

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

Art,
Culture and
Citizenship

Literatura, Artes e Religião

Ensaaios sobre Redenção

Maria do Rosário Lupi Bello e Luiz Felipe Pondé [coord.]



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
EDITORIA

Literatura, Artes e Religião

Ensaaios sobre Redenção

Maria do Rosário Lupi Bello
Luiz Felipe Pondé (coords.)

Editorial Board | Conselho Editorial
In-house members | Membros internos

Ana Margarida Abrantes
Jessica Roberts
Jorge Fazenda Lourenço
José Miguel Sardica
Luísa Leal de Faria
Luísa Santos
Rita Bueno Maia
Rita Figueiras
Rosário Lupi Bello
Teresa Seruya

External Scholars | Membros Externos

Angela Locatelli (University of Bergamo)
Esther Peeren (University of Amsterdam)
Germana Henriques Pereira (University of Brasília)
Heather A. Horst (Western Sydney University)
Karin Kukkonen (University of Oslo)
Lia Araujo Miranda de Lima (Federal University of Minas Gerais)
Loredana Polezzi (Stony Brook University)
Máгда Rodrigues da Cunha (Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul)
Marcel Broersma (University of Groningen)
Márcio Seligmann-Silva (University of Campinas - São Paulo)
Marissa J. Moorman (Indiana University Bloomington)
Sakari Taipale (University of Jyväskylä)

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
do projeto UIDB/00126/2020 | UIDP/00126/2020.

Título Literatura, Artes e Religião
Ensaio sobre Redenção
Coordenadores Maria do Rosário Lupi Bello, Luiz Felipe Pondé
Coleção ECC – Estudos de Comunicação e Cultura / Art, Culture and Citizenship

© Universidade Católica Editora

Capa 4 ELEMENTOS
Imagem da Capa Margarida Bolsa, *sem título*, 2019/2020,
gesso sobre tela, 50x60x5 cm. Cor alterada digitalmente.
Revisão Editorial José Leitão Baptista
Paginação Magda M. Coelho
Impressão e Acabamento Sersilito – Empresa Gráfica, Lda.
Tiragem 300 exemplares
Data novembro 2022
DOI <https://doi.org/10.34632/9789725408797>
ISBN 9789725408797
ISBN e-book 9789725408803

Universidade Católica Editora
Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020
uceditora@ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt



LITERATURA, ARTES E RELIGIÃO

Literatura, artes e religião : ensaios sobre redenção / coord. [de] Maria do Rosário Lupi Belo e Luiz Felipe Pondé. – Lisboa : Universidade Católica Editora, 2022. – 320 p. ; 23 cm. – (ECC Estudos de Comunicação e Cultura. Art, Culture and Citizenship). – ISBN 9789725408797 – ISBN 9789725408803 (Ebook)
I – BELO, Maria do Rosário Lupi, coord. II – PONDÉ, Luiz Felipe, coord. III – Col. CDU 27:82:791

Índice

Editorial	7
A Ferida e os Castiçais: tarde te conheci e tarde te amei	15
Luiz Felipe Pondé	
Conversão e Redenção	20
Andrei Venturini Martins	
Redenção em Kierkegaard: a liberdade da condição humana em uma perspectiva psicológica, filosófica e teológica	35
Maria Cristina Mariante Guarnieri	
Redenção em perspectiva cristológica	48
André Anéas	
Redenção como cura	61
Danit Zeava Falbel Pondé	
A Redenção em Viktor Frankl	74
Francisco Carlos Gomes	
Fanatismo e redenção	85
Davi Lago	
<i>Pickpocket</i> de Robert Bresson: niilismo, amor e redenção	93
Maria do Rosário Lupi Bello; Suzie Marra	
O filme <i>O pão de Manoel de Oliveira</i> e o sentido de «Redenção»	102
Paulo Miguel Martins	

Uma aproximação ao processo criativo de Anabela Moreira: interpretação e redenção em três personagens de João Canijo	113
Caterina Cucinotta; Jesús Ramé	
A Redenção do Monstro em <i>The Vampire Diaries</i>	129
Maria Pacheco de Amorim	
A Palavra na ânsia do Divino. Romance e Redenção	144
Vera Bastazin	
Ancora Tolstoj vs Dostoevskij: auto-redenzione vs dono del pentimento	155
Giuseppe Ghini	
O «manto de palavras» de Anna Akhmátova	163
Ana Matoso	
O Jogo da Túnica e a Redenção na Poética de Orides Fontela	178
Antônio Coutinho Soares Filho	
Paul Valéry, mais de uma voz clama: no deserto...	191
Fábio Roberto Lucas	
A dimensão da uberdade no conto <i>As margens da alegria</i>, de Guimarães Rosa: subsídios para uma compreensão da redenção	206
Gerson Tenório dos Santos	
Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado	216
Lucas Matteocci Lopes	
Fora do mundo não há salvação ou Sacramentum Mundi em <i>A Obscena Senhora D</i>, de Hilda Hilst	228
Nayá Aparecida Fernandes de Sousa	
Paixão de Cristo, Paixão do mundo: sementes de redenção em <i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>, de Lima Barreto	241
Paulo César Carneiro Lopes	

Redenção poética em <i>A máquina do mundo repensada</i>, de Haroldo de Campos	252
Roseli Hirasike	
Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a beleza que salva	267
Wilma Steagall De Tommaso	
A arquitectura salvará o mundo?	281
Pedro Marques de Abreu	
... E Adão começou a pintar	303
Ricardo Roque Martins	

Editorial¹

Em 2019 deu-se o encontro feliz entre os dois coordenadores do chamado *Grupo de Pesquisa em Literatura, Cinema e Religião*, ou, na sua sigla simplificada, o *LCR*. Encontrou-se, assim, o gosto e o estudo das Humanidades e da Arte – com especial enfoque na Literatura e no Cinema – com a pesquisa e o conhecimento na área da Filosofia em geral e da Filosofia da Religião em particular. O que os unia? A certeza de que cultura e religião são dois termos inalienáveis na equação que caracteriza todo e qualquer movimento ou expressão do humano, e que criar condições para o diálogo sério e livre acerca da dimensão religiosa, enquanto elemento encontrável em qualquer forma de expressão artística e na raiz do pensamento e da reflexão cultural, é um contributo necessário e valioso para a academia e para a sociedade em geral. Tal união, realizada sob um modelo de trabalho, torna-se, como lembra María Zambrano (2016), uma forma de conhecimento particularmente afortunada, verdadeira unidade de «pensamento e poesia» (poesia no seu sentido mais lato, abrangendo literatura e outras expressões artísticas). Zambrano defende a importância de não dividir o homem em duas facetas separadas, que desse modo se revelam formas insuficientes: «Não se encontra o homem completo na filosofia; não se encontra a totalidade do humano na poesia.» Na poesia, insiste, encontramos «diretamente o homem concreto, individual. Na filosofia, o homem em sua história universal, em seu querer ser. A poesia é encontro, dom, achado pela graça. A filosofia busca, é requerimento guiado por um método».

Encontrar formas de debate aberto, livre e profundo sobre arte, pensamento e cultura, partindo da religião e do sentido religioso como linha de análise crítico-teórica, é assumir a responsabilidade de promover um espaço cultural capaz de restaurar a fractura pós-moderna entre razão e sentimento, através da redescoberta daquilo a que o sábio rei Salomão, no *Livro da Sabedoria*,

¹ Por opção dos autores, o texto não segue o acordo ortográfico.

pedia a Deus: que lhe concedesse um «coração inteligente». Para o filósofo francês Alain Finkielkraut (Rossi, 2020), «num século onde a razão foi escravizada ao particularismo do funcional ou à abstracção generalista e impiedosa da ideologia, só a literatura pode responder à oração do rei Salomão». Isto é, a arte (a literatura, mas também o cinema, a pintura, a arquitectura, etc.), ou seja, as diversas formas de expressão estética que fazem emergir, através da beleza e da emoção, a presença sensível do mistério na vida do homem, ganham em cruzar-se com a filosofia (e também com a teologia e a história, dentre outras ciências), com o pensamento estruturado e articulado, racional, acerca do humano.

O filósofo Roger Scruton (1998), recentemente falecido, sublinhava que «o interesse em ser-se culto não se pode explicar sem fazer referência à natureza e ao valor da religião». «Isto não quer dizer», esclarecia, «que para sermos cultos temos de ser religiosos», mas sim que não há forma de compreender o fenómeno humano sem recorrer àquilo que pode ser chamado «sentido religioso», ou seja, esse movimento de busca de significado, esse desejo ou exigência de cumprimento e realização (exigência de Bem, de Verdade, de Justiça, de Felicidade, de Beleza) encontrável em todo e qualquer ser humano e materializado na expressão cultural de todo e qualquer povo.

Também T. S. Eliot (1948) definia cultura como um certo modo de vida, regulado por um determinado sistema social, certos hábitos e costumes, visível na arte e particularmente na religião. E considerava ser a religião a «força dominante» na definição de qualquer cultura.

A religião, de facto, pode ser entendida como aquela tentativa ética, teórica, ritual através da qual o ser humano estabelece a sua relação com o mistério, logo prende-se com o sentido da sua existência, tanto a nível da sua origem quanto do seu destino, e consiste, portanto, num sistema cultural, de visão do mundo, que relaciona a existência humana com o seu sentido último. Nesta linha, a religião faz parte da estrutura inata do humano e é sempre movimento que inclui a própria razão: a criança que pergunta «porquê» coloca uma pergunta religiosa.

A possibilidade de abordar a arte e o pensamento segundo esta perspectiva permite evitar o risco de que falava uma autora como Gertrud Himmelfarb (na obra *On looking into the abyss/Olhando para o abismo*) descrevendo a experiência do grande professor Lionel Trilling, que se queixava de o ensino da literatura estar dominado pela teoria e por um distanciamento académico

que fazia que os alunos, ao lerem grandes autores (Eliot, Joyce, Proust, Kafka, Tolstoi, Dostoievsky) tivessem atitudes diletantes: «que interessante, que curioso!», como se se tratasse de um mero exercício ou de um jogo. Pelo contrário, diz Himmelfarb, o ser humano é, como afirma Nietzsche, «uma corda esticada sobre um abismo» (uma corda entre o animal e o super-homem, ou entre o máximo mal e o máximo bem), e é disso que a literatura e a arte falam.

Assim, partindo do gosto, da vontade e da consciência de ser absolutamente necessário encontrar, na Academia e na sociedade civil, espaços de debate livre, plural e aberto sobre questões de fundo, radicadas no valor cultural e existencial da religião, tal como esta se manifesta no pensamento contemporâneo e nas artes, surgiu este grupo de investigação e reflexão, cujo trabalho, de natureza não confessional, agora se materializa num primeiro volume sobre o tema da «redenção», tomado na sua aceção judaico-cristã, e publicado no âmbito institucional da Universidade Católica Portuguesa.

«Redenção» é um conceito teológico de base que aponta para uma falha ontológica e moral no ser humano. Esta falha pode ser compreendida como algo que pede reparação, como na traição humana feita a Deus no Génesis ou perante algum dos nossos semelhantes. Por isso, reparação e redenção andam lado a lado. Quando nos encontramos nessa dimensão da redenção, atravessamos o campo moral do conceito. A imagem, aliás, de travessia ou peregrinação é muito comum para representar dramaticamente a ideia de reparação e de redenção. No plano ontológico, a redenção implica a insuficiência da natureza humana diante da finitude e da agonia que isso implica, por isso vencer o medo da morte é tão essencial para a redenção humana: só se salvará quem perder a vida. Aqui, a imagem é o pó. Como diz Abraão ao dirigir-se a Deus, «eu que sou pó e cinzas venho a ti». Em sentido estrito, a redenção consiste na remoção dos obstáculos que existiam entre Deus e nós, realizando-se assim a oferta que nos é feita de participação na vida de Deus. A iniciativa divina de se aproximar com amor da humanidade pecadora é uma característica contínua do modo de Deus nos tratar, antes e dentro da história, e é a pressuposição fundamental da doutrina da redenção, a qual foi obtida e é garantida por Deus, através de Cristo.

A filosofia, a literatura, o cinema, bebem profundamente nessa tradição, mesmo que não saibam. Disso dão testemunho os vários ensaios deste volume, que matizam o conceito sob diferentes perspectivas, inclusive simbólicas.

O Grupo LCR aposta, desde o início, na internacionalização, pretendendo alargar, conectar e consolidar o leque de estudiosos que, em diversos países do mundo e usando, como método essencial, o ensaio e como principal plataforma de interação a palavra escrita, procuram contribuir para a reflexão acerca da importância do fenómeno religioso enquanto elemento decisivo para a compreensão do humano e enquanto contributo indispensável para encarar o tecido de problemas e conflitos que constituem a sociedade e a cultura actuais.

Do ponto de vista da sua composição, agrega investigadores de vários países, na sua maioria de Portugal e do Brasil (o que explica o uso das duas variantes linguísticas – o português de Portugal e o português do Brasil –, embora a nossa publicação admita o uso da língua-mãe de cada autor), dispersos essencialmente, nesta edição, por três núcleos: um núcleo, que parte do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, da Universidade Católica Portuguesa) – lugar onde se encontra formalmente sediado –, estendendo-se a outros investigadores de Portugal, Itália, Espanha e Brasil; inclui membros do Grupo de pesquisa Labô (Laboratório de Política, Comportamento e Mídia, da Fundação São Paulo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo); e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (da PUCSP) representado pela Professora Vera Bastazin, que, dentro do Programa, lidera o grupo de pesquisa «Categorias da Narrativa».

Formado por ensaios escritos por investigadores de posições existenciais e áreas de pesquisa muito diferentes – desde a filosofia, a teologia e os estudos de religião, passando pela literatura e o cinema, até à pintura, à arquitectura e a outras artes plásticas – este volume, o primeiro de uma colecção sobre o tema da religião, pretende contribuir, através da confluência de abordagens muito diversas num ponto de discussão comum, para o aprofundamento das implicações decorrentes da presença do religioso no ser humano – individual e social – e em todas as suas manifestações reflexivas e criativas. O diálogo que se deseja suscitar inicia-se já implicitamente na relação que estes textos estabelecem uns com os outros, interpelando-se mutuamente, complementando-se, matizando o conceito de «redenção», clarificando ou respondendo a eventuais questões e levantando outras.

Uma vez que se pretende que seja o rigor analítico da filosofia a oferecer aos diversos investigadores a linha mestra que clarifica, orienta, sustenta as diversas abordagens, o volume inicia-se com o ensaio de um dos coordenadores

do grupo, Luiz Felipe Pondé («A Ferida e os Castiçais: tarde te conheci e tarde te amei»), que pega no exemplo da obra de Victor Hugo *Les Misérables* para reflectir sobre a insuficiência estrutural do humano e, à luz do pensamento e do percurso de Santo Agostinho, apontar o valor da misericórdia como única possibilidade real de resgate da condição humana. A este ensaio segue-se o de Andrei Venturini Martins («Conversão e Redenção»), que analisa o relato de Santo Agostinho descrito no livro VIII das suas *Confissões*, distinguindo os dois diversos percursos de conversão apresentados pelo bispo de Hipona e destacando a indispensável intervenção divina nesse processo. Maria Cristina Guarnieri («Redenção em Kierkegaard: a liberdade da condição humana em uma perspectiva psicológica, filosófica e teológica») investiga o conceito de redenção em Kierkegaard, na sua relação com o conceito de liberdade enquanto condição do existir, sublinhando que tal condição implica sempre uma realidade concreta e a necessidade de uma escolha no instante, a qual, dentro da experiência da angústia, se configura como oportunidade redentora. O teólogo André Anéas procura, no ensaio intitulado «Redenção em perspectiva cristológica», articular o conceito de redenção na História através da contraposição entre o teísmo clássico e o existencialismo cristão. Dentro da área da psicologia, Danit Pondé, em «Redenção como cura», toma o conceito de redenção para o aplicar à perspectiva do psicanalista inglês Winnicott, reflectida na dimensão contingencial e interpessoal que caracteriza a experiência humana, apontando o percurso redentor que passa pelo encontro com o outro e pelo reencontro de um sentido pessoal; a este ensaio segue-se o de Francisco Carlos Gomes, que aborda «A Redenção em Viktor Frankl» partindo da experiência do neuropsiquiatra austríaco nos campos de concentração, o qual exprime uma concepção de redenção assente numa busca interior pela liberdade, a dignidade e a integridade do ser humano em condição de sofrimento. Antes do segundo grupo de ensaios encontramos o texto de Davi Lago, «Fanatismo e redenção», que faz uma breve incursão nos estudos da religião comparada, investigando a formação do conceito de «fanático» na modernidade, enquanto «fervor do novo convertido», assim demonstrando o uso da noção de redenção que é feito pelas narrativas fanáticas.

«*Pickpocket* de Robert Bresson: niilismo, amor e redenção» é o ensaio, escrito a quatro mãos por Maria do Rosário Lupi Bello e Suzie Marra, que abre o conjunto de textos situados no âmbito dos estudos de cinema e de televisão. Neste caso aborda-se o conceito de niilismo presente no filme do realizador

francês, que se apresenta como vazio de sentido e ilusão de auto-suficiência, e que só encontra a sua possibilidade redentora na rendição à iniciativa de «outro» através do amor. Paulo Miguel Martins foca, em «O filme *O Pão* de Manoel de Oliveira e o sentido de “Redenção”», a dimensão plurissignificativa da matéria que é o pão, alimento tanto físico quanto espiritual, simultaneamente matéria quotidiana e corpo redentor de Cristo, tal como é tratado por Oliveira no filme que leva esse nome. Caterina Cucinotta e Jesús Ramé assinam o ensaio intitulado «Uma aproximação ao processo criativo de Anabela Moreira: interpretação e redenção em três personagens de João Canijo», onde fazem uma apropriação simbólica do conceito de redenção, aplicada à obra do cineasta português, enquanto forma implicada na ontologia da Sétima Arte, capaz, mais do que nenhuma outra, de trazer o passado ao presente, assim oferecendo a possibilidade de um novo olhar potencialmente redentor. O fenómeno televisivo é olhado pelo prisma de Maria Pacheco de Amorim, que faz uma análise da série americana *The Vampire Diaries* («A Redenção do Monstro em *The Vampire Diaries*»), que leva mais longe e a um nível mais profundo do que as suas congéneres a complexidade da batalha moral dos vampiros protagonistas, evidenciando as reais consequências da sua personificação, a qual, aliada a uma ética das virtudes e assente no valor indispensável da comunidade, encontra, através do papel decisivo do amor, a possibilidade de redenção e de transformação do mal em bem.

E segue-se o grupo mais volumoso de ensaios, no âmbito da literatura e dos estudos literários, que se inicia com o de Vera Bastazin («A Palavra na ânsia do Divino – Romance e Redenção»), reflexão sobre a potência reveladora da linguagem ficcional, a partir da análise do romance *Homens imperfeitamente poéticos*, do escritor português Valter Hugo Mãe, a qual incita o leitor a um processo de busca realizado como possível redenção. Giuseppe Ghini retoma, com «Ainda Tolstoj *versus* Dostoevskij: a auto-redenção *versus* o dom do arrependimento», o confronto entre os dois grandes autores russos, contrastando a noção de redenção em Tolstoj como «auto-salvação» com a de Dostoevsky, que a concebe como vinda do «exterior». Ana Matoso faz, em «O “manto de palavras” de Anna Akhmátova», uma visita à obra da poetisa russa e da concepção estética por ela apelidada «manto de palavras»: forma de protecção mariana e simultaneamente recurso poético, o «manto» resgata o passado e cria condições para a redenção do presente através da força e da verdade da palavra. Por seu turno, Antônio C. Soares Filho («O Jogo da Túnica e a

Redenção na Poética de Orides Fontela») investiga a persistência do sagrado e o projecto salvífico presente na obra da poetisa brasileira. Fábio Roberto Lucas foca, em «Paul Valéry, mais de uma voz clama: no deserto...», a busca mística e poética que se configura no Fausto valeriano, no qual se levantam questões como redenção, escatologia, juízo final, última palavra, no contexto da experiência apocalíptica da Segunda Guerra Mundial. Gerson Tenório dos Santos («A dimensão da uberidade no conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa: subsídios para uma compreensão da redenção») toma o conceito de «uberidade», abordado por Charles Sanders Peirce no seu famoso texto «O argumento negligenciado da realidade de Deus», para discutir como, a partir da materialização desse conceito no conto, é possível compreendermos o sentido de redenção. No ensaio intitulado «Reconhecimento da sombra e redenção em “Mr. Moore”, de Autran Dourado», Lucas Mateocci Lopes demonstra como Dourado trabalha esse tema ao retratar a relação entre um criminoso decaído e um pastor protestante que procura salvá-lo. A possibilidade da redenção articula-se no texto a vários níveis, perante a necessidade de conciliação da ideia de perdão do criminoso e de amor ao próximo com a de castigo pelo pecado e a de justiça divina. Nayá Fernandes trabalha a relação entre «eu» e mundo no ensaio «Fora do mundo não há salvação ou *Sacramentum Mundi* em *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst», levantando a questão sobre em que medida as perguntas da protagonista, caída em desgraça, as quais se dirigem a «todas as coisas», podem ser, elas mesmas, um *locus salvífico*. Por seu turno, Paulo César Carneiro Lopes aborda o conto de Lima Barreto em «Paixão de Cristo, Paixão do mundo: sementes de redenção em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*», analisando a presença de uma profunda intertextualidade entre as narrativas evangélicas da Paixão – de modo muito específico as de Mateus, Marcos e Lucas – e o romance maior do pré-modernista brasileiro. O conjunto de reflexões literárias é concluído com o texto de Roseli Hirasike «Redenção Poética em *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos», constituído por um intertexto que, através da alegoria da «máquina do mundo», transita da tradição poética de Dante Aleghieri até à de Carlos Drummond de Andrade, passando por Luís Vaz de Camões, e evidenciando, no fazer poético e crítico de Haroldo de Campos, inserido no seio das incertezas da modernidade, a potência redentora da poética contemporânea.

Wilma Tommaso abre o conjunto final de textos, no âmbito das artes plásticas, abordando, em «Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a

beleza que salva», o trabalho feito pelo artista esloveno Marco Ivan Rupnik e por toda a equipa do Centro Aletti, e penetrando na densidade significativa da iconografia cristã que se configura nos mosaicos e nas pinturas que narram a Criação, a Queda e a Redenção. Seguem-se, como conclusão, os textos de dois arquitectos: Pedro Marques de Abreu, que, interrogando-se sobre se «A arquitectura salvará o mundo?», concebe e define a arquitectura como lugar que «dá às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos», o que lhe confere uma possibilidade efectivamente redentora; e Ricardo Roque Martins, que, em «... E Adão começou a pintar», estabelece um percurso que vai da actualidade às origens, através da narrativa da queda do homem e do «Mito das Origens», lembrando o seu apagamento da História do mundo e da História da arte, e contrapondo a possibilidade da sua recuperação, atendendo à potência que esta carrega consigo, particularmente no quadro pedagógico do ensino artístico.

Assim, a partir da riqueza implicada na variedade de perspectivas e de abordagens dos ensaios dos diversos investigadores, emerge o valor de uma efectiva interdisciplinaridade, que pretende proporcionar uma reflexão lúcida acerca do que vivemos, na linha do que indica o poeta e ensaísta polaco Adam Zagajewski (2002) quando sublinha a necessidade de conquista desses momentos de lucidez que permitem compreender o significado da vida. Ao mesmo tempo ressalta a dimensão universal da temática, tratada tanto através das reflexões puramente teóricas quanto através da interpretação das manifestações artísticas, que torna patente de forma clamorosa que não é possível falar do humano sem falar do religioso e que falar do religioso é sempre penetrar no humano.

Os coordenadores,

Maria do Rosário Lupi Bello
Luiz Felipe Pondé

A Ferida e os Castiçais: tarde te conheci e tarde te amei¹

Luiz Felipe Pondé²

1. Ontologia e teologia

Engana-se quem assume que conceitos como insuficiência, reparação e redenção, todos gestados no âmbito da teologia, limitam-se a discussões alimentadas pela fé ou pelos textos sagrados. Pelo contrário, se grandes sistemas religiosos dão especial atenção a tais conceitos é porque eles tratam de feridas ontológicas profundas da condição humana. Portanto são, prioritariamente, filosóficos. E por que tratá-los como «feridas ontológicas»? Porque essa ontologia dói na carne como um espinho cravado na alma.

O homem é um ser condicionado. Por oposição a esse fato, Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) chegou à conclusão de que a primeira causa de tudo que existe deveria ser incondicionada, ou seja, nada além dela mesma determina sua forma de existência, assim como a causa de sua existência. O incondicionado é, portanto, incausado. No sistema aristotélico, sendo tudo fruto do movimento causado por um motor exterior ao que se move – mesmo no caso dos animais que têm um motor interno, isto é, a alma, essa, por sua vez, depende de um motor externo a ela para sua existência –, faz-se necessário um ser que mova tudo mais sem ser ele mesmo movido por nada. Eis o primeiro motor imóvel. O «deus» aristotélico é o imóvel que tudo move, o incausado que tudo causa, o incondicionado que tudo condiciona. E nós somos o contrário dele.

A concepção desse «deus» aristotélico descreve, por contraste, nossa condição ontológica estrutural: somos causados, movidos por algo exterior a nós – o que implica uma cadeia infinita de causas –, enfim, tudo isso nos leva ao fato descrito inicialmente: somos condicionados, vivemos em condição de

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Diretor acadêmico do Labô – Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

dependência de tudo a nossa volta que, se faltar, deixaremos de existir, perdemos nossa participação no ser: água, alimento, ar, amor, vínculos sociais, enfim, muitos elementos determinam nossa permanência no ser. Portanto, quando falamos em condição humana, queremos dizer que há um conjunto de elementos que condicionam nossa permanência no ser, a começar pelo tempo que, ao passar, elimina-nos pela própria estrutura fisiológica da matéria que nos compõe. Estarmos vivos é um movimento em direção à morte.

Na metáfora «ferida» aqui utilizada há, portanto, um componente que descreve uma falta de ser estrutural, impossível de ser sanada de forma definitiva – o caráter propriamente insustentável do ser –, mas, também, há um componente estético que a ideia de ferida carrega em si: sofrimento, dor, infecção e necessidade de superação dessas vivências que podemos chamar de infelizes. A condição humana insuficiente é ontológica, estética e ética – somos condicionados também eticamente e, aqui, tocamos na principal contribuição teológica ao debate da falha, ou ferida, ontológica estruturante do ser humano.

Santo Agostinho (354-430) – e, depois dele, Blaise Pascal (1623-1662) – ficou famoso por aprofundar o debate sobre a insuficiência da natureza humana diante do pecado. A ideia exige cuidado no trato. Antes de tudo, natureza humana, para ele, é a condição humana herdada do casal parental edênico. Descendentes daqueles que romperam uma vida paradisíaca com Deus, homens e mulheres nascem com uma marca em sua estrutura comportamental que os torna incapazes de realizar qualquer ato que não esteja de alguma forma permeado por afetos como orgulho, luxúria, ou concupiscências de qualquer espécie. Numa linguagem mais contemporânea, Agostinho veria o ser humano como alguém condicionado por um «mal genético». Sem a graça eficaz e contingente – Deus a dá para quem Ele bem quiser sem levar em conta os méritos orgulhosos dos falsos virtuosos –, nosso livre arbítrio seria incapaz de livrar-se de tal maldição. A dependência para com a graça revela nossa insuficiência no plano moral e afetivo. Somos afogados em afetos tristes e sombrios o tempo todo e dependemos da piedade de Deus para escapar deles.

Não vamos adentrar aqui o enorme debate entre Agostinho e o monge Pelágio da Bretanha (350-423) acerca da graça. Interessa-nos apenas a chamada miséria moral da natureza humana. Apesar de o debate ter raízes na teologia judaico-cristã, o tema do pecado original pode muito bem ser compreendido como uma insuficiência que faz de todos nós seres disfuncionais moralmente, hipótese essa facilmente sustentável a partir dos dados comportamentais

humanos ao longo da história. E, aqui, a discussão volta ao plano filosófico ou psicológico. A dor da qual falávamos acima ganha aqui relevância porque é ela que nos leva mais diretamente ao tema do sofrimento moral, terreno da psicologia moral, onde se estabelece o debate da busca de reparação e redenção como possibilidade que nasce do fundo de nossa condição insuficiente. A insuficiência sofre.

De alguma forma, e Agostinho captou isso maravilhosamente, a insuficiência torna-se bela quando conduzida pelo vale do reconhecimento de si mesma, ou seja, o reconhecimento de sua própria condição, quando a mentira acerca da própria suficiência, a soberba, na linguagem agostiniana, deixa de dominar nossa consciência moral. Não que superemos a insuficiência, mas podemos, de algum modo, repousar nela com uma certa paz de espírito. No plano da psicologia mística e moral, esta é a beleza imensa e tardia da qual fala Agostinho em suas «Confissões» se referindo à descoberta de que Deus é mais íntimo dele do que ele é de si mesmo: tarde te conheci e tarde te amei! A redenção é o encontro com a possibilidade da beleza moral como experiência humana. E esse encontro é sempre transformador, tanto no plano psicológico quanto social. É essa beleza, mística, que Dostoievski entendia que salvaria o mundo. A mesma beleza, ou maravilhamento, que Heschel (1907-1972), filósofo e rabino, dizia impor-se quando Deus nos aborda: é impossível ficar indiferente a tamanho *pathos* que nos chama a agir.

2. A contingência que nos rodeia e nos atravessa

Acima, quando falávamos da graça, dissemos que ela é contingente. Esse conceito é, na maioria das vezes, fonte de muita ansiedade devido ao caráter cego para com nossas expectativas que toda contingência traz em si.

Portanto, sermos condicionados pela contingência é uma das faces de nossa insuficiência. Somos atravessados e cercados pela contingência, seja ela vista como fruto da vontade incontrolável dos deuses – incluindo o Deus de Israel –, seja ela fruto da mera cegueira do acaso. Em ambos os casos, a ferida sangra e faz-nos condicionados por seus efeitos e consequências concretas.

Não há como negociar com a contingência, sua indiferença não é fruto de uma intencionalidade – salvo nos casos dos deuses cuja indiferença nasce de sua suficiência ontológica em oposição a nossa insuficiência –, mas,

simplesmente, de seu modo de ser. É possível reparar essa nossa condição? Não. Claro que lidamos com ela, do modo que podemos, como nos diz o filósofo John Kekes (1936). Mas, do ponto de vista da vida do afeto moral, só a humildade pode reparar, em alguma medida, a ferida ontológica que é sermos cercados e atravessados por algo que é indiferente a nossa busca de sentido e justificativa na vida, e que, ao final, sempre nos derrotará.

3. Psicologia moral: os castiçais de Jean Valjean

Grande parte da nossa vida é lidar com essa insuficiência e suas consequências. Ela não é algo abstrato, como já dissemos acima. Da água que bebemos, se não morremos, a contingência que nos cerca, cega em seu coração, a insuficiência reina absoluta. Essa é a ferida ontológica.

A filosofia, a literatura, a teologia, a arte, todas estão repletas de momentos em que a busca de reparação dessa falha ontológica aparece. A falha mostra-se como dependência absoluta, em grande parte, com relação ao universo, à natureza, à sociedade e a nós mesmos. A busca de reparação aparece em seu modo máximo quando a encontramos sem a merecermos, daí o vínculo comum entre consciência de culpa e busca de reparação na literatura espiritual. O impacto de tal encontro é, talvez, uma das formas mais poderosas de redenção que alguém pode vivenciar. Há algo de imensamente sábio na ideia agostiniana de que a graça seja contingente e indiferente a nossos suspeitos méritos. A força da redenção parece nascer de uma consciência prévia de que não merecemos o que encontramos. Dito noutras palavras, a redenção sempre nos chega como uma graça inesperada.

Na literatura francesa, no romance *Os Miseráveis* de Victor Hugo (1802-1885), temos um dos maiores exemplos de reparação e redenção já descrito na literatura mundial: a famosa cena dos castiçais, fonte de inspiração das mais diversas formas de arte e de reflexão moral na filosofia. Não por acaso, a cena é citada em sua totalidade no «Moral Reader», organizado por Louis Pojman e Lewis Vaughn, que contém os trechos mais importantes da filosofia, teologia e literatura mundial que discutem distintas escolas de filosofia moral. E, entre os temas trabalhados, o conceito de redenção é visto como capital na tradição filosófica moral.

A Ferida e os Castiçais: tarde te conheci e tarde te amei

O personagem Jean Valjean, infeliz, miserável, vítima de um capitalismo nascente e selvagem, empobrecido e embrutecido, saído da cadeia depois de vinte anos, encontra num bispo a boa vontade de ajudá-lo. Depois de passar a noite na casa do bispo, ser alimentado e cuidado, na primeira oportunidade, rouba uma prataria de valor financeiro e foge. Na sequência, Valjean é preso com o fruto de seu furto por policiais que não acreditam na história de que o bispo teria dado aquilo a ele como presente. Levado de volta a casa do bispo, Valjean encontra a redenção inesperada.

Diante dos policiais, o bispo não somente confirma a história de que teria dado a prataria a Valjean, como «lembra» a ele que os castiçais também lhe tinham sido dados de presente. E diz a ele mais uma coisa, que cito aqui de forma reduzida: com esses castiçais, eu resgato sua alma do mal, e lembre de ser, a partir de agora, um homem honesto. A sequência da história é o longo processo de transformação de Jean Valjean num homem bom, atento ao sofrimento de seus semelhantes a sua volta, em meio ao mesmo mundo mal em que vivera. O perdão que Valjean encontra na atitude do bispo o liberta do desespero.

O mal, aqui, aparece como realidade moral da miséria humana de existirmos à deriva da ferida ontológica que nos constitui e se materializa, inclusive, na violência social histórica. O vínculo entre mal, perdão e redenção, dá-se porque o mal é o nome moral da miséria, a pior das formas de se viver na insuficiência. Só o perdão, algo muito maior do que a justiça, repara nosso desespero. A esperança, virtude teologal, nasce num terreno semeado pela misericórdia, terreno esse em que a miséria se transforma em beleza. A visão dessa beleza salva nosso mundo do naufrágio.

A grande cena dos castiçais de Victor Hugo é uma síntese precisa da beleza moral como possibilidade de redenção do sofrimento que nos assola. Uma graça. Felizes são aqueles que um dia conhecerão tal dádiva.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo (2005). *A Natureza do Bem*. Rio de Janeiro: Sétimo Selo.
- ARISTÓTELES (2021). *Metafísica*. Lisboa: Edições 70.
- HESCHEL, Abraham Joshua (2006). *Deus em busca do homem*. São Paulo: Arx.
- HUGO, Victor (2017). *Os Miseráveis*. São Paulo: Penguin Companhia.
- KEKES, John (2016). *The Human Condition*. Oxford: Oxford University Press.
- POJMAN, Louis P. e VAUGHN, Lewis (2013). *The Moral Life: An Introductory Reader in Ethics and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Conversão e Redenção¹

Andrei Venturini Martins²

1. Introdução

A obra *Confissões* está dividida em 13 livros. Escrita a partir de 397, poucos anos depois de Agostinho ser sagrado bispo (Cf. Brown, 2017: 198), a obra é uma autobiografia da alma, mas também uma reformulação do entendimento do termo *confessio* [confissão]. No ambiente jurídico do mundo romano, a *confessio* aparecia como antônimo de *defensio* [defesa]: o réu deveria se defender no tribunal. Mas quando era impossível negar a evidência do crime realizado, a defesa se tornava inviável e o réu era obrigado a confessar. Por esse motivo, a confissão tinha um significado pejorativo, imoral, torpe, posto que o réu havia fracassado em esconder seu ato ilícito. Além de incorporar o novo significado que a tradição cristã havia conferido ao termo – confissão como profissão de fé, reconhecimento da condição de pecador e ação de louvor –, Agostinho amplia o conceito, atribuindo-lhe o sentido de interiorização, sacrifício e presença da graça pela prática da verdade – pois confessar é praticar a verdade e ir em direção à luz (Cf. Ratzinger, 2009: 9-36). No livro VIII das *Confissões*, Agostinho descreve e reflete sobre seu dramático processo de conversão.

Tal narrativa lança luz à hipótese de que a conversão é uma etapa relevante da redenção, tomada na acepção de intervenção divina³. A fim de corroborar tal afirmação, apresentarei as duas conversões que antecedem aquela de

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² IFSP – Instituto Federal de São Paulo; LABÔ – Laboratório de Política, Comportamento e Mídia.

³ Vale destacar, contudo, que, para os cristãos, a redenção propriamente dita somente será consumada com a vinda do Cristo no juízo final, libertando o homem das sombras da morte e concedendo a salvação, isto é, a vida eterna.

Agostinho e estabelecem um ideal de vida cristã. Por fim, refletirei o estado da vontade agostiniana, dividida entre o bem e o mal, para então considerar a necessária intervenção de Deus como marca reluzente da redenção.

2. Ideal de vida cristã

No livro VII das *Confissões*, Agostinho afirma ter lido alguns «livros platônicos»⁴. Tal estudo terá um papel importante em seu processo de conversão⁵. Em busca de um critério para apreciar a beleza dos corpos, ele encontra o próprio Deus, «eternidade imutável e verdadeira da Verdade, acima de minha mente mutável»⁶ (VII, XVII, 23). Reconhece, então, a importância da filosofia neoplatônica em seu redirecionamento a Deus, mas não deixa de salientar as limitações dessa leitura. A Epístola de São Paulo aos Romanos, que Agostinho conhecia bem, apresentava uma diferença capital entre a elevação filosófico-neoplatônica e aquela realizada pelo cristão: «Eles trocaram a verdade de Deus pela mentira, adoraram e serviram à criatura em lugar do Criador, que é bendito eternamente» (Rm. 1, 25). Comentando o uso que Agostinho faz desse versículo, Pierre Courcelle afirma: «Agostinho não hesita em aplicar esta condenação aos filósofos pagãos, especialmente aos neoplatônicos que, reconhecendo a transcendência divina, não romperam com o politeísmo dos mistérios» (Courcelle, 1968: 176-177). Ao comentar os livros platônicos que havia estudado, Agostinho censura, principalmente, a existência de traços do politeísmo egípcio, expressão paradigmática de uma cultura que adorava as criaturas em detrimento do Criador: «Mas não servi aos ídolos egípcios que *aqueles que trocaram a verdade de Deus pela mentira e serviram à criatura em lugar do criador* (Rm. I, 25) celebravam com teu ouro»⁷ (Agostinho, 2017: VII, IX, 15). Portanto, ao mesmo tempo que reconhecia a relevância do

⁴ [*Platonicorum libros*].

⁵ Courcelle fala de «evolução interior» (Courcelle, 1868: 190). Vale lembrar que a conversão de Agostinho aconteceu em Milão, no ano 326. Courcelle indica a primeira semana de agosto (1968: 201-202); Brown aponta para o fim de agosto (2005: 129).

⁶ [*inveneram incommutabilem et veram veritatis aeternitatem supra mentem meam commutabilem*].

⁷ [*Et non attendi in idola Aegyptiorum, quibus de auro tuo ministrabant, qui transmutaverunt veritatem Dei in mendacium et coluerunt et servierunt creaturae potius quam creatori*].

neoplatonismo para o cristão, apresentava seus limites a partir das Escrituras. Além disso, um obstáculo não menos importante se apresentava como impeditivo à sua conversão: a visão que Agostinho tinha de Jesus.

«Até então, concebia Jesus como um sábio, um filósofo: pensava apenas que era um homem de excelsa sabedoria, que ninguém poderia igualar»⁸ (Agostinho, 2017: VII, XIX, 25). Era muito comum a existência de imagens de Jesus Cristo nos sarcófagos da Antiguidade tardia, nos quais ele aparecia como um sábio, um mestre ensinando aos seus discípulos (Cf. Brown, 2017: 50). Mas para o convertido, o Jesus/filósofo deveria dar lugar ao Jesus/Salvador, Verbo encarnado. Não reconhecendo o essencial – a sua fragilidade e a necessidade do Salvador –, Agostinho se gabava, exalava orgulho por se tornar perito sobre o cristianismo. Sua razão estava convencida da existência de Deus, mas sua vontade permanecia cativa⁹.

No livro VIII, Agostinho enuncia que reconhecer a existência de Deus pela razão não bastava: era necessário reorientar a vontade. «Já não desejava ter maior certeza sobre ti, e sim permanecer mais firme em ti»¹⁰ (Agostinho, 2017: VIII, I, 1). Naquele momento de sua vida, Agostinho percebia a corrupção de sua vontade, a fragilidade de seu estado moral: desejava a glória, as honras deste mundo; estava tomado pela concupiscência sexual. Era preciso mostrar ao leitor de que maneira Deus havia transformado sua vontade. Como preparação da exposição da sua própria conversão, narra duas conversões: a primeira é aquela de Mário Vitorino, descrita por Simpliciano, sucessor episcopal do bispo Ambrósio; a segunda, de dois funcionários do palácio de Trevini, descrita por Ponticiano¹¹.

Mário Vitorino era um homem letrado, tradutor de Plotino, Porfírio e Aristóteles, além de professor da Cátedra oficial de retórica da cidade de Roma. Havia lecionado para inúmeros senadores e seu reconhecimento público era

⁸ [*quantum de excellentis sapientiae viro, cui nullus posset aequari*].

⁹ Giovanni Papini, comentando as leituras que Agostinho havia feito dos neoplatônicos, afirma que estes «tinham-no acompanhado até os pés de Deus» (Papini, 1949:129), o que não era o bastante, pois era preciso reconhecer Jesus como mediador e salvador do homem.

¹⁰ [*ablata mihi erat, nec certior de te, sed stabilior in te esse cupiebam*]. Pierre Courcelle sublinha essa nova disposição de Agostinho como uma tentativa de renúncia daquele que desejava levar uma vida ascética (Courcelle, 1968: 178).

¹¹ Pierre Courcelle conjectura que Ponticiano teria narrado a Agostinho a conversão de São Jerônimo. Sobre esse tema, ver Courcelle, 1969: 183-187.

evidente: havia até uma estátua em sua homenagem. Para Agostinho, a descrição de sua conversão representa a renúncia à honra e ao dinheiro, ou seja, tal processo significaria algo muito bem expresso nos textos paulinos: a passagem da soberba à humildade. O relato da conversão de Mario Vitorino abre os olhos de Agostinho para um aspecto importante do ideal de vida cristã: para ser cristão, era preciso abandonar o desejo da glória, de ser reconhecido (Cf. Agostinho, 2017: VIII, II, 3 e Brachtendorf, 2008: 157).

Em seguida, Agostinho apresenta as conversões de dois funcionários públicos carreiristas e ambiciosos. Eles passeavam pelos jardins próximos às muralhas da cidade de Trevini – hoje, Trier, Alemanha – e um deles se depara com a cabana de um eremita que possuía uma biografia de Santo Antão (251-356)¹². Ao ler o livro, o funcionário fica arrebatado pela atitude do santo. O amigo que o acompanhava também foi contagiado por esse desejo de mudança e, como consequência disso, decide levar uma vida cristã. Nessa narrativa, fica claro que, enquanto os dois tomam uma rápida decisão, Agostinho hesita. Os dois funcionários abandonam não só a carreira, mas também renunciam aos seus casamentos: abririam mão da realização sexual em nome de uma vida cristã perfeita. Enquanto isso, Agostinho confessa seu estado: «Conceda-me castidade e continência, mas não agora»¹³ (Agostinho, 2017: VIII, VII, 17). Agostinho sempre teve um forte ímpeto sexual¹⁴. Sua ambição, contudo, também era forte: precisava de um casamento digno, o que colaboraria para a obtenção de um alto cargo em Milão. Por esse motivo, envia sua concubina – com quem tinha um filho, Adeodato – para a África, sofrendo as dores da separação daquela que amava: «meu coração, que se apegara a ela, despedaçado e ferido, deixou um rasto de sangue»¹⁵ (Agostinho, 2017: VI, XV, 25). Sua jovem pretendente, contudo, ainda era muito nova, e ele teria que esperar alguns anos para efetivar o casamento. Incapaz de abster-se dos prazeres da alcova por muito tempo, Agostinho traz uma amante para sua casa: «procurei

¹² Obra escrita por Santo Atanásio, exilado em Trevini de 335 a 337, provável fundador dessa comunidade de ascetas (Courcelle, 1968: 182).

¹³ [*«Da mihi castitatem et continentiam, sed noli modo»*].

¹⁴ «Amar e ser amado me eram mais doces se pudesse gozar do corpo do ser amado» (Agostinho, 2017: III, I, 1). [*Amare et amari dulce mihi erat magis, si et amantis corpore fruerer*].

¹⁵ [*cor, ubi adhaerebat, concisum et vulneratum mihi erat et trahebat sanguinem*].

outra mulher»¹⁶ (Agostinho, 2017: VI, XV, 25). Ciente de sua compulsão libidinosa, a narrativa da conversão dos funcionários era um convite à continência.

De forma mais ampla, esses dois relatos apresentam um ideal de vida cristã: no caso de Mário Vitorino houve a renúncia à honra e à cobiça, ao passo que nos casos dos dois funcionários teria havido um convite à castidade dos santos. Esse ideal de vida cristã será o modelo de santidade que balizará a conversão de Agostinho. Antes, porém, de relatar a cena de sua conversão, o bispo de Hipona apresenta seu quadro moral ao leitor, destacando a precariedade de duas vontades que se digladiavam em seu coração.

3. *Duae voluntates*

Esses dois processos distintos de conversão revelam o estado moral de Agostinho: sua vontade estava tomada pelo desejo de honra, cobiça e luxúria. Apesar da leitura de *Hortensius*, de Cícero, de sua resolução juvenil de viver longe dos vícios e de ter deixado de ser maniqueu¹⁷, as ciladas dos prazeres ainda o mantinham cativo. Solicitava o auxílio de Deus para libertá-lo, posto que fracassara lutando exclusivamente com suas próprias forças. Seu estado moral era precário, corrompido por uma vontade dividida e incapaz de agir em sintonia com os mandamentos de Deus.

A reflexão de Agostinho sobre a vontade é uma novidade na história da filosofia. Entre os gregos e romanos, de modo geral, a vontade não é independente a ponto de determinar a ação. Para os gregos, por exemplo, ou é a razão que determina a ação, e os afetos seguem a orientação do pensamento, ou os afetos turvam a razão e, indiretamente, determinam a ação. «O agir correto vale aqui como função da compreensão correta; o mau agir, ao contrário, como efeito das emoções, que turvam a razão e a impedem de conhecer a verdade» (Brachtendorf, 2008: 167). Para Sócrates, por exemplo, o homem é a sua alma, e, se a alma é a razão, então nela estariam todos os valores que nos guiam em nossas escolhas. Se conhecemos o Bem (ciência), agimos de

¹⁶ [*procuravi aliam*].

¹⁷ Cf. Agostinho, 2017: VI, I, 1. Sobre o maniqueísmo e a relação crítica de Agostinho com essa doutrina, indico duas obras, ambas de Marcos Roberto Nunes Costa: *Maniqueísmo: História, Filosofia e Religião* (Costa, 2003); e *O problema do mal na polêmica antimaniqueia de Santo Agostinho* (Costa, 2002).

acordo com este valor, e assim não haveria ruptura entre teoria e prática, pois é impossível conhecer o Bem e não praticá-lo. O pensamento orienta a ação, e, quanto mais excelência intelectual, mais excelência moral. Essa relação entre conhecimento e excelência moral ficou conhecida como intelectualismo socrático. Dito de outro modo: quanto mais sábio, mais ético. Toda ação é antecedida pelo pensamento, e seria um absurdo agir de outro modo voluntariamente se a razão aponta claramente o Bem que se deve escolher. Mas o intelectualismo socrático sofre uma alteração importante com o cristianismo.

Na Epístola aos Romanos, Paulo de Tarso sublinha que saber o que se deve fazer – e os mandamentos indicam as ações que devem ser feitas – não bastaria para efetivação da ação moral. «Não faço o bem, que quero, e faço o mal, que não quero. Ora, se faço o que não quero, não sou eu quem age, mas o pecado que habita em mim» (Rm. 19-20). Nessa passagem, o apóstolo enuncia que, mesmo quando sabemos o que devemos fazer, a vontade humana, que potencialmente anseia pelo bem e pelo mal, tem um papel importante na realização do bem agir. Assim – e contrapondo o pensamento grego –, não haveria uma passagem direta da razão para a ação, pois saber o que se deve fazer não implica efetivamente realizar a ação devida. Na teologia paulina, portanto, a vontade exerceria um papel determinante entre o saber e a ação. Agostinho dará um passo além, a partir da teologia do apóstolo, que conhecia muito bem.

Em *Sobre o livre-arbítrio* (388-395), Agostinho avalia o que ele chama de *liberum arbitrium voluntatis*. Defende a tese de que o livre-arbítrio da vontade é um fator decisivo para a realização de uma ação. «Portanto, nada está tanto em nosso poder quanto a nossa própria vontade, uma vez que ela está pronta para executar tudo o que absolutamente no mesmo instante queremos»¹⁸ (Agostinho, 2019: III, III, 7). Pelo livre-arbítrio escolhemos: nos afastamos do bem imutável e nos entregamos aos bens mutáveis, ou nos afastamos das coisas temporais e nos orientamos para o gozo do bem celeste (Agostinho, 2019: III, I, 2). O livre-arbítrio capacita o homem a deliberar, escolher entre as disposições da vontade (*voluntates*) que se apresentam. Sobre esse tema, Brachtendorf apresenta uma interpretação importante:

¹⁸ [Quapropter nihil tam in nostra potestate, quam ipsa voluntas est. Ea enim prorsus nullo intervallo, mox ut volumus praesto est].

A novidade na concepção de Agostinho está no fato de ele novamente antepor uma *voluntas* a essas *voluntates*. A *voluntas* determina sobre as *voluntates* na medida em que as aprova ou as reprova, apropria-se delas ou as rejeita. O *liberum arbitrium voluntatis* é uma manifestação dessa *voluntas* como faculdade de decisão. Como força de tomar decisões a *voluntas* determina quais aspirações da vontade um homem tem, isto é, quais estímulos ele torna eficazes para a ação» (Brachtendorf, 2008: 167).

A *voluntas* é a unidade do *liberum arbitrium voluntatis*, que escolhe entre as *voluntates* que se apresentam.

Logo, diferentemente de como pensavam os maniqueus, Agostinho afirma que somos responsáveis pelo mal que fazemos. Quando era maniqueu, entendia esse dualismo como um embate entre duas naturezas: o bem e o mal. Na Carta de São Paulo aos Gálatas, Paulo afirmava que «a carne deseja contra o espírito e o espírito, contra a carne» (Gl. 5,17). Como os maniqueus interpretavam essa passagem? O espírito é luz, parte integrante do Pai da grandeza, expressão do bem. O corpo é treva, parte integrante do Príncipe das Trevas, expressão do mal. Como consequência, o homem somente seria responsável pelo bem, contudo, faria o mal por coação de outra natureza [*alia natura*] (Cf. Agostinho: V, X, 18). Para os maniqueus, portanto, não haveria nem livre-arbítrio, pois não há escolha entre o bem e o mal, nem responsabilidade, tão somente uma natureza má que coage o homem.

Agostinho, discordando dos maniqueus em *Sobre o livre-arbítrio*, poderia interpretar a Carta aos Gálatas, citada nas *Confissões* (2017: VIII, V, 11), da seguinte forma: o *liberum arbitrium voluntatis* ou *voluntas* pertenceria ao Espírito e as *voluntates* pertenceriam à Carne. Nesse caso, o homem poderia fazer bom uso de seu livre-arbítrio e, por conseguinte, realizar ações qualificadas. No entanto, podemos encontrar uma sutil diferença entre livre-arbítrio e a *voluntas* nas *Confissões*.

Na exposição que Agostinho faz de sua conversão, vemos uma convicção importante do pensador: o homem não pode se converter ao bem com o uso exclusivo de suas próprias forças. Há uma dificuldade interior que serve como obstáculo e, por conseguinte, impede a realização da boa ação: a vontade, capaz de deliberar entre os bens que se apresentam, está cindida. Agostinho é testemunha dessa cisão e pretende apresentá-la ao leitor.

No livro VIII, dizia estar atado, preso, encarcerado, não por grilhões exteriores, «mas pelos grilhões de minha própria vontade»¹⁹ (Agostinho, 2017: VIII, V, 10). Sua *voluntas* (vontade) estava atada por uma corrente. Cada elo dessa corrente corresponderia a algo que lhe aprisiona. Da vontade pervertida²⁰ nasce a libido²¹; da libido nasce o hábito²²; e quando não se resiste ao hábito, nasce a necessidade²³. Eis o grilhão da vontade cativa: pervertida, está voltada aos prazeres sexuais (1.º elo = libido); a repetição do comportamento, impulsionada pela libido, faz o hábito (2.º elo = hábito); o hábito se torna uma necessidade (3.º elo = necessidade). «Por todos eles, como anéis entrelaçados – por isso falo em corrente –, uma dura escravidão me mantinha prisioneiro»²⁴ (Agostinho, 2017: VIII, V, 10). Além disso, em luta com a vontade perversa, Agostinho afirma que havia nele uma outra *voluntas*: ainda fraca, e por isso incapaz de vencer a vontade perversa. Mas essa vontade nova, apesar de fraca, tem uma disposição diferente, pois quer servir a Deus, fruir de Deus, «único prazer seguro» (Agostinho, 2017: VIII, V, 10). Diante disso, Agostinho sustenta a existência de duas vontades em luta: «Por isso, duas vontades, uma velha, outra nova, uma carnal, outra espiritual, combatiam entre si e, divergindo, dilaceravam minha alma»²⁵ (Agostinho, 2017: VIII, V, 10). Essas duas vontades [*duae voluntates*] pertenciam a um mesmo homem, se contrapunham e lutavam nas profundezas da alma. As escolhas humanas seriam o resultado dessa luta: de um lado, a vontade pervertida, impelida pela libido, conduzida pelo hábito, fazendo do prazer sem medidas uma necessidade; de outro, a vontade espiritual, sem forças para se levantar e subjugar sua adversária. Dessarte, «pela minha própria experiência», dizia Agostinho, «compreendia o que lera:

¹⁹ [*sed mea ferrea voluntate*].

²⁰ [*voluntate perversa*].

²¹ [*libido*]. De forma geral, os termos *libido*, *cupiditas* e *concupiscentia* têm um significado negativo (Cf. Isabelle Bochet, 2018: 323-324). Brachtendorf reconhece a multiplicidade de significados desses termos. Contudo, é mais categórico quanto ao sentido, particularmente, de *libido* e de *concupiscentia*, que «sem acréscimos passam a significar sempre o desejo sexual» (Brachtendorf, 2008: 163).

²² [*consuetudo*].

²³ [*necessitas*].

²⁴ [*Quibus quasi ansulis sibimet innexis (unde catenam appellavi) tenebat me obstrictum dura servitus*].

²⁵ Interpreta a passagem paulina (Rm 7, 19-20) como duas vontades [*duae voluntates*] que se contrapunham e lutavam na alma.

que *a carne deseja contra o espírito e o espírito, contra a carne* (Gl 5). Era eu em ambos os casos»²⁶ (2017: VIII, V, 11).

Divergindo do mundo grego e sistematizando a dupla vontade paulina, sua experiência mostrava a dualidade do homem: em parte quer e em outra parte não quer. Há uma luta no interior do homem: «e dentro de mim o que era pior, porém familiar, tinha mais força do que o melhor, mas insólito»²⁷ (Agostinho, 2017: VIII, XI, 25). Por que seu livre-arbítrio não entrava em ação, escolhendo uma vida longe das honras, cobiça e luxúria? No início do livro IX, Agostinho se pergunta, «Mas por onde fora, durante tanto tempo, meu livre-arbítrio?»²⁸ (Agostinho, 2017: IX, I, 1), e sublinha sua incapacidade de se decidir: «ficava em suspenso, titubeando»²⁹ (Agostinho, 2017: VIII, XI, 27). Sua vontade estava agrilhoada com muito mais força pela libido e pelo hábito. Queria voltar-se inteiramente para Deus, mas estava dividida, portanto, «não quer por inteiro; logo, não ordena por inteiro»³⁰ (Agostinho, 2017: VIII, IX, 21). A nova vontade quer viver o ideal de vida cristã, mas, paradoxalmente, essa ordem não é cumprida pela própria vontade, que não quer e, por esse motivo, impede o pensador de redirecionar sua vontade e viver uma vida nova, de acordo com o Evangelho.

Esse era o precário quadro moral de Agostinho até a conversão.

3.1. Conversão e Redenção: a necessária intervenção de Deus

Na estrutura narrativa da conversão de Agostinho encontramos as mesmas características daquelas de Mário Vitorino e dos funcionários de Trevini, formando um modelo ideal de vida cristã.

O modelo apontado na de Mário Vitorino apontava a necessidade de passar da soberba à humildade. Ao se afastar para os jardins da casa em que

²⁶ [*Ita duae voluntates meae, una vetus, alia nova, illa carnalis, illa spiritalis, confligebant inter se atque discordando dissipabant animam meam*].

²⁷ [*plusque in me valebat deterius inolitum, quam melius insolitum*].

²⁸ [*Sed ubi erat tam annoso tempore et de quo imo altoque secreto evocatum est in momento liberum arbitrium meum*].

²⁹ [*cunctabundus pendebam*].

³⁰ [*Sed non ex toto vult: non ergo ex toto imperat*].

habitava, Agostinho chora: é a primeira etapa de sua conversão. «Eu me joguei não sei como sob uma figueira e soltei as rédeas às lágrimas; rios derramaram de meus olhos, sacrifício aceitável para ti»³¹ (Agostinho, 2017: VIII, XII, 28). Essa tempestade de lágrimas é a confissão do fracasso moral de sua vida, assim como o reconhecimento de sua incapacidade de efetuar uma mudança radical. Humildemente, acredita que Deus precisa intervir. Reconhece que suas forças são insuficientes para romper os laços do hábito (honras, cobiça, luxúria). Em seguida, escuta uma voz que cantava, «Pega, lê, pega, lê»³². Courcelle afirma que essa cena foi interpretada pela crítica de diversas formas³³. O primeiro grupo é *composto* pelas interpretações realistas: a voz viria de um jovem que aprende os verbos da terceira conjugação latina (*tolere* e *legere*); ou teria sido uma ordem dada a um aluno que se recusa a aprender; ou mesmo uma brincadeira de criança. Há outras também, que o intérprete chama de «menos fantasiosas», aproximando a fórmula «*tolle lege, tolle lege*» ao mundo pagão: Balogh entende como um «presságio» vindo da boca de uma criança; Geffcken sustenta ser uma fórmula antiga da cultura grega e que se repete na hagiologia cristã, como um convite a ler um texto escrito; Boehmer alega ser uma fórmula de origem bíblica, como em Ex. 24,7 e Is. 29,11.

Além das teses descritas até aqui, Courcelle se coloca como defensor de uma interpretação estritamente literária. De caráter celeste – como Agostinho quer dar a entender ao leitor –, mas também dentro dos limites do humano, ou seja, como uma ideia fixa que se repete em seu coração, «a voz do menino ou da menina que se repete *tolle, lege*, constitui a continuação daquela fantasia interior e não da realidade material» (Courcelle, 1968: 195). Trata-se de uma passagem plena de símbolos, em que a sombra da figueira, na qual Agostinho se lança, aos prantos, representaria a sombra mortal dos pecados: Natanael é reconhecido por Jesus como aquele que estava «sob a figueira» (Jo. 1,48), ou seja, à sombra do pecado; e a voz, «*tolle lege, tolle lege*» significaria a resposta às inúmeras interrogações que Agostinho fazia a si mesmo: «Por quanto tempo, por quanto tempo “amanhã e amanhã”? Por que não agora? Por que

³¹ [*Ego sub quadam fici arbore stravi me nescio quomodo et dimisi habenas lacrimis, et propperunt flumina oculorum meorum, acceptabile sacrificium tuum*].

³² [*tolle lege, tolle lege*].

³³ Cf. Courcelle, 1968: 190-202.

não acabar neste instante com minha indignidade?»³⁴ (Agostinho, 2017, VIII, XII, 28).

A resposta às suas dúvidas viria logo em seguida, quando Agostinho se lembra de um episódio em que Antão se sente profundamente tocado após a leitura de *Mateus* 19, 21: «Vai, vende os teus bens e dá-os aos pobres, e terás um tesouro nos céus. Depois, vem e segue-me»³⁵ (Agostinho, 2017: VIII, XII, 29). Agostinho interpretou essa preciosa passagem invocada pela memória como uma resposta divina ao seu drama: para aquele que vivia pela «esperança de honra e dinheiro»³⁶ (Agostinho, 2017: VIII, I, 2), tal versículo é uma exortação «à humildade de Cristo escondida aos sábios e revelada aos pequenos»³⁷ (Agostinho, 2017: VIII, II, 3). Após esse encontro com a Palavra, o próprio Deus intervém e liberta-o do cativo da vontade de ser honrado e rico. Segue-se então uma segunda etapa: a intervenção de Deus.

Agostinho lê um trecho da Epístola de São Paulo aos Romanos³⁸ que exige continência. «Não em orgias e bebedeiras, nem em devassidão e libertinagem, nem em rixas e ciúmes, mas vesti-vos do Senhor Jesus Cristo e não procureis satisfazer os desejos da carne»³⁹ (Agostinho, 2017: VIII, XI, 29). Provavelmente já tinha lido tal passagem e conhecia o conteúdo daqueles versículos, mas agora os lê com uma nova disposição da vontade: a humildade. «Obviamente, o fator decisivo não é o conteúdo que Agostinho encontra, mas a postura em que lê» (Brachtendorf, 2008: 161). Pela Palavra, Deus intervém e concede a força necessária para a vida casta, diz o hiponense: «De fato, me reconduziste a ti, para que, sem procurar mulher ou outra esperança do século, permanesse na regra de tua fé»⁴⁰ (VIII, XII, 30). No conflito de Agostinho contra si

³⁴ [*«Quamdiu, quamdiu: ‘cras et cras’? Quare non modo? Quare non hac hora finis turpitudinis meae?»*].

³⁵ [*Vade, vende omnia, quae habes, da pauperibus et habebis thesaurum in caelis; et veni, sequere me*].

³⁶ [*spe honoris et pecuniae*].

³⁷ [*ad humilitatem Christi sapientibus absconditam et revelatam parvulis*].

³⁸ Rm. 13: 13-14.

³⁹ [*Non in comessionibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudicitis, non in contentione et aemulatione, sed induite Dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis*].

⁴⁰ [*Convertisti enim me ad te, ut nec uxorem quaerem nec aliquam spem saeculi huius stans in ea regula fidei*].

mesmo, a intervenção de Deus é fundamental, dado que a conversão depende de Deus.

Vemos que a vontade, na obra *Sobre o livre-arbítrio*, mantém uma unidade que permite ao homem escolher entre os bens que se apresentam. Nas *Confissões*, porém, a vontade está cindida [*duae voluntates*] e Deus precisa intervir para conferir ao homem a unidade da vontade que o permitiria escolher.

Agostinho admirava esse misterioso prodígio da «vontade da alma»⁴¹ (Agostinho, 2017: VIII, VIII, 20), que ordena ao corpo que mexa seus membros e, se a mobilidade física não apresenta nenhum obstáculo, a demanda é imediatamente atendida. Contudo, curiosamente, quando a vontade da alma ordena à própria alma que queira, ela não obedece. Para o espanto de Agostinho, a alma não obedece a si mesma:

Ordena a alma que a alma queira: não são duas coisas distintas, mas ela não obedece. De onde esse prodígio? E por que isso? Quem ordena querer, repito, não ordenaria se não quisesse, porém não executa o que ordena. Mas não quer por inteiro; logo, não ordena por inteiro⁴² (2017: VIII, IX, 21).

A vontade, explica o pensador, está dividida, e não possui a integridade necessária para a realização do que se deseja. A vontade cindida significa que, por um lado, a vontade ordena, mas, por outro, existe outra vontade que não cumpre essa ordem. O homem quer quando ordena, e não quer quando não cumpre o que ordena. É necessário, contudo, que, dentre as escolhas possíveis, um bem prevaleça, e a unidade da vontade delibere a partir do bem que considera prioritário. A escolha, portanto, depende da unidade da vontade: enquanto não há unidade, o homem não prioriza nenhuma de suas vontades.

Assim também, quando a eternidade nos apraz lá em cima e a volúpia dos bens temporais nos retém aqui em baixo, é a mesma alma que não quer nem isso nem aquilo com a vontade inteira e por isso se dilacera num grave tormento,

⁴¹ [*voluntati animae*].

⁴² [*Imperat animus, ut velit animus, nec alter est nec facit tamen. Unde hoc monstrum? Et quare istuc? Imperat, inquam, ut velit, qui non imperaret, nisi vellet, et non facit quod imperat. Sed non ex toto vult: non ergo ex toto imperat*].

porque aquilo que prefere como verdade não o realiza, como costume»⁴³ (Agostinho, 2017: VIII, X, 24).

Dividido entre os bens eternos e os temporais, no interior de Agostinho ainda imperava o pecado, que o conservava atado ao desejo mundano de honras, riquezas e luxúria. «Assim sofria e me torturava, acusando a mim mesmo com mais dureza do que nunca, revirando-me e debatendo-me para romper definitivamente o laço que já me prendia apenas por um fio; mas ainda me prendia»⁴⁴ (2017: VIII, XI, 25). Ainda atado por um fio, Agostinho sabia que, enquanto dependia exclusivamente de suas próprias forças, era incapaz e frágil, por conseguinte, vulnerável ao pecado.

A conversão, portanto, mostra-se como uma etapa relevante da redenção – essa entendida como necessária intervenção divina, libertando o homem daquilo que ele não pode vencer, desde o pecado até o grande obstáculo da morte eterna. Essa experiência redentora marcaria o curso de toda sua obra.

O ocorrido nos jardins de Milão traz uma certeza para Agostinho: a conversão não é só do intelecto, mas sobretudo da vontade. No momento em que escreveu as *Confissões*, ainda não tinha contato com a doutrina de Pelágio, monge que daria ênfase à ação do homem como ponto de partida do processo redentor: o homem acenaria para Deus e, em seguida, Deus auxiliaria o homem⁴⁵. Nas *Confissões*, a primeira etapa da conversão – a passagem da soberba à humildade – é atribuída ao homem: é o próprio convertido que chora – e assim reconhece a sua incapacidade de mudança. A segunda etapa, entretanto, aquela que poderia ser considerada a conversão propriamente dita, depende da Palavra, do Redentor. Essa compreensão da dependência de Deus ficaria latente na obra de Agostinho e terá o seu ponto alto em suas reflexões sobre a graça nas controvérsias pelagianas. Nela será afirmada

⁴³ *[Ita etiam, cum aeternitas delectat superius et temporalis boni voluptas retentat inferius, eadem anima est non tota voluntate illud aut hoc volens et ideo discerpitur gravi molestia, dum illud veritate praeponit, hoc familiaritate non ponit].*

⁴⁴ *[Sic aegrotabam et excruciarbar accusans memetipsum solito acerbius nimis ac volvens et versans me in vinculo meo, donec abrumperetur totum, quo iam exiguo tenebar. Sed tenebar tamen].*

⁴⁵ Sobre a posição de Pelágio sobre a transmissão do pecado e o batismo, ver «Pelagius's Interpretation of Rom. 5: 12-21: Exegeses within the Limits of polemic» de Theodore S. de Bruyn (1988: 30-43); quanto à posição de Agostinho sobre o tema da graça, ver «La doctrine de la grâce de Saint Augustin. Aspects pastoraux et spéculatifs», de Anthony Dupont (2017: 47-70).

enfaticamente a mácula atávica do pecado de Adão que atinge toda a humanidade e a necessidade da graça para o início da fé, a perseverança e a salvação final. Não se pode negar que a doutrina de Pelágio provocou Agostinho, que a combateu duramente. Mas também não se pode negar que sua conversão foi uma experiência redentora que o despertou para a compreensão da necessária intervenção de Deus. A partir do ano de 410, nas controvérsias pelagianas, aquele que ficaria conhecido como o «Doutor da Graça» argumentaria que sem a graça não haveria nem conversão nem redenção: «Portanto, quem é libertado ame a graça; quem não é libertado reconheça a dívida»⁴⁶ (Agostinho, 2010, VIII, 16).

Referências bibliográficas

- AUGUSTINI, S. Aurelii. *Confessionum libri XIII*. Opera Omnia. Editio Latina. Disponível em: <https://www.augustinus.it/latino/confessionii/index.htm> (acedido em 25-04-).
- AGOSTINHO, Santo (2017). *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- AGOSTINHO, Santo (2019). *Sobre o livre-arbítrio*. Trad. Everton Toresim. São Paulo: Ecclesiae.
- AGOSTINHO, Santo (2010). «O dom da perseverança», in *A Graça (II)*, 3.^a ed. (coleção *Patrística*). Trad. Frei Augustinho Belmonte. São Paulo: Paulus Editora.
- BÍBLIA TEB (1994). *Tradução Ecumênica da Bíblia (TEB)*. Edições Loyola.
- BOCHET, Isabele (2018). «Desejo», in A. Fitzgerald (org), *Agostinho através dos tempos: uma enciclopédia*. São Paulo: Paulus Editora.
- BRACHTENDORF, Johannes (2008). *Confissões de Agostinho*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola.
- BROWN, Peter (2017). *Santo Agostinho: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record.
- BRUYN, Theodore S. de (1988). «Pelagius's Interpretation of Rom. 5: 1 2-2 1 : Exegesis within the Limits of Polemic», in *Toronto Journal of Theology*, vol. 4, n.º 1, março, pp. 30-43. Disponível em <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/tjt.4.1.30> (acedido em 06-07-2021).
- COSTA, Marcos Roberto Nunes (2002). *O problema do mal na polêmica antimaniquéia de Santo Agostinho*. Porto Alegre: EDIPUCRS/UNICAP.
- COSTA, Marcos Roberto Nunes (2003). *Maniqueísmo – História, Filosofia e Religião*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

⁴⁶ [Qui ergo liberatur, gratiam diligat, qui non liberatur, debitum agnoscat].

- COURCELLE, Pierre (1968). *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin*. Paris: Éditions E. de Boccard.
- DUPONT, Anthony (2017). «La doctrine de la grâce de Saint Augustin. Aspects pastoraux et spéculatifs», in *Revue de l'histoire des religions*, pp. 47-70. Disponível em <https://doi.org/10.4000/rhr.8193> (acesso em 19-04-2019).
- PAPINI, Giovanni (1949). *Santo Agostinho*. Trad. M. G. da Costa. Portugal: Livraria Cruz.
- RATZINGER, Joseph (2009). «Originalité et Tradition dans le concept augustinien de *Confessio*», in *Les Cahiers d'Histoire de la Philosophie*. Paris: Les Éditions du Cerf, pp. 9-36.

Redenção em Kierkegaard: a liberdade da condição humana em uma perspectiva psicológica, filosófica e teológica¹

Maria Cristina Mariante Guarnieri²

Como ser no mundo? Nossa condição finita somado a consciência dessa finitude diante da referência infinita dos tempos parece ter inquietado a mente do pensador religioso Sören Aabye Kierkegaard. Morte e amor são temas que comprometeram o autor com a existência e fomentaram o desenvolvimento de sua filosofia.

Sören Aabye Kierkegaard (1813-1855) confrontou, em seu tempo, a dialética de Hegel, os antigos gregos, a Bíblia, os padres da Igreja, os monásticos medievais, Lutero e o pietismo luterano, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Schelling e toda literatura romântica com a existência, com as tensões e os paradoxos que afetavam seu coração. A existência, vista por Kierkegaard, é uma tensão entre o que o homem é e o que ele não é.

A filosofia de Kierkegaard contempla um difícil encontro, porém rico entre a teologia, a filosofia e a psicologia. Como bem assinala Ernest Becker, encontramos nas obras de Kierkegaard uma clara fusão das categorias religiosas e psicológicas, pois é possível observar em sua filosofia que a «melhor análise existencial da condição humana leva diretamente aos problemas de Deus e da fé» (Becker, 1976: 89). A existência terá como referência a idéia de paradoxo, da angústia de você se descobrir diante do Absoluto, cujo sentido não passa pela idéia humana, isto é, não há nenhuma razão para o ser existir. Ou poderíamos dizer que desconhecemos a razão de nossa existência, de onde viemos ou para onde vamos, apenas construímos sentidos que possam justificar a nossa presença neste mundo.

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Doutora em Ciências da Religião – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Psicóloga Clínica; Pesquisadora do Grupo do Laboratório de Política, Comportamento e Mídia, LABÔ-PUC-SP.

Nosso intuito nesse texto será refletir sobre a existência em Kierkegaard, a partir de três perspectivas: compreender a escola da angústia como uma demanda analítica do enfrentamento das possibilidades de escolha (estádios existenciais), compreender a relação do instante, da repetição e da liberdade, para, diante dessa análise existencial da condição humana, entender o lugar da redenção no entendimento kierkegaardiano.

Kierkegaard entende a existência como marcada por um interesse infinito do indivíduo em relação a si mesmo e também ao seu destino. Este si mesmo é um «vir a ser» sentido e experimentado como um campo de trabalho constante cujo domínio pertence à liberdade, um drama diante da condição humana. Liberdade será um conceito fundamental aqui, pois é a partir dela e de sua relação com a ideia de redenção que tentaremos entender como esse conceito é tratado pelo autor.

Em *Fragmentos Filosóficos*, sob o pseudônimo de Johannes Climacus, publicado em 1846, como em *O Conceito de Angústia*, sob pseudônimo de Vigilius Haufniensis, publicado em 1844, Kierkegaard trata filosoficamente das questões da história e da liberdade, tendo como pano de fundo os temas cristãos do pecado e da graça. A diferença é que a segunda analisa o conceito de «espírito» como síntese do corpo e alma; e na primeira revela o conceito de «instante» como síntese da temporalidade e eternidade.

A angústia é o instante na vida do indivíduo. Instante, categoria de passagem, estado, lembrando sempre que, para Vigilius Haufniensis/Kierkegaard (2010), o novo só aparecerá com o salto. O homem é, portanto, uma síntese de alma e corpo, mas, ao mesmo tempo, também uma síntese de temporal e eterno. Na primeira proposição, o espírito é a síntese. Já a síntese do temporal e do eterno se expressa na síntese da alma e corpo, ao se instituir o espírito tem-se o instante. O instante é algo ambíguo, em que se tocam tempo e eternidade, e é isto que constituirá o conceito de temporal – onde acontecem às relações de eternidade e tempo, adquirindo as divisões didáticas de tempo presente, passado, futuro, e o porvir.

O tempo é uma somatória de instantes. Não há no tempo nem presente, nem passado, nem futuro. É uma divisão que só se sustenta quando se «espacializa o momento», o que trava a sucessão infinita, e só ocorre quando imaginamos o tempo em vez de o pensarmos. O presente não é um conceito temporal: instaurar o presente é dissolvê-lo em passado e futuro. O presente é o eterno. O instante tem o significado de presente como algo sem passado

nem porvir; não é uma categoria temporal, pois se usarmos esta categoria para defini-lo, ele será passado. O instante é o primeiro reflexo da eternidade no tempo, como uma primeira tentativa de suspender o tempo. O conceito de temporal é estabelecido pelo contato entre tempo e eternidade ocorrido no instante: é quando o tempo não cessa de repelir a eternidade e a eternidade não cessa de penetrar no tempo.

Com o instante, privado da significação do eterno, a vida perde o sentido. Em *Vigilius Haufniensis/Kierkegaard* (2010), o ser humano se relaciona com um Deus que o transcende; sem Deus, a vida perde toda a sua significação, toda a busca é desprovida de sentido. E esta percepção revela o paradoxo existencial em que trabalha o autor: a existência é e será sempre falta, desejamos sempre uma plenitude, ao mesmo tempo que estamos imersos em uma incerteza infinita.

Nesse paradoxo, a eternidade entra no tempo, algo reconhecido após a Revelação, o instante passa a ser plenitude dos tempos; decisivo e composto pela eternidade plena. Neste sentido, o instante implica uma escolha, já que o homem vê o temporal sob o aspecto do eterno. Para entender é necessário recorrer à presença de Deus no tempo. Kierkegaard, usando os mesmos conceitos de mestre e discípulo de Sócrates, mostrará a diferença: o discípulo não tem a verdade e está em estado de pecado, perdeu a condição da verdade por sua própria causa; o mestre é necessário ao discípulo para lembrá-lo que ele é a não-verdade – o mestre pode transformá-lo, mas não recriá-lo. Só Deus como mestre é capaz de dar a condição e a verdade. Portanto outro ponto que precisamos considerar em nossa reflexão: a verdade. Para que o instante seja fundamental, a verdade precisa ser procurada e está fora do homem; o instante é a condição dada por Deus-salvador que, ao valorizar o instante, possibilita o arrependimento e a conversão, o arrependimento faz que ele vá do não-ser para o ser. (Cf. Guarnieri, 2011) Entender o instante em Kierkegaard é entendê-lo sob a presença de Deus no tempo. E aqui está a abertura para a possibilidade de Redenção.

E é aqui que um outro conceito importante de Kierkegaard surge: a *Repetição*, que é o título de um texto de 1843, escrito sob o pseudônimo Constantius Constantin. O texto é sobre um jovem que, apaixonado por uma mulher, busca se aconselhar com Constantin, considerando-o um guru, um mestre, um analista. O jovem perde a moça, mas experimenta uma repetição quando se descobre poeta. Constantin se interessa pelo caso, e o restante

do texto é a sua própria análise sobre a vida e sobre a repetição e seus desdobramentos.

Buscando compreender essa realidade, Constantin/Kierkegaard (2009) retoma a ideia de reminiscências de Platão, buscando compreender como transformamos a vida em idéias, no intuito de objetivá-la para compreendê-la, para produzir a verdade. Mas a partir da recordação produzimos a verdade em forma de conhecimento, mas ao se perguntar como se pode ser verdadeiro com o outro, consigo mesmo, com Deus, o autor se preocupa com uma verdade que se vive.

Viver a verdade pede autenticidade, fidelidade, constância, integridade. E como garantir isso em uma existência que está em movimento. Constantin/Kierkegaard (2009) toma então a repetição como categoria, analisa as cartas do jovem e entende que a repetição é «um movimento religioso». Ele percebe que não há como buscar a repetição nas coisas externas – um teatro, uma cafeteria, uma escrivadinha e uma cadeira de veludo – pois a verdadeira repetição é um movimento espiritual interior em que um ser humano se recebe de novo. Jó obteve repetição quando tudo o que ele havia perdido foi restaurado a ele, ainda mais abundantemente do que antes; Abraão o obteve quando Deus renovou seu presente de Isaac, e ele recebeu seu filho pela segunda vez.

O importante no tema da repetição, tal como tratado pelo autor, é a direção, pois se na reminiscência, a lembrança se faz em um movimento para trás, para o passado, a verdadeira repetição, para Kierkegaard, será na consciência, na interioridade, no espírito humano através da fé. O que foi não se repete igual, mas sim como oportunidade de abrir uma nova perspectiva de futuro; a repetição aqui seria uma possibilidade de redenção. O instante onde todas as coisas se tornam novas, quando Deus se faz presente e concede ao ser humano a possibilidade de estar presente a si mesmo. É a experiência da eternidade no tempo; é o instante vivido com paixão.

É necessário não tratar o cristianismo como objeto, pois quando este se transforma em um conceito, uma definição, não será nada mais do que uma aproximação do que é ser cristão. «O cristianismo é espírito, o espírito é interioridade, a interioridade é subjetividade, a subjetividade é essencialmente paixão e, em seu máximo, paixão que sente um interesse pessoal infinito por sua beatitude eterna» (Kierkegaard, 1978). É impossível existir sem paixão, e o interesse da existência é a realidade.

O começo de um sistema de pensamento parte do imediato, daquilo que é observado na realidade. Mas esse imediato é elaborado por um ato de reflexão que busca uma definição para manter o todo junto. E esta reflexão só pode ser detida por decisão da subjetividade. A reflexão é um pensamento em movimento. Há, para Kierkegaard, uma diferença na forma de refletir: uma mais objetiva, que responde ao domínio da razão, e outra mais ligada ao subjetivo, que depende não só do pensamento, mas também, a partir dele, do encorajamento à ação ética, isto é, da ação que está vinculada a uma escolha. E a ação, para o autor, só pode ser resolvida pela vontade e não mais pela reflexão (Cf. Guarnieri, 2011).

É o caso da fé que, para Kierkegaard, é pensada não só teoricamente, mas existencialmente. Não que a reflexão não possa ser um requisito importante para uma ação decisiva – por isto ela é instrumento necessário para a fé, e não inimiga –, mas a tensão que percorre o pensar de Kierkegaard é apenas a condição, o agir depende muito mais da vontade. A reflexão, inclusive, pode aprisionar o indivíduo em uma condição de desespero. Kierkegaard, trata o desespero em sua obra *Doença Mortal*, onde ele nos apresenta uma «tipologia do desespero» (Kierkegaard, 1979). Nesse texto, o autor observa que quando a relação com Deus desaparece na angústia, a existência do homem se converte em um inferno de desespero. Portanto, só existe uma única origem do mal: a recusa de Deus sob a influência da angústia. E, quando o indivíduo se afasta de Deus, afasta-se de si próprio.

A morte, como fim de tudo, não é uma realidade cristã, é nela que se encontra a esperança. Nem a morte, nem nenhum sofrimento temporal, podem ser vistos como a doença mortal. Ao contrário, a morte e qualquer sofrimento deste mundo constituem a realidade da vida. Mas, há uma miséria cuja existência o ser humano como tal ignora, e é essa miséria que o cristianismo descobriu e que é a doença mortal: a doença mortal é o desespero. Quem desespera não pode morrer; é a consciência da presença da morte e não a morte concreta. «Viver a morte» se vive em um só instante e se vive eternamente. No desespero o morrer continuamente se transforma em viver e o desespero não «devora a eternidade do Eu» que é o que sustenta este Eu.

Segundo Kierkegaard (1979: 208), «o que há de sentimento, de conhecimento e de vontade no homem depende em última análise do poder de sua imaginação, isto é, da maneira segundo a qual todas as faculdades se refletem: projetando-se na imaginação». A imaginação é reflexão. Portanto, a imaginação

é ambígua, pode levar o indivíduo em direção à possibilidade, mas também ao desespero pelo afastamento de si próprio. Pensar e existir parecem compor uma estranha relação, enquanto se pensa para dar conta da própria existência, faz-se de forma que, ao mesmo tempo, dela (da existência) se liberta.

«A única realidade que há para um homem existente é sua própria realidade ética» (Kierkegaard, 1978: 230), pois é uma exigência da ética fazer que o pensador se interesse infinitamente na existência; a existência só pode ser compreendida retrospectivamente e submetida à subjetividade ética que é constituída pela escolha de cada indivíduo.

A existência implica em fazer escolhas morais e é dessa concepção de escolhas que surge a idéia de Estádios. A teoria dos estádios não segue uma evolução; eles não podem ser vividos simultaneamente, eles são excludentes e a passagem de um para outro é através do Salto. A questão é determinar o estádio em que você se encontra, do qual só sai por um Salto, uma decisão, uma possibilidade que só se torna real se o sujeito escolher. Ao escolher você realiza o seu estádio.

A idéia de estádios – estético, ético e religioso – de vida em Kierkegaard surge da concepção de escolha. Em uma primeira leitura dos estádios, não há como negar uma aparente tendência à valorização por parte do autor de um estádio em detrimento de outro. Esta valorização estaria contrapondo a idéia do autor de que não possuímos critérios lógicos de escolha. Porém, esta questão torna-se mais clara se não nos desviarmos de que é a subjetividade o foco de seu pensamento. Sendo assim, nossa opção nasce na experiência, no que é visível na situação vivenciada.

O problema de cada indivíduo é determinar em que estádio se encontra, pois o ser humano encontra-se entre a dúvida e a fé, dentro de um estádio de existência fechado que basta a si mesmo, do qual só sai por um «salto». Um salto que, para Kierkegaard, não é um vôo, pois saltar significa que se pertence à terra e se respeita às leis da gravidade. Portanto, saltar é apenas algo momentâneo e difere do vôo, pois este se lança nos ares e se livra das relações terrestres. A imagem se refere ao pensador especulativo que, ao se lançar ao infinito, se lança em um vôo acima da realidade; já aquele que salta se eleva, também, acima da realidade, mas somente por um momento, mantendo desta forma submisso à lei da gravidade e a tentativa de alcançar o limite ideal. O salto seria, então, a melhor expressão da tensão entre imanência e transcendência (Cf. Guarnieri, 2011: 176).

No estágio estético o homem vive no instante, prisioneiro da imediatidade, voltado para o mundo finito e não conhece outro fim na vida senão gozar cada instante que passa; quer sempre provar novidades, foge permanentemente ao tédio, recusa engajar-se, são os *Don Juans* ou o intelectual céptico e diletante (o homem entregue à sua libido). O estético é voltado para si e, desesperadamente, procura mais prazeres para escapar deste desespero. É um caminho sem saída que conduz ao tédio, ao sem sentido e ao Nada, justamente por sua evasão da realidade moral e religiosa (Hubben, 1980: 31).

No modo de vida ético o homem encarna as regras universais do dever. Trabalhador consciencioso, marido e pai devotado, leva tudo a sério, é pouco flexível, prisioneiro de idéias acabadas, e se crê cidadão exemplar. O estágio ético marca o surgimento da existência efetiva como auto-afirmação do sujeito, que se exprime pelo julgamento e se atualiza pela realização do dever. Só que a história do sujeito começa pela afirmação de si mesmo pela escolha, pela subordinação de sua existência a uma lei. Porém, como o indivíduo encontra-se na não-verdade, ele não pode ser sua própria referência, há necessidade de um mediador – a segunda ética supõe a intervenção de um elemento exterior, o acesso a uma realidade nova, paradoxal; consiste no apelo singular do religioso.

Kierkegaard limita o termo existência para o estágio ético-religioso. Existir como ser humano significa existir eticamente. A eleição no estético é imediata e, desta forma, não é uma eleição, pois esta se perde na diversidade. A eleição é algo próprio da ética (Cf. Kierkegaard, 1978: 113-34). A conduta estética levada ao extremo culminaria no desespero, que resultaria no salto para o ético. E, da mesma forma, no estágio ético, ao atingirmos os limites máximos, a presença do paradoxo se impõe, podendo possibilitar o salto para o religioso.

Ao estágio religioso ascendemos pelo humor. No modo de vida religioso o homem não está submetido a regras gerais, mas é um indivíduo diante de Deus. A ética é sua tentação, como podemos observar em *Temor e Tremor*, que busca analisar a história de Abraão, ordenada por Deus a sacrificar seu filho Isaac, poupando-o apenas no último minuto. Escrita sob o pseudônimo *Johannes de Silentio*, somos apresentados ao estágio religioso, pelo agir de Abraão, o cavaleiro da fé, e somos levados a concluir que diante da ordem de Deus, só o silêncio. Um ato único, singular, que testemunha a fé, mas que se for imitado só pode atestar um comportamento de insanidade ou criminoso (Kierkegaard, 1998).

Em *Temor e Tremor* ele fala da fé em virtude do absurdo – *Tro i Kraft af det Absurde* – que alguns autores preferem chamar de fé na força do absurdo ou fé fortalecida pelo absurdo. O absurdo é uma categoria em Kierkegaard (1998), é um critério negativo daquilo que é mais elevado do que a compreensão e o conhecimento humano. Fé em virtude do absurdo é uma fé em virtude dos limites da razão, uma fé que não depende da certeza do conhecimento científico, da evidência objetiva e da argumentação racional; a pessoa que tem fé sabe que não pode depender de sua razão, pois reconhece os limites dessa, sabe de sua posição de pecador.

O autor nos deixa claro que para compreender Abraão é necessário não omitir a Angústia. A tensão resiste justamente no embate entre o ponto de vista moral e o religioso: moralmente Abraão tentou matar Isaac. É um assassino, portanto. Mas, no religioso, a intenção é de sacrificar Isaac: a fé santifica o ato. É é diante deste paradoxo, da Angústia que está presente no ato, que se torna possível compreender Abraão.

A moral é a tentação que pode impedir Abraão de realizar seu dever: a vontade de Deus. Amamos a Deus dentro da esfera da possibilidade. E a fé? A fé é de uma interioridade nova, para Silentio/Kierkegaard (1998) é uma paixão. O percurso natural é o indivíduo despojar-se de sua interioridade para que possa se expressar no exterior. Quando não se consegue isso, o resultado é uma crise ansiosa.

O verdadeiro cavaleiro da fé é uma testemunha. Abraão tem intimidade com Deus, mas esta é sua solidão, por isso fica em silêncio. O silêncio é um paradoxo; é uma armadilha do demônio (porque manter o silêncio como pede a vida interior, impossibilita a manifestação do EU no exterior, o que inviabiliza a ética), mas é também onde o indivíduo toma consciência de sua união com a divindade.

Abraão guardou silêncio. A estética exige o silêncio quando ao calar-se pode salvar alguém (o que não é o caso de Abraão). Um escândalo para a estética seria o sacrifício por Deus ou por si próprio. A estética admite que se sacrifique pelo outro, mas não o outro por mim. A ética condena o herói estético silencioso, por este ter se calado pelo caráter de indivíduo. O herói trágico se sacrifica ao geral, é manifesto e assim é filho da ética. Mas sua situação não se aplica a Abraão.

Em comparação ao herói trágico, Abraão realiza dois movimentos: resignação infinita (renuncia a Isaac) e a todo instante realiza o movimento da fé (sua

consolação). Ele sabe que o Eterno devolverá Isaac devido ao absurdo. É no silêncio de Abraão que está o paradoxo: ele não pode falar. Se o fizer, é um herói trágico e qualquer frase que ele dissesse ali poderia lhe tirar do paradoxo. Sua única frase, porém, revela a presença do paradoxo.

Silentio/Kierkegaard (1998) conclui falando que pode compreender Abraão como quem compreende um paradoxo, porém não possui a coragem de agir como ele. Em Abraão tudo é silêncio e se faz silêncio pelo próprio silêncio de Abraão. E Abraão não falou. Deus falou, e sabemos pela leitura das narrativas que quando Deus fala, o homem fica em silêncio. Abraão mantém o silêncio a Sara, Eliezer e Isaac, porque não pode falar: não tem linguagem humana, sua linguagem é divina. Se voltar atrás, deixa de ser Abraão. A moral é a tentação.

Para dar legitimidade ao paradoxo é necessária a presença da tribulação e da angústia; existir é angustiar-se. E por isso, podemos pensar uma escola da angústia, uma escola acerca de si mesmo. A queda é considerada um ato de liberdade; comer o fruto, a escolha provocada pela própria angústia. O ato de pecar é, então, visto como natural por ser conseqüência da própria angústia que representa o mais alto grau de egoísmo, pois neste estado o indivíduo não desvia o olhar dele próprio e, assim, perde de vista Deus. O pecado aqui é considerado como estar apartado de Deus. Este conceito pode ser mais bem compreendido se tomarmos como referência o conceito da dupla natureza humana de Pascal (o que aponta a influência de Pascal, assim como de Agostinho no pensamento de Kierkegaard), pois este indica a condição insuficiente do ser humano e o revela como animal do sobrenatural, condenado a se equilibrar entre o ser e o nada (Cf. Pascal, 2000: 46-9).

Para Kierkegaard, o pecado é uma decisão que, mesmo tomada em liberdade, acabou por amarrá-la (a liberdade) e, para ele, é neste local da liberdade que o indivíduo pode reencontrar a si mesmo. O homem transformou sua liberdade em escravidão.

Para Vigilius Haufniensis/Kierkegaard (2010), o indivíduo é ele próprio como também o é o gênero humano. Assim, o indivíduo tem uma história e, por isso, o gênero humano também tem uma história. Ao mesmo tempo, ele é tão afetado pela história de todo gênero humano, como por sua própria. Portanto, aquilo que explica Adão explica também o gênero humano e vice-versa. O autor procura explicar o conceito de pecado paralelamente à explicação da queda; o pecado original não pode aqui ser tratado como algo isolado, pois dessa forma poderíamos comprometer não só a noção de «inocência»

– estado anterior ao pecado – como a de «Graça», ou mesmo a idéia, tão valorizada pelo cristianismo, de Redenção.

A queda é inexplicável pela psicologia, pois ela é um salto qualitativo. Mas é um ato de liberdade; comer o fruto, a escolha provocada pela própria angústia. O pecado é uma decisão que, mesmo tomada em liberdade, acabou por amarrar essa liberdade. Toda a questão da angústia é trabalhada a partir da lógica do Gênesis.

O homem é uma síntese do psíquico e do corpóreo. Porém, uma síntese é inconcebível quando os dois termos não se põem de acordo num terceiro. Este terceiro é o espírito. Na inocência, o homem não é meramente um animal. De resto, se o fosse a qualquer momento de sua vida, jamais chegaria a ser homem. O espírito está, pois, presente, mas como espírito imediato, como sonhando. Enquanto se acha então presente é, de certa maneira, um poder hostil, pois perturba continuamente a relação entre alma e o corpo, que de certo subsiste sem, porém, subsistir, já que só receberá subsistência graças ao espírito. De outra parte, o espírito é um poder amistoso, que quer precisamente constituir a relação. Qual é, pois, a relação do homem com este poder ambíguo, como se relaciona o espírito consigo mesmo e com sua condição? Ele se relaciona como a angústia. (Vigilius Haufniensis/Kierkegaard, 2010 47)

O espírito ama e foge da angústia, é ele quem perturba a relação entre corpo e alma ao mesmo tempo que deseja constituir essa relação. Com a proibição, Deus inquieta Adão, pois desperta nele a possibilidade de liberdade: da proibição faz nascer o desejo, desperta a possibilidade infinita de poder. As duas espécies de angústia são denominadas, por Vigilius Haufniensis/Kierkegaard (2010), de objetiva e subjetiva. A angústia objetiva é a angústia da inocência, que é o reflexo interior da liberdade possível; a angústia da criação: é aquele que deseja e não é por acaso que cai neste estado de angústia. É na angústia objetiva que se anuncia o estado do qual se deseja sair, e é ela própria quem nos avisa que não basta apenas o desejo para que se consiga sair deste estado.

A angústia subjetiva é aquela que se instala no indivíduo como consequência do pecado; «é a angústia da vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade e então agarra à finitude para nela firmar-se» (Vigilius

Haufniensis/Kierkegaard, 2010: 66). Liberdade implica possibilidade e com a interdição Adão é despertado para possibilidade através da angústia. É por sua liberdade e por sua falta que o indivíduo realiza o mal, não um mal objetivo buscado pelo homem, mas a angustiante possibilidade de poder que se abre ao homem a partir do interdito: o mal é o objeto buscado pelo homem fora dos limites impostos por Deus. O desejo de descobrir e conhecer torna-se, então, uma necessidade.

O nada, que era objeto da angústia anteriormente, passa a ter o valor de qualquer coisa desconhecida. O nada é objeto, portanto, exterior, qualquer coisa desconhecida refere-se ao eu, mas que ao mesmo tempo difere dele. E o que é diferente ao eu é a possibilidade. Por conseguinte, o nada por ser objeto não é o que possui o ser na angústia, mas sim qualquer coisa desconhecida, o que na psicologia é conhecido como a angústia que não tem objeto; diferente do medo, pois em geral temos medo de algo.

Desejando fazer a síntese, escolho sob pressão da angústia, mas a síntese não se faz, aí há a queda; a falha, o pecado. Matamos a liberdade por causa da angústia e, desde então, precisamos matá-la de novo e de novo. A capacidade de decisão livre do homem é sua dependência, pois, em tudo o que faz, o humano tentará se livrar da angústia, mas será seu eterno escravo.

Kierkegaard desenvolve uma antropologia do pecado, o que, segundo Eugen Drewermann (1976), possibilitará uma análise fincada em Gn 3, 8-24 sobre a falta (medo da punição, medo das pulsões, vergonha, medo da morte). Este autor, assim como outros comentadores da obra de Kierkegaard, busca uma aproximação da psicanálise. Ernest Becker (1976: 89) enaltece o gênio de Kierkegaard, considerando-o um pós-freudiano, mesmo tendo escrito na década de 1840. Drewermann (1976), por sua vez, constatará que, com sua teoria, Kierkegaard realizou bem a separação do dualismo da natureza e cultura que Kant e Freud só puderam admitir sob a forma de antinomia. Para eles, não foram as tendências da pulsão como tais que são as culpadas, mas elas assim se tornam desde que o homem busque nelas sua tranqüilidade. A queda torna-se, então, a fonte do mal, pois teologicamente, ao agarrar-se à finitude, o indivíduo se desvia de Deus. E é essa mesma fonte que se traduzirá psicologicamente como um desvio de si-mesmo, se apresentando como neurose ou como inautenticidade existencial.

Para Kierkegaard, o eu é a «sede da angústia». E a angústia nos lembra de nossa origem espiritual, pois ela nos leva a constatação da situação paradoxal

em que se encontra o ser no mundo, revelando seu caráter transcendente. A angústia não é uma categoria da liberdade nem de necessidade: é o intermediário que possibilita a passagem do possível para o real. Portanto, estar adequado em relação ao pecado é reconhecer este estado e caminhar junto com o arrependimento. E, segundo Vigilius Haufnienis/Kierkegaard (2010), estaremos aqui na fronteira com a dogmática, pois o arrependimento é a suprema contradição ética: por um lado, deve (uma exigência da própria idealidade) contentar-se com o arrependimento e, por outro, sabe-se que o arrependimento não garante a eliminação do pecado, pois este só pode ser conseguido pela Redenção. A Redenção, tal como o pecado original, não tem explicação. E, diferente do pecado, não depende da ação humana, é necessário um mediador.

A interioridade é a determinação do eterno no homem. O melhor meio de destruir o eterno consiste em se viver de instantes, sem a configuração do eterno. O ser humano se recusa a enfrentar a realidade de sua condição e prefere viver na ilusão valorizando como eterno as *vaidades* que elege. Neste caso, concebe-se o eterno de maneira absolutamente abstrata e acaba por sujeitar a eternidade ao tempo graças à imaginação. A eternidade corresponde à verdadeira repetição, por isso ela é necessária e a não compreensão deste fato revela a carência de interioridade. Quando o ser humano é formado pela angústia, ele é formado pela possibilidade e só assim é formado na infinitude. Por fé, Vigilius Haufnienis/Kierkegaard (2010) concordará com Hegel, que é tudo aquilo que pela certeza interior antecipa a infinitude. Quando evitamos confrontar a possibilidade que nos deve formar, nunca chegaremos à fé. A fé é uma escola do finito, uma sabedoria da finitude. A angústia encaminhará o ser ao seu caminho, mesmo que ele não deseje ir – conscientemente falando –, a angústia o levará para onde ele deve ir, por meio da repetição abrirá uma perspectiva de futuro. Pela fé, a angústia nos ensina a repousar na Providência. E, em relação à culpa, a angústia nos ensinará que só na Redenção encontraremos repouso.

Referências bibliográficas

- BECKER, Ernest (1976). *A negação da Morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DREWERMANN, Eugen (1976). *Le mal: approche philosophique du récit yahviste des origines*. Paris: Discleé de Brouwer.

- GUARNIERI, M. C. M. (2011). *Angústia e conhecimento: uma reflexão a partir dos pensadores religiosos*. São Paulo: Reflexão.
- HUBBEN, William (1980), *Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche, and Kafka*. Nova Iorque: Touchstone.
- KIERKEGAARD, Sören (2010). *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- KIERKEGAARD, Sören (1978). *Soeren Kierkegaard: Textos selecionados por Ernani Reichmann*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- KIERKEGAARD, Sören (1979). *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano* (coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural.
- KIERKEGAARD, Sören (1998). *Temor e Tremor*, 3.^a ed. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores.
- KIERKEGAARD, Sören (s.d.). *Fragmentos filosóficos*. Trad. Arnaldo Canclini. Buenos Aires: Editorial y Librería "La Aurora".
- KIERKEGAARD, Sören (2009). *A Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- PASCAL, Blaise (2000). *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes.

Redenção em perspectiva cristológica¹

André Anéas²

Introdução

Entender, compreender e assimilar que a religião cristã anuncia redenção para a humanidade não é novidade para ninguém e tão-pouco é exclusividade dos seguidores de Jesus de Nazaré. Entretanto, deve-se reconhecer que a redenção prevista à humanidade pode ser articulada e pensada de variadas maneiras na teologia cristã, uma vez que tudo o que a cristandade adquiriu de formulações reflexivo-teológicas até os tempos atuais não é unânime, homogênea e previsível como os mais ortodoxos gostariam. Tendo em vista o mundo contemporâneo – em que a pluralidade do pensamento cristão é reduzida recorrentemente em generalizações indevidas e irresponsáveis – e a ascensão de um «ultraconservadorismo» cristão, especialmente à brasileira – com implicações políticas graves (em todos os sentidos!) –, é salutar iniciar o presente texto destacando que sim, é possível uma multiplicidade de hermenêuticas bíblico-teológicas acerca do que a revelação³ diz sobre a *redenção* da humanidade. Porém, a revelação não pode ser sistematizada de tal maneira que o teólogo transforme a sua teologia em algo equivalente com a *revelação em si*. Lamentamos frustrar quem acharia que este humilde teólogo vos falaria acerca de verdades absolutas. Se deixarmos claro apenas o fato de que o Deus revelado nas Escrituras *redime*, nos daríamos por satisfeitos. Apenas vamos «tatear», pois compreendemos que essa é a missão do teólogo.

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Doutorando e mestre em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e bacharel em Teologia pela Faculdade Teológica Batista de SP. Membro do LABÔ – Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo/PUC-SP.

³ Revelação está sendo utilizado em um sentido que visa abranger prioritariamente o cânone cristão, mas também a tradição da Igreja.

Algumas perguntas são inevitáveis. Quem precisa ser redimido? Quem é o redentor? Por que precisa ser redimido? Como ocorre tal redenção? Essas quatro questões são imprescindíveis para a nossa introdução. Outra questão a ser resolvida que precisa ser mencionada e respondida com veemência já no início desse humilde raciocínio é: o que é redenção?

Segundo o *Dicionário de mística* (fonte que já denuncia a nossa perspectiva teológica) «redenção» significa:

O termo «r.» [redenção] vem do latim, *redimere* (*re* e *emere*), que significa «alforriar», «libertar», portanto, «resgatar» alguém da escravidão mediante pagamento em dinheiro. No NT, a noção «r.» (*lytrosis* ou *apolytrosis*) ou de «resgate» (*lytrosis*) é expressa com outros termos, que indicam «aquisição» (*peripoiesis*) ou «compra» (*agorazein*). (Marchesi, 2003: 911)

Tendo em vista o significado aqui proposto, poderíamos reformular as questões da nossa introdução: quem precisa ser *libertado*? Quem paga a *alforria*? Por que precisa ser *libertado*? Como o escravo torna-se *livre*?

Algumas das perguntas podem ser respondidas imediatamente, pois há um certo consenso no círculo teológico: «quem precisa ser *libertado*?» A humanidade. O texto bíblico, embora seja um texto entendido pela tradição como inspirado por Deus, é um livro que fala, sobretudo, sobre a humanidade. É um livro que fornece sentido para a vida humana. Ler o texto bíblico é se ler. Conhecer os relatos de Adão e Eva, Abraão e Jacó, Moisés e Davi, Pedro e Paulo, é nos ler. Esse drama humano é narrado nas páginas das Escrituras e trata-se, em grande parte, do drama da redenção *humana*. «Quem paga a *alforria*» da humanidade escravizada? Deus, o Deus bíblico, o Deus do Antigo Testamento e o Deus do Novo Testamento. Dificilmente algum teólogo refutará tal hermenêutica. A presença da *misericórdia* (Antigo Testamento) e da *graça* (Novo Testamento) é nítida. O texto bíblico não oferece um caminho redentivo meritocrático. Ao contrário, a paciência do Deus bíblico em insistir em salvar os humanos impressiona. Não à toa as misericórdias do Senhor, como disse o profeta Jeremias, se renovam todas as manhãs (Lamentações 3.22-25).

Outras questões não são tão óbvias. «Por que precisa ser *libertada*?»: porque a humanidade está sob as consequências do que em perspectiva agostiniana – que predomina no Ocidente cristão, mas encontra eco nos padres gregos (McGrath, 2005: 506) – chamamos de Pecado, Queda ou Pecado

Original. Certo é que a partir do Gênesis 3, com a desobediência dos primeiros humanos, a vida foi abalada em muitos sentidos. Após Adão morder o fruto proibido por Deus inaugurou-se um período de dilemas éticos e morais intermináveis. Quem sabe foi justamente nesse momento em que essa disciplina – ética – nasceu. A proposta originária da divindade para humanidade – o jardim do Éden – foi suspensa por uma necessidade mais urgente: redimir a humanidade do seu Pecado. Mas Pecado em qual sentido? Em sentido moral existem muitos pecados dos quais a humanidade precisa ser liberta/redimida: gula, luxúria, avareza, ira, soberba, preguiça, inveja. Mas também precisam ser redimidos dos seus medos, desesperos, angústias. Poderíamos até mesmo pensar em uma redenção do caos social que a raça caída produziu. Cada uma dessas ênfases acontece em determinado período da cristandade. A teologia casou-se com a filosofia grega, com o existencialismo e, mais recentemente, com as ciências sociais. Cada *locus* teológico produz uma determinada teologia. Conforme já afirmou a teóloga brasileira Maria Clara Bingemer, as mais recentes bodas aconteceram com a literatura. É nessa poligamia teológica que pecados e mais pecados são gestados em desdobramento do Pecado dos pais da humanidade. Seja em sentido ético, existencial ou social, a humanidade experimenta em sua carne a enfermidade de uma busca por autonomia em relação a Deus e, em sua angústia, «clama ao Senhor»; e o Senhor a escuta (Salmo 118.5) com uma disposição salvífica, se apresentando como Redentor para uma humanidade que se percebe carente de salvação. Porém, «como o escravo torna-se *livre*?» As soluções teológicas que fornecem respostas acerca de *como* a humanidade escravizada torna-se livre a partir da redenção divina não possuem uma voz uníssona, especialmente após a Reforma Protestante do século XVI, em que a Igreja perdeu o seu lugar de fala privilegiado. Para além de colocar algumas moedas na sacola de João Tetzl para garantir a salvação (González, 1995: 52-53) –, o que revoltou profundamente Martinho Lutero –, existe uma conexão direta entre esses *porquês* e os *comos* que afligem os humanos e muitos caminhos hermenêuticos podem sugerir respostas. Nesse trabalho será feita uma proposta de convergência dessas propostas, sem termos a expectativa de conciliar definitivamente os vastos e belos campos interpretativos que tornam a história da teologia cristã rica em demasia.

Nosso caminho irá intermediar especialmente as questões dos *porquês* e dos *comos*, a partir de três vertentes do cristianismo de tipo protestante (também católico em algum sentido). São elas: a ideia clássico-objetiva – de acento

metafísico; a ideia subjetiva – de acento existencial; e, por fim, a ideia histórica – de acento latino-americano. A percepção da pluralidade hermenêutica acerca do drama da redenção não será abordada de maneira apologética, de tal modo que as possibilidades interpretativas sejam posta antagonicamente (claro que não nos enfocaremos o suficiente para manter o distanciamento necessário – é um teólogo que vos fala). Ao contrário, a pluralidade é aqui um *a priori*, que, ao invés de produzir discussões tolas de quem acha que é capaz de desvendar o Mistério – normalmente teólogos têm essa pretensão –, deverá ressaltar a beleza da multiplicidade das reflexões teológicas acerca do tema que podem, inclusive, ser complementares e poderosas fontes imagéticas para inspirar os cristãos acerca do além, da existência e da história: essa será nossa proposta nas considerações finais.

A idéia clássico-objetiva – de acento metafísico

A primeira maneira que esse escravo – humanidade – é liberto por Deus possui um acento metafísico. Durante um grande período da cristandade a grande preocupação acerca do dilema da redenção foi com o destino eterno do humano. Em suma, a grande questão aqui é: céu ou inferno? Como alcançar as «ruas de ouro» na eternidade (Apocalipse 21.21)? Poderíamos sintetizar esse raciocínio teológico da seguinte maneira: 1. Deus criou a *humanidade*; 2. A humanidade *pecou*; 3. A consequência do Pecado é *morte eterna*; 4. A redenção divina salva o humano do inferno e o presenteia com o *céu*.

É evidente que a *linguagem religiosa é poderosa*, especialmente se articulada a partir do eixo eternidade. Conseguir de alguma maneira resolver as nossas pendências com Deus de tal modo que o céu se torne uma certeza e que o inferno não seja uma opção, ainda mais pensando em um inferno equivalente ao de Dante Alighieri, é tentador para toda a raça. Além do mais, convenhamos, a vida não é fácil para ninguém. A história humana atesta que não podemos subestimar as capacidades da nossa raça para tornar a vida complicada, caótica e assustadora. Fomos incapazes de evitar o Holocausto e o lançamento de duas bombas atômicas na Segunda Guerra Mundial. Soma-se ao caos humano o caos da contingência, que pode ser pensada como consequência do Pecado. Certo é que temos enfermidades que não gostaríamos. Vez por outra enfrentamos catástrofes naturais (que podem ser interpretadas

como consequência de ações humanas). O dinheiro acaba e entramos no cheque-especial, o cano da pia vaza, o filho começa a usar drogas. Sem falar na depressão, crises de pânico, ou uma filha de pais ultraconservadores que revela que é homossexual (para conservadores que aprenderam por gerações que esse seria um pecado mortal, esse exemplo pode ser o momento mais difícil e complexo em uma biografia familiar). Diante dos flagelos que enfrentamos em, com sorte, oitenta anos de vida (Salmo 90), é de uma força imagética incrível saber que a eternidade nos aguarda e que lá, no céu, não haverá dor, nem sofrimento, nem contingência, nem será um inferno.

Uma segunda consideração importante diz respeito ao eixo *eternidade*. É perceptível nessa lógica que a vida humana terrestre é um período de transição para a eternidade. Na verdade, o mais importante dentro dessa teoria do conhecimento é justamente o além-vida. Como comparar as poucas décadas com o infinito? É nesse sentido que essa construção teológica desprivilegia a vida humana histórica, colocando um acento metafísico. Não é sem motivo que o teísmo clássico tende a ter problemas com assuntos relacionados aos elementos naturais, físicos e concretos da realidade. Falar, por exemplo, em uma teologia do corpo é difícil dentro de ambientes conservadores, em que a repressão a corporeidade é flagrante (Alves, 1979). É dentro desse contexto epistemológico que o texto bíblico será lido, especialmente as epístolas paulinas. A «carne» torna-se alvo de uma interpretação negativa, produzindo uma repressão sexual intensa ou, no mínimo, um silêncio obsequioso acerca da sexualidade. Pensar na possibilidade de melhorar o mundo e torná-lo mais agradável para a humanidade viver não chega a ser plenamente desconsiderado. Porém, o empenho do círculo religioso, tendo em vista toda maneira de arquitetar a teologia, é comprometido. O mundo é passageiro. A vida terrestre é só um caminho para o que *realmente* importa. O significado da redenção aqui é: ser salvo do «mundo» para obter o além-mundo.

Existem aqui algumas dicotomias importantes. Corpo-alma; e sagrado-profano. A teologia casou-se com o platonismo/neoplatonismo (Rocha, 2017). Tudo isso que aqui é descrito é resultado de um tipo de labor filosófico que entende que a matéria é ruim e que o que importa está no campo das ideias. Em linguagem teológica trata-se de um corpo desprivilegiado e de uma alma enaltecida. Ou então, da terra/história/corpo como elementos passageiros e da alma na eternidade como elemento permanente, a «essência» grega. Soma-se a essa dicotomia o sagrado-profano. Como escapar do inferno?

Seguindo o caminho sagrado, o «caminho estreito», o caminho que nos leva ao céu. Como garantir a estada no inferno? Seguir o caminho profano, caminho mundano, caminho dos inimigos de Deus, caminho do diabo. Muito embora a compreensão de salvação pela graça seja elaborada nesse tipo de teoria do conhecimento, a dicotomia acaba por sabotar a graça, no sentido de o humano viver em constante crise (Weber, 2013), pois não tem como garantir que o caminho para o céu esteja garantido. Os moralismos das ortodoxias cristãs surgem nesse contexto, em que a comunidade de fé precisa saber *quem* é salvo. Vestimentas, gosto musical, padrões sexuais, hábitos, negação dos «prazeres mundanos», etc. Elementos externos são fundamentais para produzirem um senso de pertencimento comunitário e, principalmente, uma percepção de que o caminho é o «caminho estreito» que conduz para a glória eterna, que é o que importa.

Um último elemento deve ser lembrado para caracterizar a redenção clássico-objetiva de acento metafísico. É extremamente racionalista. O alcançar essa salvação não acontece meramente no coração do fiel, em uma experiência subjetiva de Deus. A redenção se dá em um universo lógico e *forense*. A linguagem bíblica neotestamentária que descreve Deus como juiz, Jesus como advogado, a humanidade como réu e o diabo como acusador, não são tidas como metáforas de um mistério da salvação. Ao contrário, sem espaço para uma leitura metafórica (Rocha, 2017), os símbolos presentes na Bíblia são reduzidos a signos (Alves, 1979), tentando compreender a linguagem bíblica como uma descrição exata da realidade. Logo, o fiel é salvo na medida em que ele acata a interpretação bíblica da Igreja. A Igreja não se percebe como intérprete do texto, mas como uma voz autoritária em relação a interpretação, que acaba por elevar a interpretação a categoria de Verdade. Pensando em protestantismo, essa lógica é uma grande contradição com o espírito protestante do século XVI e, ao contrário do magistério católico, é mediada pelas Confissões de Fé. Dessa feita, o fiel precisa professar a doutrina de maneira *correta*. E é na declaração da reta doutrina que a redenção acontecerá. Ao dizer publicamente que Jesus foi morto no lugar do réu para cumprir a pena do Pecado que o justo juiz – Deus – não abriria mão (Jesus, o cordeiro de Deus, é morto para aplacar a ira do SENHOR no lugar dos salvos), o escravo torna-se livre *em Cristo*, com a passagem para a eternidade garantida. Precisa demonstrar que está seguindo no caminho estreito? Sim. Então não deixaria de ser salvação pela graça se o esforço moral é decisivo para a eternidade?

Sim. O exercício intelectual para professar a doutrina corretamente não seria também um esforço humano, uma espécie de salvação pelas obras? Sim. Não seria perigosa essa disposição um tanto alienante da história e dos dilemas humanos do dia-a-dia? Sim. (Anéas, 2019) Todas essas questões são importantes e merecem análise cuidadosa. Porém, para os participantes desse universo, para cada questão haverá uma resposta lógico-teológica para tornar o sistema claro e imune aos questionamentos e dúvidas. Para outros grupos de teólogos esse tipo de sistema fechado não dará conta do projeto de redenção de Deus para a humanidade.

A idéia subjetiva – de acento existencial

Para outro grupo de teólogos, como Søren Kierkegaard, Paulo Tillich e Rudolf Bultmann, a questão da eternidade não é o suficiente para dar conta da humanidade escrava e tão-pouco a Bíblia é um texto que deve ser reduzido a uma coleção de signos, ainda mais na modernidade (Bultmann, 2000). Esse dogmatismo, biblicismo e literalismo – em certo sentido um fundamentalismo – não são suficientes para aquietar a alma humana de maneira plena *na existência*. Deslocar simplesmente a expectativa para a eternidade não é, necessariamente, uma solução definitiva para o que pode ser interpretado como Pecado, mesmo em uma teoria do conhecimento rígida e que tenta dar respostas para tudo. Certo é que a proposta do teísmo clássico pode ser interpretada como um sistema artificial, resultado de muita especulação metafísica, com muitas falhas que podem ser denunciadas.

Um olhar atento ao texto bíblico pode revelar percepções dos testemunhos narrados que não podem caber em sistemas religiosos criados para conter uma explicação exaustiva e lógica de quem é Deus, o que é o Pecado e de como somos salvos. Olhar para o texto bíblico pode ser uma aventura no fenômeno humano na subjetividade de cada indivíduo. A literatura bíblica, ao invés de ser entendida como um livro que desvenda o além, pode ser lido em chave antropológica e fenomenológica, diminuindo a ênfase no que desconhecemos para uma ênfase no ser-no-mundo (Heidegger, 2015). Em outras palavras, Abraão não o *grande* «pai da fé», mas um mentiroso e vulnerável às propostas inconvenientes e inadequadas de sua mulher. Moisés não é o grande libertador, mas um homem lutando contra a sua covardia, seus medos

e vez por outra perdendo a paciência. Davi não é o «grande rei de Israel», mas um homem suscetível às fraquezas de quem possui muito poder em suas mãos, sentindo-se dono da mulher do seu soldado e no direito de tramar o assassinato do «obstáculo» para o seu impulso sexual. Ao lermos as narrativas bíblicas acabamos por nos ler. Os demônios interiores que cada personagem enfrenta são os demônios que nós enfrentamos. Nesse sentido, a existência torna-se um lugar perigoso e que não pode ser reduzido por nenhuma lógica repressivo-religiosa, pois as contradições que existem em nosso interior são flagrantes.

Do que precisamos ser salvos? Precisamos ser salvos da nossa crise de sentido e de propósito. Engana-se quem pensa que dentro de uma Igreja cristã estão todos resolvidos existencialmente. A fábrica de neurose pode ser justamente a engrenagem religioso-institucional, tentando pela força domar os nossos demônios. Ser humano é ser uma contradição. Feliz aquele que nunca pensou nisso e nem se deu conta da maldade humana. Feliz quem nunca parou para pensar acerca do problema do mal. Feliz aquele que ainda não enfrentou as mais duras crises e angústias da existência na alma. É razoável a sugestão de Toltói pelo suicídio... pior ainda é perceber-se um covarde diante da vida sem sentido! (Tolstói, 2017) Estamos condenados a viver nessa angústia humana. Discutir se Adão e Eva existiram mesmo é irrelevante diante das questões interiores do humano no presente. O que importa é que como humanidade somos um tipo de gente que sabe que a morte irá nos beijar a qualquer momento e, simultaneamente, temos uma capacidade de deslumbrar a vontade de viver para sempre. Ou, como disse Kierkegaard: «a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade» (2013: 45) Essa crise, inerente ao nosso estado angustiante, produz dois caminhos diante de nós: pecado ou fé (redenção).

O caminho para o pecado é o caminho da alienação, do hedonismo, do suicídio. O caminho da desistência. É o lançar-se no mar do nada. É optar pela não-vida, não-existência. O caminho da fé, entretanto, não é um caminho de alienação. Como disse Tillich (1976: 126), é saber que estamos cavalgando tendo de um lado o demônio em um cavalo e no outro lado a morte em outro cavalo. Mesmo sabendo que essas duas expressões aterrorizantes estão ao nosso lado, a fé é uma «coragem a despeito de» que nos faz continuar cavalgando na companhia desagradável desses cavaleiros inconvenientes. A fé é a «força da vida» (Tolstói, 2017: 80), que enche a alma de sentido, como

aconteceu na biografia do escritor russo. Ou ainda, fé que, para o filósofo dinamarquês, é «a certeza interior que antecipa a finitude» (Kierkegaard, 2013: 163)

A experiência de Deus aqui não é compreendida como um vencer todos os pecados morais e como submissão a lógicas moralistas para a conquista da eternidade. Experimentar Deus é experimentá-lo no caos da nossa interioridade, sem negar o caos. Não é negar os nossos demônios, mas enfrentá-los pela fé, com coragem. Não é deixar de duvidar, mas sim dar o salto e encarar a existência com tudo o que ela tem para oferecer, inclusive o medo dela mesma. É dar ouvidos para as indagações mais dramáticas, permitindo que os dilemas filosóficos mais desagradáveis sejam submetidos às respostas teológicas que podem preencher a alma de sentido.

A idéia histórica – de acento latino-americano

Garantir o céu ou estar bem resolvido existencialmente podem não ser suficientes para uma proposta redentiva plena. A expectativa por se tornar alienação. Um olhar para o interior pode se tornar mero subjetismo. Embora a redenção de Deus possa ser discernida dessas duas maneiras, especialmente para europeus e norte-americanos, salvar a alma do inferno ou dar conta da existência com uma «redenção existencial» não parece uma mensagem cristã adequada para quem vive em esgoto a céu aberto e corre o risco de morrer de diarreia. Adentramos o universo teológico daqueles que creem que podem mudar os rumos da história, ou então, que tem na metáfora do reino de Deus não a representação do futuro escatológico, mas um horizonte utópico sonhar esse mundo⁴. É dentro desse horizonte utópico que a redenção é articulada, especialmente no hemisfério sul.

Enquanto o pecado pode ser relacionado com as faltas morais que impedem o caminho para a eternidade ou então como uma covardia em dar o salto da fé para aquietar a angústia humana, pecado é lido a partir de uma perspectiva histórica. Como pensar uma salvação metafísica ou a busca de sentido se o humano tem fome, não tem emprego, não tem sonho e nem futuro? Surge então a questão tão bem colocada recorrentemente por Dom Helder Câmara:

⁴ Sou devedor desse *insight* sobre o deslocamento da metáfora do reino de Deus para o presente ao cientista da religião Felipe dos Anjos, irmão de caminhada pastoral.

«Quando dou comida aos pobres, me chamam de santo. Quando pergunto por que eles são pobres, chamam-me de comunista.» Acusação leviana? Não nos cabe julgar, mas sim demonstrar que a redenção pode sim ter um caráter concreto dentro do ambiente social. Claramente os ferramentais das ciências sociais vão contribuir com a leitura do mundo que leva para a resposta do porquê existe pobreza no mundo. Uma vez em posse desses dados o teólogo que produz essa teologia encarnada usa de sua *voz profética*, cuja inspiração está nas Escrituras (especialmente a experiência de libertação do êxodo, as profecias dos profetas do Antigo Testamento e a vida de Jesus de Nazaré), para denunciar os pecados da sociedade, que podem ser entendidos como pecados estruturais. Nessa proposta, que em primeira vista pode parecer desencantada, a expectativa desse teólogo engajado é mudar o mundo real, deslocando o acento do céu ou da existência humana para a história.

Olhar para o contexto é um exercício constante, conhecido na Teologia da Libertação como o *ver, julgar e agir* (Boff; Boff, 2010: 39). É uma teologia da *práxis*, em que a reflexão que passa pela observação atenta dos fenômenos sociais e uma crítica precisa, necessariamente, desembocar uma ação no mundo política (não necessariamente partidária). Esse tipo de engajamento encontra uma capacidade de diálogo com linguagens seculares, daí a necessidade de revisitar a linguagem teológica para dar conta desse «espírito» que soprou sobre a sociedade secular e parte da Igreja (Alves, 2019). A linguagem *da libertação*, histórica e concreta, é pensada para dar fundamentação para essa *práxis* cristã. É aqui que nos parece existir uma mística dentro desse solo teológico que pode ser tachado – a nosso ver inadvertidamente – de desencantado. Deus é experimentado no rosto do pobre. Deus é discernido no cuidado do órfão. Deus é visto no amparo da viúva. Deus está de braços abertos na nação que recebe os estrangeiros que fogem de guerras.

É interessante perceber essa dialética da libertação que é proposta. O libertado pode sempre ser libertador – aliás, Deus usa homens e mulheres com esse propósito. O humano é convidado para o projeto gracioso de libertação divino e a cooperar com a libertação dos que ainda estão escravizados pelos pecados estruturais ou, podemos dizer, culturas de morte, que exploram, violentam e enganam. Ao mesmo tempo é essencial a ênfase de que o projeto de libertação e a possibilidade da liberdade é graça divina, graça redentora. Assim fica resguardada a possibilidade real de o liberto ter saudade dos tempos da escravidão (vide Israel no deserto com saudade do Egito) ou até mesmo de

o liberto tornar-se um novo opressor (um novo faraó). A liberdade nasce no coração do Deus bíblico.

Destaca-se nessa possibilidade teológica a identificação com diversos grupos que podem encontrar na fé cristã todo um horizonte imagético para amparar as suas lutas no mundo. Pode-se falar, assim, de uma teologia da libertação fazendo a *opção preferencial pelos pobres*, uma teologia negra, uma teologia feminista ou uma teologia *queer*. As lutas humanas pela libertação, pela conquista de direitos, contrária a toda e qualquer força social opressora e autoritária podem encontrar nas chamadas teologias latino-americanas um Redentor que salva o oprimido e promove justiça em sociedades reais e em mundos concretos. Para além do céu ou da alma humana, a prática política é privilegiada como sinal de fé no mundo. Como disse Jesus no evangelho de Mateus capítulo 25, o Rei dirá que os «benditos do Pai» são os que saciam o próximo, o vulnerável. No grito do socorro do pequeno diante das nossas sociedades, quem o ampara pode ouvir a voz do Nazareno dizendo que «eu tive fome, e vocês me deram de comer; tive sede, e vocês me deram de beber; fui estrangeiro, e vocês me acolheram; necessitei de roupas, e vocês me vestiram; estive enfermo, e vocês cuidaram de mim; estive preso, e vocês me visitaram» (Mateus 25.35-36).

Considerações finais

Quem sabe seja possível perceber uma possibilidade de *redenção integral* nessas «cartas de alforrias teológicas» para promover a redenção dos escravos e escravas para quem a salvação se destina. Respeitando cada um dos projetos teológicos propostos, faz-se fundamental notar que cada caminho intelectual possui um acento, uma ênfase, e não devem ser considerados como propostas obrigatoriamente antagônicas e mutuamente excludentes. O Deus que promete o céu pode cuidar da alma do humano na existência, lhe dando sentido, que pode se desdobrar na sinalização do reino de Deus aqui e agora. É para essa integralidade do humano que carece de uma redenção completa e não parcial. Quem sabe um olhar cristológico pode fornecer uma ponte de diálogo entre as três perspectivas e superar principalmente as limitações do caminho clássico-objetivo que predominou na história da teologia.

Jesus Cristo é apresentado em alguns textos bíblicos como «Cordeiro que foi morto desde a criação do mundo» (Apocalipse 13.8) e «conhecido antes da criação do mundo» (1Pedro 1.18-20). Podemos perceber que o projeto redentivo de Deus nasce na eternidade, antes do *fiat lux*. O Deus bíblico é revelado em Jesus Cristo, no ápice da revelação em um processo encarnacional: o Nazareno mama no peito de Maria. Aquele que vem da eternidade opta por um projeto redentivo em que vai ao encontro da humanidade, experimenta o tempo cronológico, vive a angústia da alma e tem compaixão por marginalizados do mundo do primeiro século, como as prostitutas. A proposta de salvação da humanidade tem como grande símbolo a cruz, que atesta a morte da Trindade (Montmann, 2014) e a máxima expressão *kenosis* de Deus, sempre tão destacada na fenomenologia da escola francesa. O Deus que redime é um Deus humano, um Deus que morre: Jesus de Nazaré. É um Deus «impotente» e «fraco» (Bonhoeffer, 2015: 488), que em sua carne sofre as consequências do Pecado da raça em todas as dimensões. Sofre pela falta de transcendência, sua gotas como de sangue com sua alma angustiada e com a injustiça da corrupção social (dos religiosos, do povo e de Roma) acaba crucificado como criminoso político. Não à toa, pensar a redenção que o Cordeiro oferece de maneira ampla e integral parece razoável.

O Redentor livra os escravos, em um drama cósmico, angustiante e histórico. O palco da redenção é a vida, que pode ser lida e compreendida teologicamente de mais de uma maneira. Entretanto, o Deus-humano, capaz de sofrer a nossa dor, não parece se limitar em uma salvação míope, promovendo o gosto da liberdade apenas de uma maneira. Quando Verbo se fez carne (João 1.14) a experiência humana completa é experimentada por aquele que desde antes de o mundo ser já manifestava o seu ímpeto redentivo. O projeto de liberdade de Deus em Jesus é capaz de fornecer uma esperança plural e integral: esperança de um mundo melhor, de uma alma corajosa e, porque não, da expectativa de um lugar no além-mundo em que as lágrimas deixem de escorrer pelos nossos olhos.

Referências bibliográficas

ALVES, Rubem (2019). *Por uma teologia da libertação*. Juiz de Fora, MG: Editora Siano; São Paulo: Editora Recriar.

- ALVES, Rubem (1979). *Protestantismo e repressão*. São Paulo: Ática.
- ANÉAS, André (2019). *A racionalização da experiência de Deus*. Curitiba: CRV.
- BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis (2010). *Como fazer teologia da libertação*. Petrópolis, RG: Editora Vozes.
- BONHOEFFER, Dietrich (2015). *Resistência e submissão: cartas e anotações escritas na prisão*. São Leopoldo, RS: Editora Sinodal.
- BULTMANN, Rudolf (2000). *Jesus Cristo e mitologia*. São Paulo: Fonte Editoria.
- GONZÁLEZ, Justo L. (1995). *E até os confins da terra: uma história ilustrada do cristianismo*. São Paulo: Vida Nova.
- HEIDEGGER, Martin (2015). *Ser e tempo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.
- MARCHESI, G. (2003). «Redenção», in *Dicionário de mística*. Dirigido por L. Borrielo, E. Caruana, M. R. Del Genio, N. Suffi. São Paulo: Edições Loyola, p. 91.
- MCGRATH, Alister (2005). *Teologia sistemática, histórica e filosófica: Uma introdução à teologia cristã*. São Paulo: Shedd Publicações.
- MOLTMANN, Jürgen (2014). *O Deus Crucificado: a cruz de Cristo como base e crítica da teologia cristã*. Santo André, SP: Academia Cristã.
- ROCHA, Alessandro Rodrigues (2017). *Modos de crer e conhecer: relações entre teologia e epistemologia*. Rio de Janeiro: Letra Capital.
- TILLICH, Paul (1946). *A coragem de ser*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- TOLSTÓI, Liev (2017). *Uma confissão*. São Paulo: Mundo Cristão.
- WEBER, Max (2013). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret.

Redenção como cura¹

Danit Zeava Falbel Pondé²

O tema da redenção é comumente trabalhado em termos espirituais e diz respeito ao resgate pelo pecado cometido, de modo que, no sentido específico religioso, o pecador alcance a salvação de sua alma. A proposta, aqui, é fazer uma leitura aportando um olhar psicológico apoiado no pensamento do psicanalista inglês D. W. Winnicott. Isso traz à tona o sentido equivalente de redenção como cura. Homem religioso, Winnicott afirmava o diferencial dos pontos de partida da religião e da psicologia no entendimento dos fenômenos: «Não lido com a religião da experiência interior; essa não é minha linha específica. Lido com a filosofia de nosso trabalho enquanto profissionais da medicina, uma espécie de religião das relações externas» (Winnicott, 2005: 105).

Ainda que por diferentes caminhos, a associação entre redenção e cura leva-nos a encontrar denominadores comuns no que se caracteriza como um processo pelo qual um indivíduo passa. Enfatiza-se, o que pode ter passado despercebido, essa primeira ideia comum de processo ao longo do qual, passo a passo, chega-se nessa outra posição espiritual e emocional. A despeito de toda a urgência ansiosa contemporânea e, sobretudo, considerando a natureza humana, sabe-se que não é concebível, nas questões imateriais subjetivas, algo da ordem de solução espontânea e, sequer, imediata. Afinal, ninguém amanhece repentinamente diferente de quando colocou a cabeça no travesseiro na véspera. A construção é temporal e edificada em certas bases e é, em si mesma, a redenção, no que se pode remeter às palavras de Espinosa:

Estão muito longe da verdadeira estimativa da virtude aqueles que esperam que em consideração à sua virtude, como se esta fosse sua maior escravidão, Deus

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Laboratório de comportamento, política e mídia – Fundação São Paulo/Pontifícia Universidade Católica (PUC).

irá enchê-los com as maiores recompensas; como se a virtude e o servir a Deus não fossem a própria felicidade e a maior das liberdades. Bem-aventurança não é recompensa da virtude, mas a própria virtude. (Espinoza *apud* Durant, 2021: 200)

Segue-se analogicamente esta premissa, da seguinte forma: o caminho de redenção é a própria redenção, assim como o caminho da cura é a própria cura. Sob a perspectiva de Winnicott, o desenvolvimento de uma pessoa tem marcadores maturacionais associados a etapas de crescimento. Compreende-se como sendo da saúde o *pari passu* entre crescimento físico e emocional. Assim, a maturidade emocional é sempre relativa à cronologia e evoca a concepção do envolvimento gradual do indivíduo numa relação de responsabilidade com o ambiente. Do contrário, no descompasso, o que se está expressando é a imaturidade, o que, em outras palavras, significa a patologia em termos de distorção da personalidade. Com isso, todos os prejuízos pessoais e sociais decorrentes dessas distorções.

Tal entendimento introduz a ideia de recursos emocionais alcançados pelo indivíduo ao longo desse percurso. Um percurso que, a bem dizer, vai do zero, ou seja, do início ainda dentro da barriga da mãe, até a morte, a última experiência a ser vivenciada. Ao longo desse transcurso maturacional em que a vida realiza seu ofício desafiador sob o qual se oscila entre o controle e a sorte, o campo é de experiências. Experiências que em grau e gênero vão das iniciais mais simples até as mais complexas, e, por esta ordem, então iniciam-se pela inconsciência do bebê sobre si mesmo até a profundidade posterior de se saber um existente. Com a brevidade aqui necessária, o que se ressalta neste ponto é a condição humana temporal em que as experiências são cumulativas, pavimentando o que vem depois, como numa escada, um primeiro degrau fornece a base para prosseguir-se na subida. Saltos nessa escada são hiatos, fragmentos de coisas que não aconteceram ou que foram mal resolvidas e que, mais cedo ou mais tarde, cobrarão seu quinhão. Além de tudo, transformam o percurso pela vida em fonte de preocupação. Para a pessoa em constante alerta com a própria sobrevivência, o viver está fora de questão. No mais das vezes, resta ao indivíduo fechar-se qual uma concha, tratando de isolar-se e manter seu mundo pequeno, ou mesmo aferrar-se numa rigidez como medida protetiva contra a própria vida e tudo a que ela pode trazer de inesperado. Esse entendimento que embasa a classificação das mais graves patologias que um ser humano pode vir a sofrer.

A todo ser humano é facultado o potencial inato de integrar-se numa unidade, no entanto são necessárias condições favoráveis para que essa integração se realize. Talvez a mais importante colaboração de Winnicott como psicanalista tenha sido a incorporação e o mapeamento minucioso do ambiente como um pilar do desenvolvimento maturacional do indivíduo. «A saúde requer uma hereditariedade (*nature*) e uma criação (*nurture*) suficientemente boas» (Winnicott, 1990: 29). Cabe ao ambiente suficientemente bom favorecer o processo maturacional através da provisão de bons cuidados ao bebê e, depois, à criança e ao adolescente até que ela alce as possibilidades saudáveis da autonomia em contribuir e transitar no mundo. A modulação desse cuidado segue em etapas distintas, respeitando a necessidade e o alcance de recursos adquiridos pela criança em seu crescimento. A gradação é descendente, lida a partir da necessidade de depender no processo. A dependência absoluta do bebê de sua mãe vai relativizando-se cada vez mais à medida que seus recursos o impulsionam para outras experiências em se relacionar com o mundo e consigo mesmo. Dirige-se rumo à independência num campo de exercício cada vez maior. Ainda assim, para desespero dos *believers* em tudo que atualmente deriva da ideia de autossuficiência – autodidata, autossustentação, auto-ajuda – o ser humano nunca pode prescindir do cuidado do outro, pois envelhecemos, adoecemos, além disso, vivemos numa rede social. Como Winnicott afirma categoricamente:

[...] não existe essa coisa chamada «independência». Seria nocivo para a saúde o fato de um indivíduo ficar isolado a ponto de se sentir independente e invulnerável. Se essa pessoa está viva, sem dúvida há dependência! Dependência da enfermeira, de um sanatório ou da família. (Winnicott, 2005: 14)

O divisor de águas nesse percurso maturacional é, então, a conquista do sentimento de ser real, de existir, de saber-se existente. A travessia pela nebulosa inconsciência bem sustentada pelos cuidados maternos pavimenta a gradual entrada no mundo da realidade. Chega-se concomitantemente às realidades de si mesmo e do mundo. Nessa posição, pode-se olhar para os lados: existe o eu e o não-eu. Pode-se olhar para trás: eu fui assim. Pode-se fincar o pé: eu sou assim. Pode-se olhar para frente: eu vou fazer isto. O salto qualitativo fica por conta de toda essa conjugação do eu, uma vez que se instaura, neste momento, outra qualidade relacional com o mundo em que pesa

a administração interna e externa dos próprios impulsos instintivos. O campo é do exercício de afetar e ser afetado pelo entorno. Assim que somente a partir deste ponto é que se pode compreender a dinâmica dos afetos inerentes à responsabilidade que os atos trazem consigo. Rastros das dificuldades encontram-se nos modos de deprimir, no sucumbir ao sentimento de culpa, todos esses associados ao processo de redenção.

A bem dizer, até aqui, desenvolveu-se o exame dos pré-requisitos psicológicos necessários para que se possa entender um indivíduo em um processo emocional em que a conscientização sobre os próprios atos ganhe a profundidade e complexidade de qualidade moral. Essa é a condição interna *sine qua non* do que está em jogo no processo de redenção. Para Winnicott, isso tem um significado especial, uma vez fazendo ele parte da tradição do pensamento inglês cujo corolário principal versa sobre o contrato social. Na ordem maturacional, quer seja alcançada naturalmente ou em processo terapêutico, é preciso primeiramente SER (*being*) para depois FAZER (*doing*) no mundo. Não se pode falar sobre saúde sem levar em conta o lugar da pessoa na sociedade. De maneira que ser amadurecido, portanto saudável, implica necessariamente estar apropriado de um sentido pessoal de viver em sociedade, sentindo-se parte dela e nela contribuindo. Como decorrência da jornada maturacional, acede-se ao autocontrole adaptado aos princípios da socialização sob a vigência da capacidade de identificar-se, ou seja, colocar-se no lugar do outro.

Resgata-se da literatura clássica pelo menos dois personagens cujas trajetórias bem descritas de redenção podem ser acompanhadas. Em «Crime e castigo» (1866) de Dostoiévski, seguimos os estertores da consciência moral do estudante pobretão Raskólnikov após ter cometido o assassinato da agiota a quem devia dinheiro. Sem descanso pela preocupação constante em driblar o inspetor que estava em seu encalço, Raskólnikov, apesar de poder ter saído dessa situação incólume, acaba assumindo o feito e entregando-se à punição. Em *Os Miseráveis* (1862) de Victor Hugo, o prisioneiro fugitivo Jean Valjean rouba prataria da casa do bispo onde encontrara guarita. Adiante em sua fuga, quando submetido por policiais, diz ter sido presenteado pelo bispo. Arrastado até a casa do bispo, vê-se diante dele, que surpreendentemente corrobora sua história e acrescenta os castiçais, dizendo que ele os havia esquecido. A partir daí, Jean Valjean passa de marginal a ser um cidadão de valor para a comunidade, muito embora sempre perseguido por Javert, o policial estrito no cumprimento da lei e incrédulo na possibilidade redentora.

No exame mais acurado das duas ficções, assim como ao que pertence a realidade, uma vez apontadas as condições internas, ainda sim, como enfatiza Winnicott, resta apontar quais são as condições externas para que alguém possa ultrapassar a condição de irresponsabilidade para a responsabilidade moral. Retoma-se a afirmação da condição básica do homem como ser relacional. Em um desenvolvimento emocional saudável, ou seja, sem atropelos significativos que interrompam a linha temporal do amadurecimento, a aquisição da capacidade de envolver-se e preocupar-se com os outros inerentes à socialização é favorecida pela provisão de cuidados fornecida pelo ambiente. Assim que é também o ambiente aquele que muito pode prover em cuidados quando chamado a fazê-lo. Os cuidados ambientais por si mesmos são a prescrição curativa. O ambiente é o remédio.

Repete-se a ideia de redenção como cura em que capitalmente se salva-guarda o sentido relacional. Na relação religiosa, se há um redimido, há um redentor. Cristo é chamado o redentor, a maior figura emblemática dessa relação, tendo salvado e redimido a humanidade do pecado original pelo sacrifício pessoal. Convoca-se os ministros religiosos que, inspirados por essa ou outras fontes proféticas, deem continuidade a esse trabalho, provendo amparo espiritual dentro da mesma linha. Sob o ponto de vista espiritual, quando retornamos aos nossos personagens e respectivas guinadas morais, tanto Raskólnikov como Jean Valjean nutriram-se dos cuidados de figuras profundamente religiosas. Raskólnikov ultrapassa a lógica niilista arregimentada na realização do assassinato pelo amor de Sônia, a prostituta religiosa que incentivara nele a posição confessional. Jean Valjean, por sua vez, é redimido pela compaixão do bispo. O gesto do bispo ecoa, trazendo à tona a bondade da infância vivida em família antes da prisão injusta durante 19 anos por um roubo de comida. Das palavras do bispo, retira-se a essência do significado de resgate de uma dívida pertencente ao conceito religioso de redenção: «Jean Valjean, meu irmão, você não pertence mais ao mal, mas ao bem. É a sua alma que eu compro para você. Eu a retiro dos pensamentos sombrios e do espírito da perdição e dou-a a Deus.»

No caminho da psicologia, Winnicott retoma o valor do original sentido da palavra «cura», cujas raízes significam cuidado. Historicamente, por volta do século XVII, esse significado degenera, ganhando perfil medicalizante como tratamento. Um século depois, é acrescido do sentido de sucesso na restauração da saúde. Segue até os dias de hoje com esse perfil. A abordagem

holística de Winnicott visa transpor esses extremos no uso da palavra «cura». Pediatra e psicanalista, ele reconhece em seus pares psicanalistas e na prática médica a tendência de a técnica sobrepor-se ao cuidado, no entanto, na base da sua construção teórica-clínica, o privilégio do conceito de cuidado compassado pela necessidade da pessoa impõe-se como modo de impedir que esses dois significados percam o contato um com o outro. Como diz Winnicott (2005: 106):

Pode-se dizer que o clínico geral cuida, mas precisa conhecer os tratamentos. Em contraste, o especialista se vê com problemas de diagnóstico e erradicação da doença, e tem que se esforçar para lembrar do seguinte: o ato de cuidar também pertence à prática médica. Num desses dois extremos, o médico é um assistente social, e na verdade quase que pesca em águas do cura, ou seja, do ministro religioso. No outro extremo, o médico é um técnico, tanto ao fazer o diagnóstico quanto ao aplicar o tratamento. Devido à vastidão do campo, é inevitável a especialização num sentido ou no outro. No entanto, como pensadores, não estamos dispensados de tentar uma abordagem holística.

O norte desse pensamento deriva de um ponto muito simples: situações adversas traumáticas, imaturidade, doença, velhice, são todas condições que trazem consigo a dependência, segue-se, por tabela, a convocação de encontrar não só um tratamento eficiente, mas a disposição emocional em atitudes confiáveis da parte convocada diretamente nesse tratamento. No que se depreende desse pensamento, o conceito de cuidado não prescinde nem menospreza a técnica, no entanto é mais amplo do que esta, pois envolve o ambiente e a atmosfera por ele criada.

A complexidade desta matriz confiabilidade *versus* dependência gira em torno do encontro relacional. Afinal, dos dois lados, encontram-se seres humanos, notando-se que as posições não são estáticas. Pelo contrário, são pontuais e cambiantes. O médico e enfermeira de hoje podem ser os pacientes de amanhã. Mas, sobretudo, diz respeito a que aconteça o fornecimento de um contexto para a confiança na qual o trabalho possa ocorrer. Quando um é o doente, ou aquele que necessita de algo, o outro naturalmente passa a ocupar a posição daquele que responde a isso, adaptando-se e preocupando-se. Nessa modulação confiável, conjuga-se a cura no sentido de cuidado. O cuidar-curar envolve umas tantas categorias que foram exaustivamente descritas

por Winnicott ao longo de sua obra, uma vez entendendo esse como o eixo central da prática clínica psicanalítica. Uma prática não norteadas pelas ricas tramas interpretativas do inconsciente reprimido da tradição freudiana, mas pelo diagnóstico maturacional do paciente e suas respectivas necessidades como base para a adaptação terapêutica tendo em vista a retomada do desenvolvimento maturacional interrompido ou distorcido e ir em rumo à saúde.

Seguindo as bases daquilo que foi desenvolvido até esse ponto, faz-se uso do filme «A vida secreta das palavras» (2005), da diretora Isabel Coixet, como exercício de compreensão da ideia de redenção como cura. Pretende-se principalmente dar relevância à qualidade no cuidado nas relações interpessoais ali dramatizadas como exemplos análogos a tipos de relações humanas, tais como relação mãe-bebê e terapeuta-paciente, cujo campo natural é dessa ordem.

Nas primeiras cenas, acompanhamos a descrição da protagonista da história, Hanna. Jovem adulta na casa dos trinta, ela trabalha sem descanso ou conversas com os seus pares operários da fábrica. O barulho imenso que envolve a produção a ela também é indiferente. Descobrimos, assim, que é um tanto surda. Sem qualquer interação social e afastada dos demais, cumpre à risca o horário de almoço. Na marmitta trazida de casa, a mesma comida, *nuggets* e um pedaço de maçã. Também é só isso que tem na geladeira de casa. A rotina transcorre sem novidades, da casa para o trabalho, do trabalho para casa. Reproduz-se o invariável em seu cotidiano. Aos olhos do observador, a atmosfera pessoal capturada pelo modo como ela se apresenta nesse conjunto de movimentos automatizados, de face inexpressiva e de comportamento rígido, configura os indícios de alguém que está em isolamento do resto do mundo. Por todos os poros, sua figura transmite ausência de vitalidade, uma não presença. Como apontou Freud, aquele que não fala com os lábios, fala com as pontas dos dedos, pois nós nos traímos por todos os poros.

Mas a trama da história, à revelia de sua vontade e esforço, tem início quando chamada pelo chefe. Uma cena *non sense* para o espectador quando o chefe a obriga a tirar férias. Perfeita demais no cumprimento de suas tarefas, deixa os demais trabalhadores raivosos e inquietos, causando problemas. Afinal, eleva o padrão de performance, desejável à empresa, mas não aos colegas. O chefe, vendo-a perdida com as férias indesejadas, ajuda-a cedendo algumas brochuras de lugares para ela ir. O inominável acontece. Ela vai, mas, sem o script do trabalho, o que fazer? Como dar conta das horas do dia?

A angústia invade-a até que chega a uma solução inesperada. Resgatando a formação de enfermeira, dispõe-se a tratar de um engenheiro queimado na explosão em uma plataforma de extração de petróleo.

Um local *sui generis* este o da plataforma no meio do mar. Vazio, silencioso, calmo, habitado apenas por oito homens. Sente-se à vontade, pois encontra almas tão «na sua», ou seja, voltadas a si mesmas quanto ela. Sua incômoda «estranheza» na convivência urbana encontra um lugar de validação. Bem recebida, passa a conviver com eles. Ao longo do filme, acompanha-se a característica de mutualidade nas trocas de comunicação e contato afetivo que ali terão vez nas relações interpessoais com cada um da equipe. Enquanto cuida de Josef, o queimado, também passa a ser cuidada, recebendo de cada um, a sua maneira, aquilo de que necessita. Assim que, doravante, faz-se a associação entre algumas características essenciais apreendidas nesses contatos que, vivenciadas por Hanna, acumulam-se em experiências integradoras de modo a construir o caminho de redenção-cura.

Simon, o cozinheiro, é quem sai na frente para se apresentar e entrar em contato com ela. De personalidade extrovertida, ele logo de primeira demonstra sua disposição calorosa, alegre e curiosa. Interessa-se por ela e em preparar uma comida que a agrada, como também que agrada a todos. Esmera-se ao cozinhar, ao ponto de preparar a comida ouvindo a música do país de origem dessa comida. Diz encontrar inspiração ao mergulhar na cultura musical de onde retira suas receitas, de modo que, em meio ao silêncio generalizado da plataforma, é da cozinha que saem os cheiros e sons. Junto com as diferentes comidas que prepara, a disposição e o prazer envolvido nesse peculiar modo de fazê-las é o que oferta para Hanna. Psicologicamente, remete-se ao passado infantil o entendimento dessa situação, partindo do pressuposto de que a alimentação de uma criança é uma questão de relações entre mãe-filho. Para Winnicott, o alimentar significa pôr em prática um ato de amor entre dois seres humanos, assim que o padrão no modo de fazê-lo provê bases importantes da saúde e riqueza experiencial do indivíduo. O desfrute de Simon é análogo ao da mãe tanto por fazer algo que gosta, como também por possuir a qualidade da mãe em extrair prazer do negócio de cuidar da criança. Ambos fontes vitalmente importantes do ponto de vista do bebê. Como Winnicott (1982: 28) entende:

O bebê não quer tanto que lhe deem a alimentação correta na hora exata, como sobretudo, ser alimentado por alguém que ama alimentar seu próprio bebê. [...]

o que ele não pode dispensar é o prazer da mãe que acompanha o ato de vestir ou de dar banho ao seu próprio bebê. Se tudo isso lhe dá prazer, é algo como o raiar do sol para o bebê. O prazer da mãe tem de estar presente nesses atos ou então tudo o que fizer é monótono, inútil e mecânico.

É pela comida que Hanna vai abrindo a porta para o exterior. Modificam-se seus modos e apetite no comer. De mecânicos e sem graça de outrora, transformam-se em expressões de prazer e gosto. De fonte apenas para a sobrevivência, a alimentação passou a prover os nutrientes subjetivos necessários à vida.

Tudo que girava em torno da gestão cotidiana das pessoas, respectivas tarefas, contratos e também previsões intermediadas com a companhia petrolífera ocorria sob a batuta do chefe Dimitri. Pessoa pouco falante e de modo imperceptível, Dimitri conduzia com autoridade sutil todas essas coisas. Conhecia a história pessoal de cada um dos membros da plataforma e com muito respeito guardava a individualidade de cada um. Apenas quando necessário ou chamado a responder a qualquer pergunta ou conflito é que se colocava como autoridade. Assim, desse mesmo modo se comportou com Hanna. Pouco perguntou e apenas respondeu aquilo que era necessário que ela soubesse, quer fossem indagações pertinentes a assuntos médicos ou contextualizando situações desconhecidas a ela, na medida que se fazia relevante para entender o que estava acontecendo. Promovia, assim, um ambiente de liberdade e confiança para ela e a todos, na medida que creditava a seus subordinados a faculdade de realizar as próprias tarefas sem que fosse necessária sua intervenção. Maduro, acreditava na maturidade, sem que isso significasse busca pela perfeição moral. Sem moralizações, acolhia as idiosincrasias humanas individuais de sua equipe. No que diz respeito a essa qualidade maturacional de Dimitri, coloca-se em relevo a matriz do comportamento de confiabilidade por ele ofertado pela substância emocional da empatia e capacidade de envolvimento como condição básica do encontro entre pessoas. O exercício empático, associado à identificação cruzada de colocar-se no lugar do outro, norteia e facilita o contato com os sofrimentos alheios pela dinâmica do reconhecimento compartilhado da condição humana. Aos moldes do que deve ocorrer no *setting* analítico, o comportamento de Dimitri sustenta o bom ambiente na plataforma, como diz Winnicott (2005: 111):

Um sinal de saúde mental é a capacidade que um indivíduo tem para penetrar, através da imaginação, e ainda assim de modo preciso, nos pensamentos, nos

sentimentos e nas esperanças de outra pessoa, e também de permitir que outra pessoa faça o mesmo com ele. Suponho que padres e médicos cuidadores-curadores sejam bons nesse tipo de coisa, por livre escolha. Exorcistas e curadores através de tratamento não precisam disso.

Para Hanna, o ambiente cuidado por Dimitri oferecia confiabilidade extraída da estabilidade na rotina e previsibilidade. Esse era o ambiente no qual podia se sentir protegida de imprevistos, portanto em segurança suficiente para a dissolução gradativa das defesas mais rígidas. Começava a poder relaxar.

Uma das figuras mais estranhas para Hanna era Milton. Milton era um dos técnicos que, nas horas vagas, fazia uma pesquisa empírica sobre os efeitos das águas poluídas do mar nos mexilhões. Diariamente anotava os dados obtidos em seus cadernos. Hanna observava-o recolhendo os mexilhões, estudando a superfície das conchas protetoras e anotando. Tudo isso a intrigava, transparecendo superficialmente uma interrogação sobre o objetivo pelo qual ele se mobilizava a fazer tal coisa. Ele lhe explicara. Tratava-se de um estudo empírico, pois preocupava-se em remediar e dar soluções à poluição das águas por causa da extração de petróleo. Entretanto, nas profundezas de Hanna, não era essa a pergunta. Outrossim qual era a força que o impelia e sustentava a realização dessa pesquisa no meio do nada? O envolvimento pessoal e o acreditar de Milton no que fazia e nos bons resultados do que disso poderia advir em transformações operacionais é que eram para ela surpreendentes. Voltando-se para a perspectiva de Winnicott, sabe-se que, nos marcos da suficientemente boa provisão ambiental, facilitam-se as realizações do potencial moral de cada indivíduo, que convergem na aquisição da capacidade de possuir um senso moral e envolver-se pessoalmente em tarefas e com pessoas. De forma similar, o entrelaçamento da confiabilidade e segurança vivenciadas nos relacionamentos entre mãe e filho sedimentam os sentimentos de crença ou «crença em» (*belief in*) pertencentes às experiências mais corriqueiras da vida e ao âmbito espiritual. As mais simples e breves expedições de livre trânsito no mundo acontecem sustentadas e integradas aos «ossos» da confiança do indivíduo em sair de casa e na crença de que vai chegar ao lugar desejado, da mesma forma que algo que saiu errado pode encontrar solução e ser consertado. Então, Hanna encontrava nele a esperança como força motriz tangível. Essa uma qualidade de sentimento sem o qual se esvazia o presente de sentido, como o que ela vinha sofrendo até aqui. Milton

transmitia a ela o que nele estava integrado, e que ela perdera, a crença e a esperança. Ele fazia um contraponto iluminador.

Algo se sucedera com Hanna, de modo que o que se via por entre as tramas da narrativa era alguém cujas sequelas em sentimentos de desesperança e a devassa apática incidente num viver reduzido ao sobreviver sem sofrimento apontava para os picos patológicos da desumanização. Coube, ao ser enfermeira de Josef e ao encontro entre os dois, a mutualidade numa comunicação que para ambos foi da ordem cuidadora-curadora. Muito queimado e temporariamente cego, Josef estava em condições de muito sofrimento, quer sejam físicas como emocionais. Muito vivo e espirituoso, mesmo naquela situação, Josef a seduzia por usar a imaginação e brincar de adivinhá-la enquanto ela ministrava os cuidados a ele necessários. Entre brincadeiras, silêncios e revelações, teceu-se a confiabilidade no par. No compasso dessa sintonização desvelam-se as peculiaridades individuais das histórias compondo o cenário de identificação comum por ambos carregarem um sentimento de culpa avassalador.

Ele, primeiramente, divide com ela a memória do trauma infantil sofrido com o pai, pois o pai, exasperado pelo seu medo de nadar, empurrou-o para fora do pedalinho, jogando-o nas águas. Ele afundou e quase afogou-se sem que o pai viesse em seu socorro. Acordou depois no hospital. Nunca aprendeu a nadar. Hanna espantava-se com a escolha profissional, em meio ao mar sem se quer saber nadar. Adiante, ele revela a dor em sua consciência. No recente acidente que levava à explosão e ao incêndio da plataforma, o melhor amigo de Josef jogara-se propositadamente ao fogo. Ele culpava-se por esse suicídio porque, momentos antes, havia revelado ao amigo que estava tendo um caso com sua mulher.

Muito mais reticente em falar de si, é somente no final, pouco antes de despedirem-se, que ela conta sua história. Os estudos de enfermagem em Dubrovnik são interrompidos quando eclode a guerra dos Balcãs. Voltando para casa com uma amiga, ambas são sequestradas, passando a ser abusadas sexualmente pelos soldados, seus próprios conterrâneos. Na sequência traumática recheada de requintes sádicos dos abusadores, testemunha a gravidez da amiga, assassinato da filha, e morte da amiga. Assim termina seu relato.

Josef precisou ser levado à capital para cuidados médicos mais intensos e ela parte sem deixar endereço, voltando à vida normal. Tempos depois, já

curado, Josef, profundamente envolvido com ela, sai a sua procura. No íntimo, suspeitava que a história dela estava incompleta. Ajudado pela terapeuta dinamarquesa de Hanna, consegue costurar a totalidade da história e chega até ela. Em cena, um dos momentos mais românticos da filmografia ocidental. Ele anda atrás dela, que o exorta a ir embora. Não quer se envolver. Não pode se envolver. Diz algo próximo disto: em um dia, vai estar tudo bem, no outro, não, e eu posso vir a começar a chorar sem parar e inundar tudo. Ele responde: não tem problema, eu vou aprender a nadar.

Traumatizara-se, pois, na história real, não houvera a amiga. Fora ela que matara a própria filha. Não se desculpava pelo ato e por ter sobrevivido justamente por tê-lo cometido. Não se reconhecia como vítima, mas como culpada. A sobrecarga emocional e as defesas inconscientes operavam inibitoriamente uma vez que os atos e fantasias estavam revestidos de um poder destruidor intolerável. Em Josef, pela traição à confiança do amigo. Nela, pelo assassinato da filha. Sabe-se que, dentro de um enquadre normal, o humor depressivo relaciona-se à conquista dos sentimentos de preocupação e culpa providos pelo controle regulatório do mundo interno e respectivos sentimentos maus e bons desde que providas as condições ambientais não retaliatórias ou não moralizantes. Algo que Raskólnikov encontrou em Sônia e Jean Valjean, no Bispo, assim calçando a mudança de posições na vida. A tarefa ambiental de sustentar no tempo e sobreviver de forma estável ao rebaixamento vital e recolhimento interno necessários para a regulação dos impulsos destrutivos dirime as dúvidas a respeito de si mesmo vinculadas aos temores de que os sentimentos ruins suplantem os bons, assim amenizando a culpa intolerável resultante desse conflito. Em suas palavras, Josef repete a essência do que vem a ser a adaptação à necessidade dela. A permanência estável e afetiva somada à sobrevivência autônoma e viva de Josef deram o suporte discriminativo sobre o que era fato e fantasia no trauma por ela vivido que havia a levado a se sentir muito destrutiva. Cuidar dele, voltando a ser enfermeira, ofereceu a possibilidade reparatória, ou seja, uma possibilidade de contribuição pessoal para o conserto das coisas. Ele continuar lá para ela, também. Ela pode finalmente retomar a vida acomodando o trauma, seguindo norteadas pela tolerância aos próprios atos relacionais. Josef, num processo similar, também pode acomodar a culpa por ter traído a confiança do amigo e causado o suicídio. Enfim, ambos mutualmente redimidos da culpa pelos pecados cometidos.

O tema da redenção como cura, como se acompanhou pelos exemplos, colocou em relevo a ideia de cuidar-curar como a tendência natural nas relações maternas, adiante nas relações interpessoais, assim como deve servir de modelo nas relações profissionais em responder às necessidades alheias quando convocados consciente ou inconscientemente. Nas palavras de Winnicott (2005: 114):

Sugiro que encontremos no aspecto «cuidar-curar» de nosso trabalho profissional, um contexto para aplicar os princípios que aprendemos no início de nossas vidas, quando éramos pessoas imaturas e nos foi dado um «cuidar-curar» satisfatório e cura, por assim dizer, antecipada (o melhor tipo de medicina preventiva) por nossas mães «satisfatórias» e por nossos pais. É sempre importante descobrir que nosso trabalho se vincula a fenômenos inteiramente naturais, e aos universais, algo que esperaríamos encontrar nas melhores poesias, filosofias e religiões.

Referências bibliográficas

- DOSTOIÉVSKI, Fiodor (2001). *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34.
- DURANT, Will (2021). *A História da Filosofia*. São Paulo: Faro Editorial.
- HUGO, Víctor (2017). *Os Miseráveis*. São Paulo: Penguin Companhia.
- WINNICOTT, D. W. (1982). «O bebê como uma organização em marcha», in *A criança e seu mundo*. Rio de Janeiro: JC Editora, pp. 26-30.
- WINNICOTT, D. W. (1990). *Natureza Humana*. Rio de Janeiro: Imago.
- WINNICOTT, D. W. (2005). «O conceito de indivíduo saudável», in *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 3-22.
- WINNICOTT, D. W. (2005). «A cura», in *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 105-114.

Filmografia

- A VIDA SECRETA DAS PALAVRAS, (*La vida secreta de las palabras*) (2005). Direção de Isabel Coixet. Espanha: El Deseo.

A Redenção em Viktor Frankl¹

Francisco Carlos Gomes²

1. Preâmbulo

Quando resgatamos a bagagem latina da palavra «redenção» (*redemptio*), conectamo-nos com o significado «obter/comprar de volta» ou «libertar de algum tipo de escravidão». O vocábulo começa a ser usado em relação a transações comerciais e legais de propriedades (incluindo, na época, escravos) para se referir a um valor para adquirir uma propriedade que precisasse ser libertada ou resgatada. As ideias de pagamento e libertação começam a andar juntas na tradição cristã desde o Velho Testamento, em que Deus é narrado como o Redentor de Israel, ou seja, aquele que liberta seu povo. Na história da tradição cristã, a palavra redenção vai adquirindo novas *nuanças*, aparecendo, por exemplo, ligado a *remissio* («remissão»), ou seja, perdão ou expiação, no caso, de algum pecado. O símbolo da Cruz é central na história da redenção cristã justamente por representar a morte cruel de Jesus Cristo em favor da Vida, escrita com vê maiúsculo para se referir à vida eterna com Deus – uma morte que salva os seres humanos como humanidade.

Faço esse breve preâmbulo sobre o termo redenção para lê-lo na vida e obra de Viktor Frankl (1905-1997). O neuropsiquiatra austríaco oferece uma proposta singular sobre a questão da redenção, não mais ligada exclusivamente a um Deus libertador, mas a um sentido de vida capaz de dar força suficiente para enfrentar os piores sofrimentos. Frankl alia a sabedoria do conhecimento com a da experiência: sua teoria sobre sentido de vida (a Logoterapia, termo que cunhou pela primeira vez numa apresentação na Alemanha, em Düsseldorf, na década de 1920), que funda a terceira escola vienense de

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Membro do Núcleo de Logoterapia Agirtrês e Labô – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

psicoterapia, foi vivida na pele nos três anos (1942-1945) como prisioneiro de quatro campos de concentração. A Segunda Guerra Mundial atravessa a vida e obra de Frankl, com a deportação dele junto a sua mulher grávida, Tilly Grosser, e alguns familiares a um campo em Theresienstadt (em Terezín, que atualmente faz parte da República Tcheca) e, dois anos depois, a Auschwitz (Polônia), Kaufering e Türkheim (Alemanha), desfazendo totalmente sua identidade humana para se tornar um número em meio ao horror dos campos, até sua saída de volta a Viena, tão transformado quanto a cidade.

Neste capítulo, proponho um olhar para três momentos da vida de Frankl que apontam uma trajetória de redenção: o choque da recepção, a sobrevivência nos campos (o que atravessou Frankl na passagem pelos quatro campos de concentração), a soltura, isto é, o impacto da libertação do campo e o que levou Frankl a tomar a vida de volta, com sentido. A redenção em Frankl se impõe como uma tarefa a ser realizada. Não se trata de algo concedido, mas de uma busca da liberdade, uma atitude de dignidade e integridade diante do sofrimento, pagando um alto preço para obter a vida novamente.

Num dos livros que trazem referências aos campos de concentração, *Sede de Sentido* (2003: 17), Frankl utiliza a expressão *experimentum crucis* para falar de redenção. Sua «experiência na cruz» remete tanto aos sofrimentos de Cristo quanto a uma experiência que comprova e legitima uma teoria com fatos decisivos no meio científico. Afinal, sua vivência colocou à prova suas ideias e seus escritos, trazendo para ele uma confirmação existencial de seus ensinamentos, uma «experiência empírica no mais amplo sentido do termo». Esses anos lhe mostraram que o homem que perde o sentido da sua vida perde também sua humanidade, e, de outro lado, que quando a humanidade é negada ao homem, seu sentido de vida pode ser profundamente abalado. Ele constata, no entanto, que nenhuma vida humana estará condenada, sejam quais forem as circunstâncias, se a busca pelo sentido de vida for uma constante.

As três fases propostas neste capítulo traçam uma jornada de redenção e apresentam pontos que nos ajudam a identificá-la em outros momentos da história, seja coletiva ou individual. Atravessamos tempos extremos quando, enquanto humanidade, enfrentamos guerras, conflitos, crises e pestes que refletem diretamente e de formas diferentes em cada indivíduo. Em todos esses casos, lidamos individualmente com nossa própria existência provisória: uma tomada de consciência de nossa finitude que nos leva a buscar a redenção, numa «feroz luta pela existência», como diria Frankl.

2. O choque da recepção no campo

Frankl narra esta fase em seu livro *Em busca de sentido* a partir da lembrança da estação ferroviária de Auschwitz, porém a ruptura da vida tal como ele a conhecia começa a ser vivenciada dois anos antes, no trem com destino a Theresienstadt, em que ele, sua esposa Tilly, mãe e pai são transportados no mesmo vagão de pacientes psicóticos, mas em compartimentos separados. Frankl seguiu a viagem ao desconhecido cumprindo seu trabalho de cuidar dos pacientes. Naquele campo de Terezin eram levados judeus mais «reconhecidos» socialmente, como artistas, músicos, intelectuais e médicos, e, por isso, era divulgado como um «campo de realocação» da comunidade judaica – o que logo se percebia como propaganda enganosa. Ele e sua família chegam à estação Bauschowitz, onde se unem a mais de 1300 pessoas a caminhar a pé por uma hora até o campo. Os elementos da cena iam aos poucos confirmando o que era aquele lugar: violência no trato com os «passageiros», pessoas à vista com roupa listrada típica de prisioneiros, frio, fome e espera em barracões com capacidade para duas centenas de pessoas e que reuniam mais de mil prisioneiros – «Terezin era a “antessala de Auschwitz”» (Herrera, 2015: 87).

Além dos oficiais de SS, havia prisioneiros privilegiados, os *capos*, obrigados a torturar (por vezes de forma mais desumana que os próprios policiais) os demais com trabalhos sem sentido, açoites e zombarias. Após a longa espera, o momento em que se transforma em número acontece: a primeira seleção dos prisioneiros que vão para o campo de trabalho ou para o de «incapacitados». Para quem seguia ao campo de trabalho, mais uma etapa de desumanização: a desinfecção. Nela, os prisioneiros deixavam seus pertences todos sobre um mesmo cobertor no chão – Frankl carregava entre suas coisas um manuscrito científico a ser publicado (seus estudos sobre análise existencial e sentido de vida que anos mais tarde seriam retomados no volume *Psicoterapia e Sentido de Vida*), o qual vira motivo de chacota dos oficiais. Depois de deixar o que carregavam nas mãos, eram levados a um galpão para tirar mais uma «camada» de humanidade: o que tinham no corpo – roupas, cabelos, pelos. Totalmente expostos, nus, eram lavados em chuveiros coletivos. Frankl se torna um prisioneiro desconhecido, com uma pulseira de identificação como os demais. Ele registra sua conduta e a de seus pares neste momento de metamorfose completa: «Com a atitude de observar e esperar, a alma retrai-se

e procura salvar-se para outro lugar.» (Frankl, 2008: 31). O número 119 104 é tatuado na sua pele apenas anos mais tarde, quando chega ao campo de Kauffering após ter sido transportado de Auschwitz, apenas marcando na pele algo que já estava registrado fundo em sua psique e emocionalidade.

O trauma desta primeira fase de reação psicológica é marcado pelo choque de se perceber numa situação sem saída diante da morte, a tomada de consciência de uma existência provisória. A visão que só encara morte em curto e médio prazo, de si mesmo ou de seus companheiros (incluindo também familiares), com tanta crueldade coloca cada um em confronto direto com a própria vida: vale a pena mantê-la? Ainda há alguma esperança em conservá-la? É melhor interrompê-la? – o tema do suicídio era presente no imaginário e muitas vezes se concretizava quando alguém, no limite, «ia para o fio», expressão que circulava no campo quando alguém decidia abreviar sua vida tocando no arame farpado de alta tensão que contornava a área.

O choque da recepção é internalizado no paradoxo luta pela preservação da vida *versus* destemor da morte, como revela este trecho de *Em busca de sentido*: «Nos primeiros dias de sua estada, a câmara de gás nem de longe representa um horror. Para ele [o prisioneiro], a câmara de gás é algo que o poupa de cometer suicídio» (Frankl, 2008: 33). Para quem ainda conseguia ter força para se agarrar à vida, o jeito era encontrar formas de manter na aparência a capacidade de trabalhar e torcer para não ser acometido por tantas outras doenças advindas das péssimas condições sanitárias e maus tratos.

Quem ultrapassava o choque inicial, entrava na fase da sobrevivência nos campos, que Frankl chamou de segunda parte da psicologia do campo de concentração: a busca do sentido da vida, uma orientação ao futuro, que é o cerne da vontade de sentido.

3. Sobreviver nos campos

O *experimentum crucis* de Frankl foram os três anos que vivenciou uma forma de «existência nua e crua» pelos quatro campos de concentração (Frankl, 2008: 29). Esses anos representaram para ele uma experiência empírica «de uma situação-limite do ser humano» (Frankl, 2008: 17), incluindo fome, perda da noção de tempo, todo tipo de violência, trabalho forçado, separação de familiares e amigos e muitas mortes físicas e simbólicas. Ao mesmo tempo,

significaram, em profundidade máxima, uma confirmação existencial de seus ensinamentos, daquilo que havia iniciado em seu manuscrito: enquanto ainda houvesse ou se buscasse sentido na vida, haveria chance de sobrevivência, mesmo nas piores circunstâncias, diante dos maiores sofrimentos.

Frankl conta que atuou naquele espaço como prisioneiro comum, pois, convertido em número, não teve mais possibilidade de identificação como psicólogo ou médico, tendo sido levado a trabalhar em escavações e construções – isso para dizer que ele não gozou de privilégios na vivência que lhe foi imposta nos campos.

Antes da orientação ao sentido e, portanto, ao futuro, a fase de sobrevivência no campo passa pelo estágio da apatia diante do presente, em que «a pessoa, aos poucos, vai morrendo interiormente» (Frankl, 2008: 35) diante da dor da saudade de seus entes queridos, das torturas sofridas, da fome e do nojo diante da situação abjeta. A indiferença opera como uma forma de proteger a psique e preservar a vida, mas os impulsos psicoemocionais vão se apresentando no corpo e tomando forma de esperança quanto mais tempo os prisioneiros sobreviviam.

Frankl conta nesse livro um episódio em que a taxa de mortalidade no campo, que parece ser o de Türkheim, segundo a cronologia, aumentou muito e o então médico-chefe não conseguia identificar uma causa sanitária, climática, biológica ou «laboral», mas encontrou um fator temporal e psicológico chave: a proximidade do fim do ano – o fato se deu na semana entre o Natal e o Ano Novo, em 1944.

A causa devia ser procurada exclusivamente no fato de a maioria dos prisioneiros ter-se entregado à habitual e ingênua esperança de estar de volta a casa já para o Natal. Como, porém, as notícias dos jornais fossem tudo menos animadoras, ao aproximar-se aquela data, *os reclusos foram tomados de desânimo e de decepção gerais, cuja perigosa influência sobre a capacidade de resistência dos prisioneiros se manifestou justamente naquela mortandade em massa.* (Frankl, 2003: 96, itálico nosso)

Observa-se como o fator psicoemocional afetou os prisioneiros, provando que a fome de sentido podia ser mais irremediável do que a fome de pão. Sua vivência como prisioneiro sem identificação e depois como 119 104 lhe provou, com toda a nitidez, que perde a sua humanidade o homem que perde o

sentido de sua vida – percepção reafirmada mais tarde por psiquiatras militares e alunos de seus cursos que contaram experiências observadas e vividas em prisões, por exemplo, no Japão, Coreia do Norte e Vietnã (Frankl, 2003: 18). Quem nutria esperança e não perdia o seu sentido, fossem quais fossem as circunstâncias apresentadas, tinha maiores chances de sobrevivência: «[...] a vontade de sentido tem um elevado *survival value*, um alto “valor de sobrevivência” para o indivíduo.» (Frankl, 2003: 19)

Então, podemos pensar, o que alimentava essa vontade de sentido se os prisioneiros haviam perdido tudo, ou seja, se aparentemente não lhes restava mais nada? Antes de identificar o «alimento», podemos começar falando dessa «fome de sentido», que não está em fatores externos, mas em algo que se encontra dentro de si próprio, e que só se percebe/busca quando algo em si foi profundamente afetado, está adoecido. Frankl recorre à analogia do olho e da visão para abordar isso: «Sempre que puder olhar para si mesmo, será porque está com a capacidade visual prejudicada.» (Frankl, 2012: 20)

E foi olhando para si, vivenciando sua dor, afrontando a vida com dignidade, apesar das circunstâncias, que Frankl sobreviveu e pôde identificar o que chamamos aqui de alimentos para sobrevivência nos campos: autotranscendência, liberdade interior, sentido do amor e sentido coletivo.

A autotranscendência é a capacidade que o ser humano tem de se orientar para além de si mesmo e é colocando-a em prática que pode se realizar (*Ibidem*, p. 20). A proposta da autorrealização é dada não como meta a ser realizada, mas como efeito desse direcionamento do ser para algo ou alguém além de si, o que se conecta com a dimensão noética frankliana. Diferente de uma visão religiosa ou mística da espiritualidade, o médico vienense propõe como tese filosófica a existência de uma presença ignorada, eterna e oculta de Deus³ (Frankl, 2011: 45) em cada ser, uma dimensão espiritual ligada à consciência (uma vez que o *nous*, de noético, vem do grego «mente») que é superior às dimensões biológica, psicológica e social⁴. É essa dimensão que abre

³ A *presença ignorada de Deus* é também um dos títulos em que Frankl (2007: 59) discorre sobre espiritualidade e o lugar do divino: «De maneira alguma queremos afirmar, por exemplo, que o inconsciente, ou até o *id*, seja ele próprio divino. Por mais que tenha sido demonstrado que o inconsciente é “também espiritual”, englobando em si a religiosidade inconsciente com Deus não significa absolutamente que Deus esteja “dentro de nós”, que “habite” inconscientemente em nós, que preencha nosso inconsciente [...]»

⁴ «Homem e animais são constituídos por uma dimensão biológica, uma dimensão psicológica e uma dimensão social. Contudo, o homem se difere deles porque faz parte de seu ser a

a possibilidade do que ele denomina liberdade interior, ou seja, a capacidade de agir para além de condicionamentos daquelas dimensões mencionadas (físicas, psicológicas ou sociais):

Em princípio, portanto, toda pessoa, mesmo sob aquelas circunstâncias, pode decidir de alguma maneira no que ela acabará sendo, em sentido espiritual: um típico prisioneiro de campo de concentração, ou então uma pessoa, que também ali permanece sendo ser humano e conserva sua dignidade. (Frankl, 2008: 89)

Nesse caso, conservar a dignidade em situação de extremo sofrimento é uma forma de redenção, pois, diferente de uma atitude de luta pela sobrevivência, é uma atitude diante da vida que confere sentido também ao sofrimento. Essa atitude de autotranscendência pode ser exemplificada na situação de doença vivida por Frankl no último campo, em 1945. Depois de quase três anos vivendo em situação limite e sem previsão de liberdade até então, Frankl adoece e busca seu sentido de vida reescrevendo seu manuscrito, que lhe havia sido tirado na recepção do primeiro campo, em papéis roubados que ia acumulando em seus trajes de prisioneiro.

À pessoa que assume o sentido de sua existência, há possibilidade de redenção, pois ela transfere o foco da mudança do estado de sofrimento para a «realização interior de valores»⁵, no caso, os valores de criação (o que a pessoa faz), valores vivenciais (a relação dela com outras pessoas, com a arte e a natureza) e valores de atitude (proporcionar-se oportunidades de encontrar sentido na vida) (Kroeff, 2014). E é dentre os valores vivenciais que encontramos um dos mais nutritivos alimentos para a fome de sentido em tempos extremos: o sentido do amor.

dimensão noética. Em nenhum momento o homem deixa as demais dimensões, mas a essência de sua existência está na dimensão espiritual. Assim, a existência propriamente humana é existência espiritual. Neste sentido, a dimensão noética é considerada superior às demais, sendo também mais compreensiva porque inclui as dimensões inferiores, sem negá-las – o que garante a totalidade do homem.» (Coelho Jr; Mahfoud, 2001: np.)

⁵ «E mesmo que tivesse sido um único apenas – ele bastaria como testemunho para o fato de que a pessoa interiormente pode ser mais forte do que seu destino exterior, e isto não somente no campo de concentração. Sempre e em toda parte, a pessoa está colocada diante da decisão de transformar sua situação de mero sofrimento numa realização interior de valores.» (Frankl, 2008: 91).

É no capítulo «Quando nada mais resta» de *Em busca de sentido* que Frankl traz um relato emocionante sobre a conversa com sua esposa na imaginação, após caminhar quilômetros sobre a neve e sendo insultado e açoitado pelos oficiais quando ele e alguns companheiros eram levados a uma vala escura para trabalhar. É na contemplação de alguém que ama de forma profunda sem a necessidade de sua presença física, na relação com o ser amado em seu íntimo, apenas por sua existência, que Frankl usa o termo redenção: «Compreendo agora o sentido das coisas últimas e extremas que podem ser expressas em pensamento, poesia – e em fé humana: *a redenção pelo amor e no amor!*» (Frankl, 2008: 55, itálico nosso)

E o último alimento para a «fome de sentido» que queremos destacar como caminho para redenção em Frankl é algo que conecta os três valores existenciais (criação, vivência e atitude): o sentido coletivo. Quando o ser se percebe pertencente a um grupo que compartilha do mesmo sofrimento, ele tende a unir esforços na busca de um sentido compartilhado: algo que está para além de si mesmo, mas que também o nutre de alguma forma, seja emocionalmente, seja concretamente:

O ser humano, ao fim e ao cabo, só pode ter fundadas esperanças de sobrevivência se, mais cedo ou mais tarde – queira Deus que mais cedo –, conseguir chegar a um denominador comum axiológico, moral, isto é, se chegar a ter valores comuns, tarefas comuns e esperanças comuns; quer dizer, em resúmdas contas, se se unir por uma *vontade* coletiva que o conduza a um *sentido* coletivo. (Frankl, 2003: 19)

Foram esses quatro alimentos que nutriram a redenção de Frankl durante e após a vivência nos campos de extermínio. Isso porque o fato de ter sobrevivido aos campos não diminuiu seu sofrimento após os primeiros anos de libertação – o número 119 104 marcou sua identidade para sempre.

4. A soltura: o impacto da libertação do campo

É abril de 1945 quando as tropas norte-americanas libertam o campo de Türkheim. Recém-libertos, os prisioneiros se arrastavam com medo e desconfiança até atravessar o portão. Andavam e repetiam em voz alta e em

pensamento «para a liberdade» como que para incorporar a ideia e reacender sua humanidade. Alegria definitivamente ainda não era uma emoção possível diante da liberdade: «Desaprendemos o sentimento de alegria. Será necessário aprender de novo a alegrar-se.» (Frankl, 2008: 85).

A soltura emocional e psicológica era uma das últimas etapas da redenção de Frankl e dos demais sobreviventes. Para isso, há um processo de reaprendizagem de sentido até do que é aparentemente trivial (como o do que é e não é justo, do que é real e do que é sonho, do que é alegria, etc.), reaprendizagem da esperança e do sentido de vida futuro, mesmo que o contexto presente ainda fosse devastador:

Antes, ao tratarmos as tentativas de reerguer psicologicamente a pessoa que está no campo de concentração, dissemos que era preciso orientá-la para um alvo no futuro, lembrá-las sempre de novo que a vida estaria esperando por ela, que havia alguém esperando por ela, depois acaba havendo um ou outro que precisa constatar que não há mais ninguém a esperar por ele... (Frankl, 2008: 118)

No percurso pelos campos de concentração, Frankl perdeu sua família (pai, mãe, irmão, cunhada, esposa grávida), tendo sobrevivido apenas uma irmã, que foi para a Austrália antes dos aprisionamentos. Logo, seu retorno a Viena, poucos meses após a libertação, foi doloroso, pois quase não tinha a quem retornar. Foi acometido por uma profunda apatia novamente, pois não tinha condições físicas nem mentais para tomar sua vida de volta. Sua nova metamorfose de prisioneiro até o novo Viktor Frankl exigiu uma reinvenção de si ao longo de meses, encontrando forças na reconexão com seus amigos antigos, com outros colegas, enfim, com tudo que lhe permitisse afrontar a dor de suas perdas.

Meses depois da soltura, Frankl viveu uma experiência catártica de ditar, em nove dias, a narrativa vivida nos últimos anos, que depois se torna seu conhecido livro *Em busca de sentido – Um psicólogo no campo de concentração*, que comoveu e animou seres humanos em todo mundo. Soltar sua história de prisioneiro é sua atitude simbólica de redenção. É nela que vive o que nomeia como «otimismo trágico», um modo ativo de enfrentar situações extremas, que encontra no filósofo moderno Espinosa uma fonte importante: «A emoção que é sofrimento deixa de ser sofrimento no momento em que dela formamos uma ideia clara e nítida.» (Espinosa *apud* Frankl, 2008: 98).

A narrativa é o encontro com seu primeiro fio de sentido (inclusive do sofrimento) na vida após a libertação. Só a partir dele foi possível tecer uma nova história. Nela, Frankl reencontra também o amor, agora com Eleonore Schwindt (Elly). A jovem enfermeira encontra o psiquiatra ex-prisioneiro na Policlínica de Viena, onde passou a atuar profissionalmente. Enamorados, eles passam a viver juntos, não sem enfrentar os julgamentos sociais pelo fato de Frankl ainda não ter sido declarado oficialmente viúvo (a nota de falecimento de Tilly chega só em 1947) e porque Elly era católica ortodoxa e decidiu morar com o médico judeu antes do matrimônio, o que era duplamente malquisto na sociedade da época.

O sentido do amor é o que o converte, segundo ele, de um homem que sofria em um homem que amava:

Por seu amor a pessoa se torna capaz de ver os traços característicos e as feições essenciais do seu amado; mais ainda, ela vê o que está potencialmente contido nele, aquilo que ainda não está, mas deveria ser realizado. [...] Conscientizando-a do que ela pode ser e do que deveria vir a ser, aquele que ama faz com que estas potencialidades venham a se realizar. (Frankl, 2008: 136)

Até aqui, Frankl já havia vivido na pele ao menos duas das três formas que propõe para que o ser humano descubra o sentido na vida, a saber: a atitude diante do sofrimento e a experiência do encontro com algo/alguém. A outra forma é «criar um trabalho ou praticar um ato» (Frankl, 2008: 135), o que podemos perceber que é uma tônica ao longo de sua vida, desde antes da deportação. No entanto, seu maior feito realmente ganha corpo após a soltura do campo e o encontro com Elly em liberdade: Frankl torna-se um dos psiquiatras mais importantes do século xx ao desenvolver sua tese sobre a Logoterapia, marcando seu nome na história da Psicologia. Sua obra fruto do ditado catártico, *Em busca de sentido*, ganha novas edições e publicações em 18 idiomas, integrando a lista da biblioteca do Congresso em Washington como um dos dez livros que mudaram paradigmas na humanidade.

Testemunhando as fases de Viktor Frankl como prisioneiro em perspectiva com conceitos que propõe ao longo de sua obra, percebo que sua redenção, ou o preço que ele paga para retomar a sua vida, não é exclusivamente o sofrimento, mas sua atitude através e após essa experiência trágica. Sua redenção

reside no sentido que confere à sua história, no amor e pelo amor à vida em sua integralidade.

Referências bibliográficas

- BERTI, M. (2009). «Conceito de Redenção nas Escrituras», in *Teologando*, 28 de abril. Disponível em <https://marceloberti.wordpress.com/2009/04/28/conceito-de-redencao-nas-escrituras/> (acedido em 09-06-2020).
- COELHO JÚNIOR, Achilles Gonçalves; MAHFOUD, Miguel (2001). «As Dimensões Religiosa e Espiritual da Experiência Humana: distinções e inter-relações na obra de Viktor Frankl», in *Revista de Psicologia*, vol. 12, n.º 2. São Paulo: USP. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642001000200006&lng=es&nrm=iso&tlng=pt (acedido em 09-06-2020).
- FRANKL, Viktor E. (2003). *Sede de sentido*. São Paulo: Quadrante.
- FRANKL, Viktor E. (2007). *A presença ignorada de Deus*. Petrópolis: Editora Vozes.
- FRANKL, Viktor E. (2008). *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*, 25.ª ed. Trad. Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. Petrópolis: Editora Vozes.
- FRANKL, Viktor E. (2012). *Logoterapia e Análise Existencial*. São Paulo: Forense Universitária.
- FRANKL, Viktor E.; LAPIDE, Pinchas (2013). *A busca de Deus e questionamentos sobre o sentido*. Petrópolis: Editora Vozes.
- FREITAS, Marina Lemos S. (2012). «Há coerência entre a vida e a obra de Viktor Frankl?», in *Logos & Existência – Revista da Associação Brasileira de Logoterapia e Análise Existencial* 1 (2), pp. 115-127. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/le/article/view/15066/9033> (acedido em 09-06-2020).
- HERRERA, Guillermo Pareja (2015). *Viktor E. Frankl y su dictado de 1945 – un psicólogo en el campo de concentración*. Buenos Aires: San Pablo.
- KROEFF, Paulo (2014). *Logoterapia e Existência – a importância do Sentido da Vida*. Porto Alegre: Evangraf, pp. 59-62.

Fanatismo e redenção¹

Davi Lago²

O objetivo desta comunicação é refletir sobre as aproximações entre os conceitos de fanatismo e redenção no período moderno. A falta de clareza conceitual prejudica e até mesmo invalida logicamente as reflexões no campo filosófico. Sem uma compreensão conceitual adequada, o pesquisador não identifica significados nuançados dos termos e fica refém de assentimentos ocultos que se infiltram na linguagem. Assim, este trabalho tem caráter propedêutico e busca aplicar o método tradicional de clarificar construtos na inquirição filosófica denominado análise conceitual. Especificamente, aplicaremos a estratégia conhecida como análise conceitual por diferenciação, que procura responder ao questionamento «quais são os diferentes significados básicos do conceito X?»³. A análise conceitual, como afirma Kenneth Einar Himma, tem uma paridade inicial com a lexicografia, pois parte da compreensão dos significados dados a determinados conceitos, mas vai além, pois procura identificar os compromissos filosóficos mais profundos que estes conceitos pressupõem ou implicam⁴. Contudo, é importante frisar que a análise conceitual não busca desenvolver a definição de um conceito, mas tão-somente promover a clareza conceitual. Conforme Armando Machado e Francisco J. Silva afirmam⁵, a análise conceitual clarifica a gramática e o significado dos conceitos, revela

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Laboratório de Política, Comportamento e Mídia – Fundação São Paulo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Teoria do Direito e graduado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Coordenador do grupo de pesquisa Hiper-religiosidade: a prisão da fé na era das liberdades (2019-2020) e Cidades Transparentes (2020-2021) no LABÔ. Membro do Grupo de Pesquisa Linguagens e Religião. E-mail: contatodavilago@gmail.com.

³ Para uma introdução às técnicas e metodologias da análise conceitual, cf. Kahn, Sami; Zeidler, Dana L. (2016). «A Case for the Use of Conceptual Analysis in Science Education Research». *Journal of Research in Science Teaching*. (22 jul 2016).

⁴ Himma, 2015: §20.

⁵ Cf. Machado e Silva, 2007: 671,674.

lacunas argumentativas, expõe inconsistências teoréticas e falácias nominais⁶. Tal estudo é particularmente relevante no caso dos conceitos de redenção e fanatismo, pois estes conceitos são passíveis de operacionalização em diversos campos: das ciências da religião à filosofia e dogmática jurídica. Esclarecidos o objetivo, a metodologia e a justificativa, passemos ao breve estudo em duas partes: na primeira, apresentaremos os contornos conceituais de redenção e fanatismo, clarificando suas ideias-chave, na segunda, examinaremos o modo como os dois conceitos se relacionam, sobretudo no aspecto do fanatismo conhecido como *fervor do novo convertido*.

O conceito de redenção foi articulado contemporaneamente em campos diversos como, por exemplo, pragmatismo filosófico⁷, crítica literária⁸ e hermenêutica constitucional⁹. O vocábulo «redenção», propriamente dito, tem origem etimológica no termo comercial latino *redemere*, que significa «tomar, comprar de volta»¹⁰. Contudo, o lastro semântico do conceito de redenção está baseado nas tradições teológicas judaicas¹¹ e cristãs. Conforme Donald Daniel Leslie¹², na cultura israelita há duas palavras referentes à «redenção». A primeira é *pdh*, que se refere ao pagamento realizado para garantir a liberação de algo, normalmente um ser humano ou um animal, a outra é *g'l*, oriunda do direito de família e referente às ações que visam manter ou restaurar a integridade do clã familiar. Um *go'el* («redentor») era um membro de um grupo de parentesco que agia para prevenir danos ou restaurar o grupo, por exemplo, resgatando um parente da escravidão, vingando a morte de um parente ou simplesmente adquirindo a propriedade e bens de um parente que, de outra forma, teriam sido perdidos para um estranho. A partir destas expressões, a noção de redenção enquanto categoria teológica se refere à salvação de Israel do desastre aqui

⁶ A falácia nominal é comumente sintetizada como «nomear não é explicar».

⁷ Cf. Llanera, Tracy (2016). «Richard Rorty and the concept of redemption». *International Journal for Philosophy of Religion*, vol. 82, n.º 2, (nov. 2016) pp. 103-118.

⁸ Cf. Bloom, Harold (ed.) (2010). *Sin and Redemption*. New York: Infobase.

⁹ Cf. Balkin, Jack M. (2011) *Constitutional Redemption: Political Faith in an Unjust World*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

¹⁰ Hoad, T. F. (1996) *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.

¹¹ Cf. Werblowsky, R. J. Zwi; Wigoder, Geoffrey (eds.) (1997). *The Oxford Dictionary of Jewish Religion*. Oxford: Oxford University Press, p. 576.

¹² Leslie, 2007:151.

e agora e de sua condição política no fim dos tempos. Na Bíblia hebraica, os israelitas são redimidos por Deus do Egito, isto é, adquiridos por ele (*pdh*) e resgatados por ele (*g'l*). A redenção era, portanto, coletiva e dizia respeito a todo um povo. Sobretudo em momentos de desespero, o que é para a comunidade a busca da redenção, para Deus é o reposicionamento de si mesmo na direção do ser. Ou seja, no ordenamento de Deus, a redenção é uma reavaliação da condição humana de estar no mundo. Já na tradição cristã, conforme Donald McKim, o termo «redenção» é aplicado teologicamente para indicar expiação, reconciliação ou salvação em que a libertação de formas da escravidão, como o pecado, a morte, a lei ou o mal, ocorre por meio de Cristo¹³. O conceito cristão inclui a compaixão divina que leva ao socorro ativo em nome dos oprimidos e incapazes de se ajudar. Católicos, ortodoxos, protestantes e pentecostais podem discordar sobre os valores relativos da graça, boas obras ou predestinação, mas ambos estão de acordo sobre o papel central que Cristo desempenha na redenção da humanidade¹⁴. Assim, Marlene De Rios, Charles Grob e John Baker afirmam que tanto a tradição judaica quanto a cristã reconhecem que os humanos irão, pelo menos ocasionalmente, requerer ajuda externa para (re)adquirir *status* pleno dentro de sua comunidade (independente de como for interpretada). Conforme estes autores:

Visto de uma perspectiva transcultural mais ampla, a redenção pode, portanto, ser vista como um processo que envolve libertar alguém ou algo de um estado inferior ao desejável e trazê-lo ou restaurá-lo a um estado desejado. Interpretações religiosas e não religiosas do conceito podem diferir em termos do que são esses estados indesejáveis e desejáveis, mas estão em concordância essencial na medida em que se referem a uma mudança de *status* que atende aos melhores interesses da pessoa ou pessoas envolvidas.¹⁵

¹³ Cf. Mckim, Donald K. (2014). *The Westminster Dictionary of Theological Terms*. 2nd ed. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.

¹⁴ Para compreender o desenvolvimento da concepção católico-romana de redenção cf. Burns, J. P. (1975) «The Concept of Satisfaction in Medieval Redemption Theory». *Theological Studies*, vol. 36, n.º 2, (1975), pp. 285-304; para uma aproximação da concepção ortodoxa-oriental cf. Florovsky, Georges (1976). *Creation and Redemption*. Vol. 3. Belmont, MA: Nordland; para a concepção protestante cf. Berkhof, Louis (1969). *Historia de las doctrinas cristianas*. Campellades: El Estandarte de la Verdade.

¹⁵ Cf. De Rios, M. D.; Grob, C. S.; Baker, J. R. (2002) «Hallucinogens and Redemption». *Journal of Psychoactive Drugs*, vol. 34, n.º 3, (2002), pp. 239-248.

Deste modo, a noção básica de redenção superou sua origem no vocabulário comercial e teológico, incorporando noções como «converter-se em algo de valor», «livrar-se do que aflige ou prejudica», «livrar-se ou ajudar a superar algo prejudicial» e «mudar para melhor»¹⁶.

Esclarecida a noção de redenção, examinemos o conceito moderno de fanatismo. Originado no vocabulário religioso latino¹⁷, o termo «fanático» passou da ideia de «inspirado pela divindade» para designar certo comportamento intransigente por parte de facções religiosas no período da Reforma protestante. De acordo com William Cavanaugh, Philip Melancthon foi a primeira figura a utilizar o termo *fanaticus homo* como oposto de *societas civilis*, ou seja, a ideia de fanático como oposto de civilizado¹⁸. Vale ressaltar o contexto: Melancthon e Lutero mobilizaram o termo «fanático» para descrever a atuação política radicalizada dos anabatistas, grupo de protestantes liderados por Thomas Müntzer. Diferentemente dos luteranos, os anabatistas defendiam uma ruptura total entre seu grupo religioso e as autoridades seculares. Assim, «fanático» seria aquele incapaz de compatibilizar suas crenças e condutas com a ordem secular. No curso dos debates filosóficos e políticos que se sucederam com as guerras de religião na Europa, outras acepções foram acrescentadas. John Locke apresentou uma ideia bem demarcada ao contrapor fanatismo e tolerância¹⁹. Ou seja, fanático seria aquele incapaz de tolerar o diferente. Tempos depois, Voltaire retomou a acepção lockeana, enfatizando o caráter místico e delirante do fanatismo²⁰. Immanuel Kant, por sua vez, apontou o caráter irracional do fanatismo, ampliando seu uso do campo religioso para o campo político²¹. No século vinte, a antropóloga Margaret Mead afirmou que o fanatismo é um fenômeno *pan-humano* e uma possibilidade sempre que

¹⁶ De Rios, 2002: 241.

¹⁷ Etimologicamente o termo «fanático» é relacionado ao termo latino *fanum*, que significa espaço sagrado. Conforme Pepa Castillo Pascual: «fanum designa un "lugar sagrado" un el que puede haber un bosque, una fuente, una fosa, una caverna, altares, nichos, hornacinas, capillas, la estructura templaria» (Pascual, 2000: 92).

¹⁸ Cf. Cavanaugh, William T. (2011). «The Invention of Fanaticism». *Modern Theology*, vol. 27, n.º 2, (2011) pp. 226-237.

¹⁹ Locke, 2006: 285.

²⁰ Voltaire, 1962: 267.

²¹ Kant, 1956: 88.

houver um campo de escolha entre visões alternativas de vida²². Deste modo, há pelo menos dois elementos muito comuns nas concepções modernas de fanatismo: devoção exacerbada por uma crença e hostilidade ao restante das crenças. O fanático, como o tirano, presume que possui a verdade absoluta e que somente suas próprias opiniões definem a realidade²³, ou como Amós Oz afirmou: «muitos fanáticos nem sequer têm um *self*, ou qualquer vida privada. Eles são 100% públicos. Uma síndrome comum é uma combinação de interminável autopiedade com uma crença ardente numa redenção instantânea»²⁴. Perceba que Oz conecta explicitamente a figura do fanático com a crença na redenção instantânea. Isto nos leva para a segunda parte do estudo, onde examinaremos as aproximações entre os conceitos de redenção e fanatismo.

O exame conjunto dos conceitos de «redenção» e «fanatismo» realça o lastro teológico de ambos os termos e permite visualizar especificamente a *índole redentora das narrativas fanáticas*. Ou seja, o discurso fanático invariavelmente é permeado por alguma narrativa de «redenção». Sem o componente «redentor» o conceito de fanático poderia ser expresso meramente por dogmatismo, devoção, obstinação ou até mesmo excentricidade. No período moderno, a semântica de fanático incorpora o aspecto «redentor», expressando uma crença pessoal que extravasa em beligerância. Conforme afirma Tiago Pavinatto, o fanático não é mero devoto, pois desrespeita o espaço do outro causando danos, sendo que «o ódio apaixonado aos inimigos de qualquer causa enche sua vida, até então vazia, de significação e propósito»²⁵. Ou ainda Amós Oz:

a essência do fanatismo reside no desejo de forçar outras pessoas a mudar. A inclinação comum para fazer seu próximo melhorar, ou para corrigir sua esposa, ou para direcionar seu filho, ou para endireitar seu irmão, em vez de deixá-los serem como são. O fanático é a menos egoísta das criaturas. O fanático é um grande altruísta. Frequentemente o fanático está mais interessado em você do que nele mesmo. Ele quer salvar sua alma, quer te redimir, quer te livrar do pecado, do erro, de fumar, de sua fé ou de sua falta de fé, quer melhorar seus

²² Mead, 1977: 35-38.

²³ Cf. Calhoun, Laurie (2004). «An anatomy of fanaticism». *Peace Review*, vol. 16, n.º 3 (2004) pp. 349-356.

²⁴ Oz, 2016: 27.

²⁵ Pavinatto, 2019: 223.

hábitos alimentares, ou te curar da bebida ou de sua preferência na hora de votar (Oz, 2016: 73,74).

Esta relação fanatismo-redenção é percebida no fenômeno conhecido como *zelo do convertido*. Conforme afirma Nadia Beider, há cinco teorias sociológicas básicas que procuram explicar o grande esforço, empenho e dedicação do «novo convertido» dentro de uma comunidade fanatizada: (1) a primeira teoria é a *escolha racional*, isto é, existe uma maior aderência às regras e práticas do grupo pelo novo convertido, porque ele acabou de escolher «o melhor produto» no mercado religioso. O assentimento a determinado grupo fanático se dá por convicção pessoal do novo convertido, após avaliar as outras possibilidades de engajamento. Enquanto o velho integrante do determinado grupo esteja distante do «primeiro amor», o novo convertido está próximo do momento de deliberação interna e escolha; (2) a segunda teoria é a *seleção*, isto é, o novo convertido se empenha exageradamente na comunidade porque quer ser «selecionado», «aprovado» por seus novos pares, anfitriões ou superiores, em uma clara alusão ao entendimento darwinista da sobrevivência do mais apto; (3) a terceira teoria é a *motivação*, que procura distinguir os comportamentos dos «velhos membros» da comunidade fanática, com os comportamentos dos «novos convertidos». Enquanto o membro «de berço» é preguiçoso, acomodado e muitas vezes indiferente aos preceitos do grupo, o «novo» convertido está disposto a provar seu interesse em fazer parte daquele grupo; (4) a quarta teoria é a *dissonância cognitiva*, ou seja, o novo convertido manifesta um zelo incomum como forma de provocar uma «ruptura» com sua identidade anterior. O esforço é no sentido de abdicar de antigos modos de ser, falar, agir e, simultaneamente, lutar para estar conformado às novas normas; (5) por fim, a quinta teoria é a *identidade social*, isto é, o novo convertido tem uma postura extremamente conectada aos valores e práticas do grupo fanático como forma de mostrar para toda a sociedade seu comprometimento com sua nova comunidade. É importante destacar que a pesquisa empírica de Beider (2020: 19) concluiu que a maior parte das pessoas «convertidas» a uma dada religião não necessariamente engloba pessoas que realizaram grandes rupturas com suas vidas pregressas. Beider afirma que os novos convertidos habitualmente passam por mudanças graduais de comportamento, não abruptas. Contudo, para os objetivos específicos de nosso estudo, as teorias clássicas explicativas sobre o fervor do novo

convertido são suficientes para jogar luz em um ponto central no estudo da relação entre redenção e fanatismo: o convertido ao grupo fanático busca zelosamente superar seu estatuto precário na nova comunidade. Assim, essas teorias sociológicas mencionadas indicam uma ideia clara: todo fanático, ao ingressar no grupo, é seduzido por certa ideia de «redenção». O ato fanático carrega sempre alguma noção de redenção, pois quer converter «algo comum» em «algo de valor».

Diante do exposto, sublinhando o lastro teológico do conceito de redenção e fanatismo, concluímos que o fanatismo sempre abriga alguma noção particular de redenção, de mudança de estatuto de uma condição indesejável para a desejável. Neste apelo *redentivo* jaz o perigo do fanatismo, pois oferece uma finalidade supostamente ética (moralmente aceitáveis) para comportamentos que extrapolam a mera devoção pessoal e causam danos coletivos.

Referências bibliográficas

- BALKIN, Jack M. (2011). *Constitutional Redemption: Political Faith in an Unjust World*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BEIDER, Nadia (2020). «The Zeal of the Convert Revisited», in *Journal for the Scientific Study of Religion*, 60(1), pp. 5-26.
- BERKHOF, Louis (1969). *Historia de las doctrinas cristianas*. Campellades: El Estandarte de la Verdad.
- BLOOM, Harold (ed.) (2010). *Sin and Redemption*. Nova Iorque: Infobase.
- BURNS, J. P. (1975) «The Concept of Satisfaction in Medieval Redemption Theory», in *Theological Studies*, vol. 36, n.º 2, pp. 285-304.
- CALHOUN, Laurie (2004). «An anatomy of fanaticism», in *Peace Review*, vol. 16, n.º 3, pp. 349-356.
- CAVANAUGH, William T. (2011). «The Invention of Fanaticism», in *Modern Theology*, vol. 27, n.º 2, pp. 226-237.
- DE RIOS, M. D.; GROB, C. S.; BAKER, J. R. (2002). «Hallucinogens and Redemption», in *Journal of Psychoactive Drugs*, vol. 34, n.º 3, pp. 239-248.
- FLOROVSKY, Georges (1976). *Creation and Redemption*, vol. 3. Belmont, MA: Nordland.
- HIMMA, Kenneth Einar (2005). «Conceptual Jurisprudence: An Introduction to Conceptual Analysis and Methodology in Legal Theory», in *Journal for Constitutional Theory and Philosophy of Law*, 26, pp. 65-92.
- HOAD, T. F. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- KAHN, Sami; ZEIDLER, Dana L. (2016). «A Case for the Use of Conceptual Analysis in

- Science Education Research», in *Journal of Research in Science Teaching*, 22 de julho.
- KANT, Immanuel (1956). *Critique of Practical Reason*. Nova Iorque: Macmillan.
- LESLIE, Donald Daniel (2007). «Redemption», in Skolnik, Fred (ed.), *Encyclopaedia Judaica*, 2nd ed., vol. 17. Farmington Hills, MI: Thomson Gale.
- LLANERA, Tracy (2016). «Richard Rorty and the concept of redemption», in *International Journal for Philosophy of Religion*, vol. 82, n.º 2, novembro, pp.103-118.
- LOCKE, John (2006). *An Essay concerning Toleration: And Other Writings on Law and Politics, 1667-1683*, in J. R. Milton and Philip Milton (eds.), *Clarendon Edition of the Works of John Locke*. Oxford: Oxford University Press.
- MACHADO, Armando; SILVA, Francisco J. (2007). «Toward a Richer View of the Scientific Method: The Role of Conceptual Analysis», in *American Psychologist*, vol. 62, n.º 7, pp. 671-681.
- MCKIM, Donald K. (2014). *The Westminster Dictionary of Theological Terms*, 2nd ed. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- MEAD, Margaret (1977). «Fanaticism: The Panhuman Disorder», in *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 34, n.º 1, março, pp. 35-38.
- Oz, Amós (2016). *Como curar um fanático: Israel e Palestina: entre o certo e o certo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PASCUAL, Pepa Castillo (2000). «Las Propiedades de los Dioses: los Loca Sacra», in *Iberia: Revista de la Antigüedad*, vol. 3, pp. 83-109.
- PAVINATTO, Tiago (2019). *A condição do fanático religioso*. São Paulo: Lumen Juris.
- VOLTAIRE (1962). *Philosophical Dictionary*. Nova Iorque: Harcourt, Brace, & World.
- WERBLOWSKY, R. J. Zwi; WIGODER, Geoffrey (eds.) (1997). *The Oxford Dictionary of Jewish Religion*. Oxford: Oxford University Press.

***Pickpocket* de Robert Bresson: niilismo, amor e redenção**

Maria do Rosário Lupi Bello¹; Suzie Marra²

Robert Bresson (1901-1999) é um cineasta que dispensa apresentações. Em cinco décadas de produções cinematográficas, da primeira até parte da segunda metade do século xx, dentre muitas das suas criações cinematográficas também transformou palavras em imagens levando a página ao ecrã (como foi, em 1951, o caso de *Diário de um Pároco da Aldeia*, adaptado do romance de Georges Bernanos). Obteve reconhecimento e notoriedade também pelo movimento inverso, quando a sua câmara de cinematógrafo ganhava atenção e palavra através da caneta da cinefilia crítica. Conforme observou Jan Baetens (2020) no artigo *Un critique modèle*: «Um filme ficava incompleto enquanto não encontrava a sua contrapartida em forma de texto.» Basta lembrar as páginas de *Les Cahiers du Cinéma*, nas quais a orbe da crítica cinéfila apresentava as suas considerações sobre o assunto, fazendo por vezes que nesse espaço os seus escritos analíticos rivalizassem «com a obra filmica em ritmo, precisão, exatidão», como afirma Baetens.

Pickpocket (1959) foi considerado um dos melhores filmes de Bresson e, claro, mobilizou a crítica nos *Cahiers*. No número 416 de fevereiro de 1989 Benoît Jacquot (Sémolué, 2011: 93) diria: «Esse filme concentra melhor que qualquer outro tudo o que se pode agrupar sob o nome de Bresson.» Esta específica criação de Bresson não resultou da passagem da página ao ecrã, mas trata-se certamente de uma produção marcadamente bressoniana. *O Carteirista*, ou *O Batedor de Carteirias* – como é traduzido em português do Brasil – manteve-se no âmago do seu interesse, ou seja, dentro do espírito, da temática e do drama humanos» olhados pela perspetiva da tradição judaico-cristã.

¹ CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa; UAb – Universidade Aberta

² CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

«Um mesmo assunto muda de acordo com as imagens e os sons. Os temas religiosos recebem das imagens e dos sons a sua dignidade e elevação», assim entendia e anotou Bresson nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo* (2003: 85). O cristianismo, tal como é assinalado por muitos analistas ou observadores, aparece como questão estrutural no conjunto da obra de Bresson e, de facto, não se pode negar a proeminente centralidade do assunto no cinema que leva a sua assinatura.

Em *Pickpocket*, Robert Bresson mostra – por meio de um diário escrito por Michel, personagem central da trama –, a saga de um homem que parte de uma visão própria do mundo espreitada pelo vazio. Mediante a sua trajetória de vida, ligada ao crime, enquanto carteirista/batedor de carteiras, Michel vem a encontrar no amor de Jeanne – personagem que atua sob um carácter antagónico ao seu, significativamente marcada pela Graça e mesmo por uma imagem de santidade – a sua própria redenção.

Em ritmo sequencial, o filme é desenvolvido sob três aspetos marcantes: niilismo, amor e redenção. De início, percebe-se que Michel assimila, ou converte em substância própria, um pressuposto abandono cósmico que o habita, tendo em vista a sua incapacidade de atribuir um sentido existencial à própria vida. Esse olhar «pessimista» sobre o ser humano, figurado na falta, na impotência ou na inoperância para lidar com as próprias fraquezas, protagonizado por Michel, evidencia o ponto de partida e a intenção do cineasta de projetar de forma mais aguda uma perspetiva que tem sido considerada próxima do pensamento teológico jansenista, o qual sublinha a total dependência do ser humano em relação à intervenção divina da Graça, dada a profunda insuficiência da natureza humana para se realizar. Bresson vai trabalhar a partir da personagem de Michel enquanto ser humano constituído, por um lado, por essa consciência crítica que admite que o homem não é um ser passível de conseguir superar as suas fraquezas por si só, e, por outro, pela noção da própria teologia cristã, que, embora considerando que o distanciamento ou a aproximação do homem em relação a Deus não é fruto direto da ação e da capacidade humanas, apela à necessidade da resposta por parte do homem: «Deveis santificar-vos e permanecer santos porque Eu sou santo.» Assim, como lembra Hans Urs von Balthasar, «quem se conservar pessoalmente próximo de Deus é também chamado pessoalmente de “santo”» (Balthasar; Giussani, 2019: 39). Dessa forma, o cineasta pretende «respeitar a natureza do homem sem a querer mais palpável do que ela é» (Bresson, 2003: 20), ou seja,

sem suprimir a complexidade do homem, evidenciada nas suas obscuridades e contradições e no drama da sua liberdade perante a iniciativa de Deus.

Por meio de um estilo de grande contenção e simplicidade, que coloca o espectador não diante da *performance* de um ator mas sim perante a presença de um ser humano real, com o seu mistério e as suas dramáticas decisões quotidianas, Bresson mostra o processo por que passa um homem que rouba e que se esforça por fazer o melhor na sua «arte». Por certo, a marcante caracterização das personagens dos filmes bressonianos (a que o próprio gostava de chamar «modelos», por preferir, à representação, a pura «presença») faz lembrar a chamada idade «interior» do cinema, que «não começava apenas nas salas escuras, mas, também nas almas» conforme comenta o abade francês Charles Möeller (1912-1986) no seu livro *Literatura do século XX e Cristianismo*. A memória que Moeller traz à tona para nos lembrar o aspeto «interior» que o cinema captura(va) – referindo-se particularmente ao início da década de 1950 – parece dialogar com o conceito de «desdobramento cultural da oração», segundo Phillipe Sellier (2019).

As palavras iniciais do filme resumem a sua história: «O pesadelo de um homem levado pela sua fraqueza». É desta forma que Bresson expõe o problema do niilismo visto enquanto forma de aparente (auto)domínio, de modo a mostrar a consequência paradoxal da fragilidade, ou seja, da posição humana assente na própria força. Os seus atos têm lugar num mundo que se lhe oferece como vazio de sentido e sem um valor transcendente, razão pela qual não existe qualquer sentimento de culpa. A sua batalha consiste no esforço por uma progressiva descoberta acerca das suas próprias capacidades: «Será que tinha a audácia necessária?», «eu tinha de descobrir», afirma Michel a si mesmo, à medida que se esforça por melhorar as suas técnicas de roubo, considerando fazer parte do número de seres humanos que, pela sua superioridade, se encontram acima da própria lei. Os momentos de encontro com o inspetor de polícia que o persegue – e que remetem, como tem sido frequentemente sublinhado, para o tratamento da mesma questão no núcleo temático do romance de Dostoiévsky *Crime e Castigo* (1866) – evidenciam que Michel não carrega quaisquer sinais de consciência pesada ou de remorso. Mas é talvez o Ivan de *Os Irmãos Karamazov* (1881) quem de forma mais completa sintetiza a posição existencial do próprio Michel, bem como as implicações culturais dessa posição ao longo da História, através da célebre frase «Se Deus não existe, tudo é lícito» – como bem lembra o filósofo Costantino Esposito, no seu

recente ensaio «O niilismo em nosso tempo». Nesse texto, Esposito sublinha que «Setenta anos mais tarde, Albert Camus (em *L'homme révolté*, 1951) comenta essa sentença com uma observação que também se tornaria célebre: «Com aquele “tudo é lícito” começa a história do niilismo contemporâneo.»

Não deixa, contudo, de ser evidente que, à medida que o filme avança, ao começar a vislumbrar o amor de Jeanne, Michel desloca-se para uma atmosfera de crescente desconforto, de ansiedade e, por vezes, de medo – perceptível no estranhamento em relação a si mesmo, dada a simultânea vontade de superar o vício e a paradoxal inoperância volitiva e prática de o conseguir efetivamente – indicativos de que Michel não é, na realidade, um homem livre. «Pois o que faço não é o bem que desejo mas o mal que não quero fazer»: essa é a fórmula sintética de São Paulo para descrever a paradoxal e misteriosa experiência que atinge o centro da liberdade do ser humano, deixando-o desconcertado e perplexo diante da desproporção entre a própria incapacidade e a infinitude do desejo, evidência de uma dependência estrutural do humano (limitado e pecador) em relação ao mistério (ilimitado e perfeito, santo).

Por outro lado, essa ansiedade de Michel em relação à necessidade de «descobrir» revela um coração que não deixa de esperar alguma coisa, ainda que não se dê plenamente conta disso. Para Bresson este era um conceito decisivo, que a arte deve suscitar e plasmar: «Provocar o inesperado. Esperá-lo» (2003: 87). A ele contrapõe o cineasta, citando Corot, a ilusão de uma «procura» que esteja centrada na própria capacidade de estabelecer um caminho: «Não é preciso procurar, é preciso esperar» (2003: 67). O objetivo do seu trabalho artístico evidenciava esta pobreza, este desejo de chegar a uma «simplicidade-resultado» (em vez de uma «simplicidade-ponto de partida»), apesar da incompreensão de muitos, que a tomavam por «pouca invenção».

Michel pergunta a Jeanne se algum dia «seremos julgados», ao que Jeanne responde afirmativamente. Michel contrapõe: «Mas através de que código? É absurdo!». A exclamação remete-nos novamente para Camus e para a noção de niilismo que se configura na sua obra, apoiada na intuição ou disposição fundamental do autor em discutir o sentimento de absurdo – processado entre o desejo do homem em ter certezas do mundo e o fator contingencial que a vida apresenta. Camus escreve em *O Averso e o Direito* que o «homem é lançado sobre a terra cujo esplendor e cuja luz lhe falam sem tréguas de um Deus que não existe». O absurdo exclamado por Michel tem a subtileza do estilo bressoniano, o qual – diferentemente da intenção de um realizador

como Luchino Visconti em *Lo Straniero*, de 1967 – pretende tornar evidente essa percepção por parte do protagonista enquanto homem destituído de uma referência interna, o que o leva a sentir-se como ser distante daquilo que o faz existir. Nesse momento Michel apresenta-se como alguém desprovido de ânimo vital, sem um impulso próprio que lhe conceda forças para ultrapassar os seus limites ou mesmo para aspirar ao transcendente.

Será, pois, Jeanne a levantar a hipótese do sentido: «talvez tudo tenha uma razão», o que, provavelmente, o padre Charles Moeller (1952) completaria, observando que o «desenrolar apocalíptico do século xx ensinou-nos que os caminhos do Senhor não são os nossos». Mas Michel indigna-se com a afirmação de Jeanne: é chocante para ele que ela «aceite» a condição da sua existência, pobre e sofredora. Como afirma Von Balthasar, «a lei do mundo é a recusa» e Michel encontra-se do lado da recusa, na afirmação de um «nada» como contraponto à hipótese de que exista «alguma coisa». É perante o horror desta posição de negação e da confissão de Michel acerca do seu próprio crime que Jeanne sente compaixão, abraçando Michel num gesto de misericórdia – clara alusão à compaixão de Deus e ao sacrifício de Jesus Cristo por nós, conforme a convicção cristã. Na resposta de Michel ao abraço de Jeanne encontram-se os primeiros sinais de um progressivo despertar do protagonista: «Aquele minuto deixou-me uma recordação inesquecível», diz o protagonista – referendando o vestígio de Deus no gesto gratuito e «desproporcionado» de Jeanne, marca do Deus-amor.

Tal é o trajeto pelo qual Bresson guia Michel ao momento da mudança radical, da «conversão», do movimento para dentro da verdade de si mesmo («verter-se com»), por influxo de um acontecimento «exterior» que o leva à redenção, à mudança de si mesmo. O amor de Jeanne por Michel, essencial para que este consiga superar as suas fraquezas, irrompe na vida do carteirista enquanto *inopinatum eventum*, como diria Boécio, «acontecimento» inesperado e gratuito, dádiva imerecida que ilumina retrospectivamente, de forma simultaneamente misteriosa e positiva, a sua história pessoal: «*Oh Jeanne, pour aller jusque'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre!*» («Oh Jeanne, para chegar até ti, que estranho caminho tive de percorrer!»). Conforme observa Sémolué, Bresson dizia ser *Pickpocket* um filme que desejava deixar evidente o facto de nem sempre os caminhos que tomamos nos fazerem chegar a algum destino previsto ou preconcebido. Essa perspectiva acerca da interferência do mistério do acaso, que perpassa a vida humana, sublinhada por Bresson, é

a lição fundamental da tragédia grega, como se vê, por exemplo, no texto final da peça *Medeia* de Eurípidés: «O esperado não se realiza, e ao inesperado a divindade abre passagem» (Sémolué, 2011: 338).

É significativo, também, que tal epifania tenha lugar quando Michel já foi, finalmente, apanhado pela Polícia e se encontra na prisão, ou seja, quando o lugar físico da existência de Michel inverte a sua relação com o lugar moral: enquanto «livre» no mundo, sentia-se prisioneiro; uma vez «preso» pelas leis do mundo, descobre-se «escolhido» e livre, capaz, pela primeira vez, de responder em nome próprio ao dom recebido. Como lembra Hans Urs von Balthasar, «a base para a eleição é o profundíssimo e livre amor de Deus, a sua graça. Esta exige como resposta o amor livre do eleito, porque o amor só pode ser pago com o amor» (Balthasar; Giussani, 2019: 39).

Nessa cena final passada na prisão chamam a atenção, tal como acontece ao longo de todo o filme, as sequências das mãos em ação filmadas por Bresson, representando uma «inteligência das mãos», como ele mesmo afirmou em entrevista (Sémolué, 2011). Desde o início essa intenção apresenta-se em diversas passagens: nas mãos que escrevem o diário; nas que tiram notas de dinheiro de dentro de uma bolsa; nas mãos que, ganhando perícia, retiram e roubam. O «punho que golpeia a mesa parece querer impor silêncio à metafísica» escreve Paul Valéry (Tavares, 2021: 419). Mas as mãos de Michel que furtam um passageiro são as mesmas que, de forma significativa e significativa, veremos entrelaçar-se, no final, com as de Jeanne. Assim, a apreensão dessa «inteligência das mãos» também designa a progressão sequencial do niilismo até à percepção do amor, revelando a passagem da pura habilidade, do competente e aparentemente belo *ballet* que as mãos efetuam quando retiram, roubam, afirmam e «dominam» – em vez de abrir-se, perguntando, trabalhando e oferecendo –, até ao momento final, quando as mãos de Michel se encontram com as de Jeanne, na antecipação de uma promessa de dom e de entrega, selada pelo beijo. Afinal, «um homem distingue-se de outro homem pelas mãos, pelo que fazem as mãos, pelas decisões que as mãos tomam» (Tavares, 2021).

Tal é a relação da ação das mãos com o pensamento, como se a «ação da mão fosse por si só já uma forma de pensar» (Tavares, 2021: 415). Em Pascal encontramos a conceção de um homem *figmentum malum*, pois o homem tem uma «mão de obra que não é fidedigna». O homem pode, na verdade, condicionar os seus pensamentos e ações aos próprios desejos e

pensamentos, «roubando» as ações da sua existência a uma ordem transcendente, que não lhe pertence, e adotando, pelo contrário, as normas que julga serem suas e que desesperadamente acredita serem livremente escolhidas. «Assim como há uma grandeza além das possibilidades humanas, há uma miséria aquém das possibilidades humanas», disse o mesmo Pascal. Dada essa «miserabilidade humana», o ser humano vive a experiência de uma radical necessidade de salvação. Neste sentido, a personagem de Michel em *Pickpocket* representa, dado o seu percurso de vida, o plano dramático, ou mesmo trágico, da existência, uma «espécie de parábola da condição humana» (Sémolué, 2011: 339).

No início do filme a mão de Michel escreve, visivelmente, ao meio da página, as frases que uma voz anuncia em simultâneo: «Eu sei que normalmente os que fizeram essas coisas se calam ou os que falam delas não as fizeram. Entretanto eu fi-las» – o gesto de Michel é de desafio, espécie de antitestemunho: relata o que, no fundo, sabe que não deveria ter feito, mas, ao contrário de Santo Agostinho, a sua «confissão» não tem como motivo o arrependimento nem como propósito a mudança de vida. Michel parece não crer na hipótese de que é o próprio Deus o autor da redenção, e que Ele «remove os obstáculos que existiam entre Deus e nós»³, assim oferecendo a possibilidade de participação na vida divina. «A redenção diz respeito a Deus antes de dizer respeito a nós»⁴ e é por ser assim que pode realmente significar libertação.

Porém, a iniciativa divina, que precede a ação humana, não dispensa o livre arbítrio do homem: o primeiro gesto de Michel nesse sentido, a sua primeira forma de «aceitação», de abertura à Graça, é o pedido a Jeanne, que o visita na prisão, para que fique com ele. Por outro lado, o ser humano redimido adquire capacidade de juízo sobre a sua própria existência. Ao ser tocado pelo amor de Jeanne, Michel classifica o seu caminho como «estranho» (*drôle*): torna-se capaz de compreender simultaneamente a irrazoabilidade das suas ações anteriores, movidas por uma visão niilista da existência, mas também o seu misterioso valor, porque fizeram parte de um percurso redentor. «Feliz culpa, que tal redentor mereceu», canta-se no momento especialíssimo da Quaresma, antecedendo a Páscoa. Tudo – até o pecado, «*etiam peccata!*»,

³ Cf. «Algumas questões sobre a teologia da redenção». Comissão Teológica Internacional, 1995. https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1995_teo-logia-redenzione_it.html

⁴ Idem; *ibidem*.

como anunciava Claudel em *Le Soulier de Satin* – ganha uma perspectiva nova e libertadora, carregada de afetividade. Assim, o beijo de Michel a Jeanne é a sua primeira atitude de «submissão» amorosa, de relação verdadeiramente afetiva, de resposta afirmativa e livre.

Um aspeto importante que marca simbolicamente esse movimento de abertura e receção de Michel ao amor redentor dá-se através da mudança do tratamento entre ele e Jeanne – paulatinamente passam de um tratamento formal, que vai do *vous*, em francês, para a informalidade do *tu*. «Alguma coisa iluminou o seu semblante» diz a voz *off* na conversa final entre Michel e Jeanne. A noção de que o pecador não vê a luz, como aponta Hans Urs von Balthasar, assinala que o amor vem de Deus. E a Graça redentora para Michel, em *Pickpocket*, por meio da sua trajetória, é a do amor, a de um amor recebido inesperadamente e sem «mérito» mas finalmente acolhido por aquilo que é. «O amor é Graça, a Graça é o amor. Amar é a Graça!» (Balthasar, 1994: 20).

Referências bibliográficas

- BAETENS, Jan (2020). «Un critique modèle», in *Du côté des auteurs: Les impressions Nouvelles*, 6 de agosto. Disponível em <https://lesimpressionsnouvelles.com/un-critique-modele/>
- BALTHASAR, Hans Urs von (1964). *El cristiano y La angustia*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- BALTHASAR, Hans Urs von (1994). *Estados de vida del cristiano*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- BALTHASAR, Hans Urs von; GIUSSANI, Luigi (2019). *O Compromisso do Cristão no Mundo*. Lisboa: Paulinas Editora.
- BÍBLIA SAGRADA. NOVO TESTAMENTO (2017). Tradução do grego, apresentação e notas, Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRESSON, Robert (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução e Posfácio de Pedro Mexia. Com uma breve nota sobre Bresson por Carlos M. Couto S. C. Porto: Elementos Sudoeste.
- COMISSÃO TEOLÓGICA INTERNACIONAL (1995). *Algumas questões sobre a Teologia da Redenção*. Disponível em https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1995_tologia-redenzione_it.html
- MALCOLM, Derek (1999). «Robert Bresson: *Pickpocket*», in *The Guardian*, 19 de agosto. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/1999/aug/19/4>

Pickpocket de Robert Bresson: niilismo, amor e redenção

- MARIE, Michel (2016). «*Pickpocket* (1959) – Robert Bresson», in *Les Fiches Cinéma*. Paris: Encyclopaedia Universalis France.
- MOELLER, Charles (1958). *Literatura do século XX e cristianismo: O silêncio de Deus*. Trad. Augusto Sousa e Antônio Soares Amora. São Paulo, Brasil: Editora Flamboyant.
- SÉMOLUÉ, Jean (2011). *Bresson ou o Ato Puro das Metamorfoses*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações.
- SELLIER, Philippe (2010). *Port-Royal et la littérature. Pascal*. Deuxième édition, augmentée de douze études. Paris: Honoré Champion.
- SELLIER, Philippe (2019). *Port-Royal et la littérature (Tome III): De Cassien à Pascal*. Collection Lumière Classique. Paris: Honoré Champion.
- TAVARES, M. G. (2021). *Atlas do corpo e da imagem: teoria, fragmentos e imagens*. São Paulo: Editora Dublinense.
- TAVARES, M. G. (2020). *Atlas do corpo e da imagem: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Relógio D'Água.

Filmografia

- BRESSON, Robert (1959). *Pickpocket*, pb; 72 mn. França.

O filme *O pão de Manoel de Oliveira* e o sentido de *Redenção*¹

Paulo Miguel Martins²

Introdução

O documentário *O pão* foi realizado por Manoel de Oliveira, um cineasta português que realizou mais de 60 filmes³. Esta obra tem duas versões e ambas a cores: a primeira foi terminada em 1959, com uma duração de 59 minutos. Mais tarde, em 1964 foi efectuada uma versão reduzida de 29 minutos para exibição comercial. Quem encomendou o filme foi a FNIM – Federação Nacional dos Industriais de Moagem, que pretendia centralizar num único organismo as condições de cultivo dos cereais, a sua transformação e posterior distribuição, controlando assim os factores essenciais à produção do pão. Com este documentário, essa federação queria justificar a necessidade dessa nova política económica para a indústria panificadora e como ela seria vantajosa para todos. Vão recorrer ao Cinema, pois os seus responsáveis tinham consciência de que um filme possui uma forte capacidade retórica, discursiva e performativa junto dos diversos agentes envolvidos e no público em geral (Hediger, V. e Vonderau, P., 2009: 40).

Este documentário foi logo identificado na altura da sua estreia como algo diferente e revelador de uma ruptura em relação aos habituais documentários industriais. O seu realizador apresenta muito mais do que uma simples descrição do fabrico do pão, pois vai recriar cenas ficcionadas que ressaltavam o significado e o valor transcendente do pão e de quem nele trabalha, enquanto demonstra ao mesmo tempo como as medidas que a FNIM estabelecia seriam benéficas para a sociedade.

¹ Por opção do autor, o presente artigo não segue o acordo ortográfico.

² Instituto Politécnico de Leiria – Escola Superior de Artes e Design.

³ https://www.imdb.com/name/nm0210701/?ref_=fn_al_nm_1

Estrutura narrativa

O filme começa com um cantar alentejano seguido da frase «O pão de cada dia obriga a um esforço constante de que o homem sai dignificado», para ilustrar que trabalhar no fabrico deste alimento tem um valor especial e não é como exercer uma outra tarefa qualquer. Daqui passa logo para a cena seguinte: um casamento, mostrando o pormenor da aliança enquanto contrapõe imagens do lavrar da terra com um agricultor a ser filmado em contrapicado, engrandecendo-o na sua pessoa. A simbologia da entrega de um amado à sua amada, tal como o Homem se entrega à terra, significa que esse terreno cultivado não só lhe garante o sustento mas realiza-o como pessoa, dá um sentido à sua existência. O «pão» adquire ainda um significado mais forte para Manoel de Oliveira ao colocar de seguida uma cena das palavras da celebração de uma Missa católica com um quadro da Última Ceia de Jesus, unindo nesse plano o sagrado e o profano. O «pão» é o símbolo da Eucaristia, de Cristo que permanece junto da Humanidade, depois de a ter salvo e redimido, entregando-se à morte.

Na tradição cristã há muitos autores e muitos textos que ao longo dos séculos abordam o sentido das palavras de Jesus sobre o «grão de trigo». Um dos textos mais recentes, é o da *Via Sacra*⁴, do Card. Ratzinger, escrito em 2005 a pedido do Papa São João Paulo II, onde ele explica na 14.^a estação que:

Do grão de trigo morto começa a grande multiplicação do pão que dura até ao fim do mundo: Ele é o pão de vida capaz de saciar em medida superabundante a humanidade inteira e dar-lhe o alimento vital: o Verbo eterno de Deus, que Se fez carne e também pão, para nós, através da cruz e da ressurreição.

Este aspecto metafísico e também religioso está presente no documentário *O pão* e um crítico de cinema da época, Luís de Pina, referiu-se a isso num artigo publicado na revista *Filme*, do qual vale a pena destacar algumas observações sobre os sentidos que o realizador revela nesta obra:

A chave do caminho expressivo de Manoel de Oliveira pode conter-se nestas palavras, que escreveu para *Filme* há oito meses: «gostaria de sugerir, no

⁴ RATZINGER, Joseph (2005) – *Via Sacra*, Lisboa, Paulinas Editora.

documentário, certa transcendência para o espiritual, filmando acontecimentos correntes de uma maneira muito chã». Esta sua afirmação, se por um lado nos dá a medida da sua formação de cineasta, ao escolher o documentário como forma de expressão preferida, leva-nos por outro a pensar que o seu amor pelas coisas humildes e nossas define um temperamento essencialmente português e uma atitude de natureza espiritualista.

Em *O pão*, sua última obra, estas duas tendências estão bem visíveis. De facto, logo no início deste documentário, Manoel de Oliveira tem a preocupação de nos dizer: «O pão de cada dia obriga a um esforço constante de que o homem sai dignificado.» Desta maneira, a documentação de um processo técnico vulgar de fabrico ganha um significado sobrenatural que transparece nos momentos decisivos do filme. Este pretende dar ao pão o valor de matéria sacrificial que ocupa no catolicismo, elevando o Homem e fazendo-o participar num holocausto. «Tomai e comei, este é o Meu corpo.» Através dele, o Homem pode entrar no reino dos céus. Perdendo o seu sentido sobrenatural, o Homem perder-se-á também e o seu esforço não terá sentido. Eis porque em todo o filme o esforço do Homem frente à natureza se mostra de tão lírica inspiração. O homem, se encara o pão como puro alimento, não se dignifica (significado evidente das últimas imagens do filme, quando se vê a gargalhada brutal do homem a seguir às palavras de distribuição simbólica do pão e a guerra a seguir à comunhão) como através do pão se podem confrontar injustiças sociais que não deviam existir – «o pão nosso de cada dia nos dai hoje.» Neste seu documentário, Manoel de Oliveira dá um passo decisivo no caminho da transcendência». (Pina, 1960: 34 e segs.)

Depois de na parte inicial do filme ter sido apresentando o significado do «pão» no seu sentido mais transcendental, o documentário avança para explicação através de imagens de como as medidas da FNIM seriam positivas. Para isso, vai contrapor cenas de situações mais arcaicas com outras modernas. Começa com a sequência da recolha do trigo, transportado às costas do burro pelo campo, para contrastar de imediato com os modernos navios, camiões e comboios que levam esses mesmos grãos até aos mais evoluídos silos de armazenamento e tratamento do cereal já em zonas urbanas. Tudo aparece controlado cientificamente por laboratórios, que surgem valorizados ao aparecerem em alternância com as cenas do processo de fabrico manual no interior do moinho, mais rudimentares. Aí surgem os velhos agricultores,

O filme *O pão de Manoel de Oliveira e o sentido de Redenção*

com autêntica boa vontade e empenho no seu dia-a-dia, encostados a algumas paredes já em estado de ruína. Daqui avança-se para o contraste dos trabalhadores fabris em actividade e também dos colaboradores administrativos e gestores em «mangas de alpaca» para provar que o rigor financeiro era evidente. Numa outra cena icónica, algumas máquinas moem o trigo ao ritmo musical de um *swing*, mostrando depois alguns pares de rapazes e raparigas a dançar, num plano poético e onírico. Luís de Pina no citado artigo indica:

Para humanizar a secura da técnica, é-nos sugerida em apontamentos ricos de humanidade e quotidiano, a vida do operário desde o seu repouso até ao novo dia de trabalho. Passamos então para a fábrica de farinha e assistimos à sua plena laboração. Agora, as tarefas a executar são outras, mas em todas elas o Homem está presente, desde as primeiras operações com pneumáticos, cilindros, «sassores» e «planchisters» até ao ensacamento. Deste seguimos para os escritórios onde, durante um breve espaço de tempo, tomamos contacto com a orgânica da indústria: movimento dos empregados, assembleia dos industriais [...]. E, à panificação manual segue-se a panificação mecânica, sempre curiosa de seguir. O pão terminou o seu ciclo e vai ser entregue aos homens, nem sempre com a necessária justiça: no hotel de luxo o pão quase não tem valor, na rua serve para matar a fome. Neste mundo de contrastes violentos perdeu-se o sentido da sua espiritualização e só há guerra e morte. Mas um par de noivos aparece e, estreitado pelo amor, contempla a seara ondulante que, como um grande mar verde, cobre a terra inteira. Ao longe ouve-se cantar um grilo (Pina, 1960: 34 e segs.)

A parte final do filme clarifica a questão da distribuição do pão e da sua gratuidade para todos, desvendando de modo explícito o valor do pão: se alguém encara o pão apenas como simples fonte de lucro, sem ver nele um modo de realização pessoal, não se dignifica e o pão deixa de resolver as injustiças sociais que não deviam existir. O «pão» aparece no filme como sendo um bem que deve estar ao alcance de todos e de usufruto por todos, como sendo um meio básico para garantir a justiça na sociedade. Por isso é tão acentuado o contraste entre a cena do pão num hotel de luxo onde quase não tem valor por quem o consome e a cena numa rua, onde o pão é o último luxo para quem não tem nada. Manoel de Oliveira quer insistir com essas imagens que se vier a desaparecer esse sentido do pão na vida das pessoas, estarão

abertas as portas aos egoísmos, à guerra e à morte, ilustradas no filme com as imagens de ódio e lutas fratricidas representadas pela inserção do quadro *Guernica*, de Picasso. Nessa sequência, já fora colocada uma cena religiosa de um padre a celebrar a Missa e também a dizer as palavras de perdão na Confissão, demonstrando que apesar de nem todos darem o verdadeiro valor «ao pão» e usarem-no indevidamente como origem de discórdias, Jesus perdoa, pois o pão é o «fermento que leveda a massa» e chega a todos. Vale a pena ressaltar que no documentário, Manoel de Oliveira vai inserir também essa frase de Cristo em que Ele se apresenta a Si mesmo como «fermento» para todos (Lc. 13,20). O pão está destinado a toda a Humanidade: tal como a redenção foi realizada para salvar todos os homens, também a gratuidade do pão deve ser mantida. Só vendo no pão o seu significado religioso é que ele será um sinal de união, de bondade e ao serviço de todos.

O Cardeal Ratzinger, na «Oração inicial» do seu texto da *Via Sacra*, invoca o próprio Cristo neste sentido:

Dais-Vos a Vós próprio através da morte do grão de trigo, para que nós tenhamos a coragem de perder a nossa vida para encontrá-la; para que também nós nos fíemos da promessa do grão de trigo. Ajudai-nos a amar cada vez mais o vosso mistério eucarístico e a venerá-lo – a viver verdadeiramente de Vós, Pão do Céu. Ajudai-nos a tornarmo-nos o vosso «odor», a tornar palpáveis os vestígios da vossa vida neste mundo (Ratzinger, 2005: 6).

O sentido global do documentário apelando à reflexão é expresso pela forma contemplativa com que são exibidas as imagens finais: homens em grande plano a semear novamente a terra e admirando as searas ao vento ritmadas pelo som ambiente natural. Neste final, como que se evoca novamente o grão de trigo... que dará origem ao pão, alimento profano e também espiritual na Eucaristia, como aparece várias vezes no filme...

Aspectos inovadores de Manoel de Oliveira

O filme é inovador e fora do comum em vários aspectos. Um dos mais marcantes é a ausência de música de fundo, apostando no valor da imagem que fala por si mesma. Retira completamente os comentários orais que

O filme *O pão de Manoel de Oliveira e o sentido de Redenção*

normalmente acompanhavam em voz *off* este tipo de obras, evitando repetir em discurso retórico o que a imagem explica⁵. Permite que seja o encadear das imagens a narrarem a transformação da simples semente em pão e indiquem o seu significado intrínseco, tanto a nível material como imaterial. Os ruídos naturais garantem a autenticidade do real, como realça Luís de Pina:

As imagens são suficientes para nos contar a aventura do pão e os ruídos naturais têm uma força rara de persuasão e emoção, tanto os do campo como os das máquinas. Se bem que a cor tenha muitos desacertos de laboratório e o som não corresponda àquilo que seria para desejar, a verdade é que estamos assistindo a algo de novo no documentário nacional geralmente vítima de um excesso de retórica. (Pina, 1960: 34 e segs.)

Um outro aspecto invulgar deste filme e que marcará de forma precursora os documentários industriais que serão desenvolvidos posteriormente por vários realizadores na década seguinte ligados ao «Cinema Novo», é a utilização de sucessivos paralelismos através de comparações de ideias contrapostas, que destacam de modo imediato as diferentes situações entre o antigo e o moderno; o novo e o velho; o dinamismo e o imobilismo; o progresso da cidade e a lentidão do campo. No entanto, o confronto de imagens/ideias nem sempre é representado como oposição mas pode também indicar unicidade de um mesmo valor em diferentes situações. Um investigador do Cinema português afirma nesse sentido:

Levando a sério a descrição dos processos de fabrico da indústria de moagem, Oliveira constrói uma obra em que estes processos não são apenas o pretexto para o exercício da metáfora, mas são o próprio assunto e a experiência fundamental do espectador. Por exemplo, na longa sequência da fábrica em que alterna as ordens vindas da sala de comando com as operações na zona das máquinas, o que está em causa é muito mais do que informação, porque é a própria experiência temporal do trabalho – não apenas o gesto no espaço mas o seu desenrolar no tempo, a relação entre os gestos o encadeamento deles. O filme é um encadeado livre, quase delirante, de sugestões temáticas que partem da ideia da transformação do trigo e da fecundação da terra para chegarem

⁵ Martins, 2011, p. 97.

à ideia da Transformação e da Fecundação, em sentido real e metafórico. Numa impressionante construção cinematográfica – que é dialéctica, simbólica e metafórica – o pão liga, num movimento único, céu e terra, sagrado e profano, campo e cidade, operários e patrões, trabalho e lazer, produção e comércio, riqueza e pobreza, liberdade e prisão, guerra e paz (Costa, 1999: 218).

Uma mensagem «estética» para uma finalidade «técnica»

Ao encomendar o filme, a FNIM tinha um objectivo: que as suas medidas económicas fossem bem aceites e colocadas em prática. Por isso, ao longo do documentário, o papel dos agentes envolvidos em todo o processo da produção, distribuição e consumo do pão são cuidadosamente escolhidos e as respectivas cenas bem seleccionadas pelo significado que se lhes quer atribuir. Por exemplo, são mostradas as reuniões dos responsáveis da FNIM a tomar decisões, para deixar bem patente que de facto são eles que potenciam a melhoria do fabrico do pão. No entanto, essas imagens também são uma forma de os honrar e de mostrar que é graças a eles que o próprio filme existe, pois são eles quem o encomendou. Luís de Pina sublinha este facto, louvando a atitude deste grupo económico em recorrer ao Cinema, para fazer passar uma mensagem e dessa maneira financiarem a actividade cinematográfica, fomentando a veia artística dos realizadores, neste caso, de Manoel de Oliveira, um realizador que ainda não atingira em 1959 a projecção que irá alcançar décadas mais tarde:

Uma palavra de louvor à Federação Nacional dos Industriais de Moagem que patrocinou o filme. Um artista precisa de ser amparado. E, no caso de Manoel Oliveira, esse amparo justifica-se plenamente. Não pode encontrar-se para o pão um símbolo mais belo que o deste filme: todas as coisas se reconduzem a ele (Pina, 1962: 18).

A FNIM viu alcançado o objectivo da mensagem do filme, não tanto por explicar apenas como se fabricava o pão, mas pelo significado que esse novo processo de fabrico representava. Não se tratava de produzir apenas um alimento, mas de dignificar o sentido do trabalho humano. Assim ganham outro impacto as cenas dos moinhos abandonados em contraste com as fábricas

O filme *O pão de Manoel de Oliveira e o sentido de Redenção*

de moagem, pois estas permitiriam produzir mais e melhor, proporcionando boas condições de vida aos agricultores e demais agentes envolvidos na sua produção. Ao apresentar as cenas dos modernos equipamentos de fabrico, mais eficazes e rentáveis, pretendia-se cativar os produtores de cereais a apoiarem as medidas defendidas pela FNIM. Eram equipamentos capazes de proporcionar uma melhor qualidade de vida em comparação com o arcaico sistema dos moinhos. Por essa razão, Manoel de Oliveira insiste nos grandes planos do agricultor sozinho, num espaço imenso de uma solidão desolada. É interessante notar como são representados os moinhos em contraste com os modernos silos, bem como os novos meios de transporte mais rápidos, significando o *progresso*. A maior qualidade do pão também é exemplificada, pois o filme inclui imagens de pessoas nos laboratórios a controlarem o cereal através de testes químicos em pipetas e balanças, como que provando e garantindo o rigor da sua produção. Ao longo de toda a película foram sendo registadas as vantagens da mecanização, que tornavam os processos mais eficientes e com boa rentabilidade. Os registos dessas cenas representam assim também uma «memória», pois permitem uma aproximação e um conhecimento de um património que para muitos é desconhecido e que merece a pena ser explorado e analisado, de grande valor documental, embora neste artigo não desenvolvamos esta questão...

Na parte final do documentário, Manoel de Oliveira apresenta imagens mostrando uma distribuição mais equitativa deste alimento por todos os níveis e estratos sociais, transformando assim o pão num instrumento de paz, união e concórdia duradoura entre todos. No texto da *Via Sacra*, é sublinhado este aspecto, quando se refere que a pessoa deve seguir também ela o «caminho do grão de trigo, o caminho duma fecundidade que dura até à eternidade» (Ratzinger, 2005: 6).

A FNIM vai recorrer à arte cinematográfica pois tem a noção de que isso ajudaria o público a compreender melhor o seu projecto e a sua política de centralizar toda a produção. Essas imagens contribuiriam para a legitimação e institucionalização das suas medidas, pois o que estava em causa era uma autêntica mudança de costumes e mentalidades. Por isso, o cinema foi visto e encarado como um instrumento útil de atingir as pessoas, pois de facto ajuda a modelar novas atitudes e comportamentos⁶. O visionamento desta obra

⁶ DONALD, 2004, p. 383.

procurava levar a audiência a aderir às propostas apresentadas pela FNIM, pois demonstrava de uma forma visualmente esclarecedora e apelativa, como aumentaria a produção e se evitariam os males decorrentes da falta de um alimento essencial ao ser humano nos seus múltiplos aspectos. De facto, este filme pretendia abranger e atingir diversos significados e diferentes níveis de interpretação, mas deixava claro qual era a melhor maneira de gerir a produção deste alimento e o contributo social que a sua comercialização representava. No entanto, Manoel de Oliveira como que vai deixar em leitura aberta, como se fosse um desafio, a capacidade do Homem em ser responsável pela utilização correcta desse domínio sobre o alimento...

Vale a pena sublinhar que o próprio realizador era consciente do impacto que o cinema e os documentários em particular podiam provocar nos espectadores. Ele reconhecia que o documentarismo era uma forma eficaz de conseguir unir uma questão *técnica* numa ideia *estética* e assim atrair o interesse dos públicos à mensagem do que se pretendia transmitir. No I Festival do Documentário Português, em 1959, deixou palavras muito claras nesse sentido:

A fidelidade fotográfica e as imagens animadas de movimento imprimem ao cinema uma sensação de realidade tão persuasiva que o aparenta à própria vida. Esta autenticidade convida a fixar aspectos do homem e da natureza que, por mais vulgares que sejam, logo adquirem valor de «documento», transformando o cinema num precioso arquivo histórico, informativo e educativo. Quando, porém, sobrepondo o documento em que se estriba e a técnica que o articula, mas através desses elementos for capaz de traduzir sentimentos e ideias, transmitir emoções, suscitar problemáticas e apor ideias, então ganhará força poética, afirmando-se como obra de arte intrinsecamente cinematográfica. (Pina, 1962).

Conclusão

Em conclusão, a análise do filme *O pão* permite ter acesso a um conjunto de informações implícitas e explícitas registadas de forma sonora e visual sobre o fabrico de um alimento, o que torna este documentário industrial num instrumento válido para o conhecimento do contexto de uma época e do seu significado económico, social e cultural. Mas além disso, Manoel de Oliveira quis apresentar o pão num sentido mais profundo. Pretende revelar

à audiência como esta nova forma de fabricar o pão vai dignificar o trabalho de quem se dedica a esse processo, dando-lhe melhores condições de vida e garantindo um produto de boa qualidade. Mostra como o trabalhador deve actuar em consciência do melhor modo possível, de maneira que esse empenho o dignifique e o realize como pessoa. Ele irá abordar este aspecto sobre o valor do trabalho humano noutros filmes. É um tema ao qual ele também é sensível pessoalmente e não apenas como um aspecto essencial em abstracto da natureza humana. Por exemplo, no seu filme *Vou para casa*, de 2001, descreve quase autobiograficamente, como a personagem de um autor se recusa a colaborar na execução de uma peça pornográfica, explicando que não o faz por defender que a mulher não deve ser explorada e exibida como objecto de prazer, o que iria contra os seus princípios. Já num outro filme anterior *Visita ou memórias e confissões*, de 1993, se referira explicitamente ao valor da santidade e como o ser humano deve procurar actuar bem e ser uma «boa pessoa» na sua própria essência e existência.

Por fim, ao longo de todo o filme fica bem patente o paralelismo entre o pão como alimento *profano* e o pão como alimento *sagrado*, fazendo uma analogia com Cristo visto como «grão de trigo» que se enterra e morre para dar a vida aos outros. A inclusão das imagens das palavras do padre a celebrar a Eucaristia são a melhor prova disso, significando que tal como Jesus dá a sua vida numa gratuidade total para e por todos, também o pão deve ser distribuído na sua gratuidade para usufruto de todos. O pão torna-se mais do que um alimento, torna-se um meio de salvação, de redenção e união entre toda a Humanidade, permitindo à pessoa colaborar através do seu trabalho com o Criador e dar o melhor de si mesma. A «Oração inicial» da *Via Sacra* termina precisamente com esta questão, pedindo a Cristo ajuda para «não querer apoderarmo-nos da vida, mas a dá-la [...] acompanhando-Vos pelo percurso do grão de trigo, a encontrar, no “perder a vida”, o caminho do amor, o caminho que verdadeiramente nos dá a vida, e vida em abundância» (Ratzinger, 2005: 6).

Referências bibliográficas

- COSTA, José Manuel (1999). “Questões do documentário em Portugal”, in *Amore di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese 1970-1999* (Coord. Roberto Turigliatto). Turim: Ed. Lindau.

DONALD, Merlin (2004, outubro). «Is a picture really worth a 1,000 words?», in *History and Theory*, vol. 43, pp. 379-385.

HEDIGER, Vinzenz; VONDERAU, Patrick, org. (2009). *Films that work. Industrial film and the productivity of Media*, Amsterdão: Amsterdam University Press.

PINA, Luís de (1960). “O cinema português existe: O pão”, in *Filme*, n.º 11, fevereiro de 1960.

PINA, Luís de (1962). “A curta-metragem em Portugal”, in *Filme*, n.º 42, setembro de 1962.

MARTINS, Paulo Miguel (2011). *O cinema em Portugal: os documentários industriais de 1933 a 1985*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

RATZINGER, Joseph (2005). *Via Sacra*, Lisboa, Paulinas Editora.

Filmografia

OLIVEIRA, Manoel de (1959). *O pão*.

OLIVEIRA, Manoel de (1993). *Visita ou memórias e confissões*.

OLIVEIRA, Manoel de (2001). *Vou para casa*.

Uma aproximação ao processo criativo de Anabela Moreira: interpretação e redenção em três personagens de João Canijo

Caterina Cucinotta¹; Jesús Ramé²

1. A redenção e o cinema

Quando associamos o conceito de «redenção» ao cinema, pensamos logo em como a sétima arte foi, de certa maneira, uma espécie de resgate de factos e pessoas cuja transposição para o ecrã lhes confere uma aparência e existência eternas. Desta forma, e através da narrativa, o cinema sempre tentou desvendar, reavaliar e libertar histórias não contadas, histórias *from below the line*, que, omitidas, constituem uma história dentro da grande História.

Etimologicamente, redenção vem do latim *redemptio*, composto pelo prefixo *re-*, que nos remete para uma situação virada para trás ou inversa, *emere*, que implica obter, comprar ou ganhar algo, e *-ção*, de ação e efeito. Nesta sua aceção, redenção significa recuperar algo que nos oferece um sentido perdido, ou, num sentido mais geral, uma procura de significado no mundo. De acordo com Luigi Giussani, existe uma «tentativa de imaginar, definir e realizar teórica, prática e esteticamente o nexó que existe entre o momento vivido, passageiro e efémero, e o seu sentido último e eterno» (Giussani, 1985: 15-16).

De certa forma, na sua recuperação do passado, o cinema tenta desenvolver as ações presentes numa perspetiva de compreensão do futuro. Neste sentido, podemos ver a arte cinematográfica como um processo de redenção. Quando o cinema se desenvolve a partir dos parâmetros augustinianos da

¹ Instituto de história contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

² Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

sinceridade, o discurso fílmico pretende uma redenção e uma valoração da realidade para enfrentar o olhar do indivíduo que conhece o outro mundo, o mundo dos perdedores. De acordo com os conceitos de «confissão» de Santo Agostinho (2018) e de «meditações» de Descartes (1977), é a partir da primeira pessoa que o cinema recupera realidades de interesse comum. Em geral, ao longo dos filmes, surge também determinada «exomologesis» na ideia de que algo de errado neste mundo apoia o desfavorecimento social. De acordo com Zambrano, na sua releitura das *Confissões* de Santo Agostinho (Zambrano, 2011), quando o cinema se encarga dos esquecidos, a sua é uma necessidade vital antes de ser artística. Eis a emergência da redenção.

Partindo de um percurso que olha para toda a história do cinema como um dispositivo preferencial para expressar e mostrar o estilo de vida das classes sociais menos privilegiadas, um exemplo evidente é o do neorealismo, que, em Itália, iniciou um percurso de descobrimento de ações/microficções que acompanhavam o dia a dia das personagens enquanto os grandes acontecimentos se sucediam. Nessa incursão, encontramos alguma similaridade com o género da «etnoficção», que, em Portugal, teve um percurso vasto desde o cinema mudo (*Maria do Mar*, de José Leitão de Barros, é um exemplo claro desta mistura entre documentário e ficção) até à sua função como objeto de antropologia visual (o cinema de António Campos ou de António Reis e Margarida Cordeiro, por exemplo), passando por géneros híbridos não classificáveis. *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, *Jaime* (1974), de Margarida Cordeiro e António Reis, *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, e *Mal nascida* (2007), de João Canijo, entre outros, são títulos exemplares que nos mostram como, ao longo dos tempos, um certo cinema português se apoiou incondicional e inconscientemente no conceito de «redenção» para dar à luz personagens, factos e narrativas entre a verdade e a ficcionalização.

Neste capítulo, em particular, se olharmos para o processo criativo da interpretação e representação dos atores como para um caminho de conhecimento, as várias etapas conduzem a um significado e a uma compreensão da angústia que atualiza uma elevação da terra para o céu. Ou seja, nas palavras de Wittgenstein:

Só o amor pode acreditar na ressurreição. Ou: é o amor que acredita na Ressurreição. Pode-se dizer: o amor redentor acredita até na Ressurreição; se agarra à

Uma aproximação ao processo criativo de Anabela Moreira

Ressurreição. O que combate a dúvida é, por assim dizer, a redenção. Agarrar-se a isso deve ser agarrar-se a essa fé. Portanto, isto significa: primeiro seja redimido e segure firmemente na sua redenção (ou, segure a sua redenção) – e verá que o que está a segurar é essa mesma crença. Isso só pode acontecer se não se sustentar mais nesta terra, mas se ficar suspenso no céu. Assim, tudo será diferente e «não é nenhuma surpresa» se vai poder fazer o que agora não consegue. (É verdade que alguém que está suspenso parece alguém que está de pé, mas a interação de forças dentro dele é, no entanto, bastante diferente e, portanto, ele é capaz de fazer coisas bem diferentes do que aquele que está de pé.) (Wittgenstein, 1998: 33).

No seu texto, Wittgenstein explica o passo de apoiar-se na terra para se ser suspenso no céu e atribuir significado, uma compreensão global à angústia.

Neste sentido, o cinema, de certa forma, recupera continuamente os acontecimentos do passado, trazendo-os ao presente para enfrentar o futuro. Podemos ver a arte cinematográfica como um processo de redenção em que o espectador revive no presente as vidas representadas de um passado exibindo o seu lado contemplativo. Ao sair da projeção, dá-se uma transformação, um resgate que permite ao espectador olhar para o quotidiano através de um novo olhar, «muito diferente e difícil» (Wittgenstein, 1995: 138).

Por isso, neste capítulo, decidimos aplicar o conceito de «redenção» ao cinema português, pensando particularmente em alguns filmes do realizador João Canijo e olhando um pouco mais aprofundadamente para os processos criativos que o realizador desenvolve com os atores e atrizes dos seus filmes. Focando a nossa atenção num aspeto concreto do processo fílmico da interpretação, decidimos analisar algumas sequências explicativas de *Mal nascida* (2007), *Sangue do meu sangue* (2011) e *Fátima* (2017) a partir das personagens femininas criadas, estudadas e personificadas pela atriz Anabela Moreira no contexto do seu processo criativo com as outras atrizes.

2. O cinema de João Canijo na perspetiva da redenção

Narrativamente, o cinema de João Canijo está ligado à estrutura, de que Luigi Giussani nos fala, entre o momento efémero que a imaginação e a representação do cinema captam para a sua elevação a um sentido eterno. Pensamos que João Canijo se encontre ligado a esta estrutura, ao nutrir-se do melodrama e da tragédia grega (Ribas, 2019: 91), onde o sentido se sustenta numa espécie de destino, um destino final de redenção.

Consequentemente, focando a atenção no conceito de «redenção» que o trabalho das intérpretes dos filmes de João Canijo supõe, encontramos dois caminhos paralelos: a dramaturgia da personagem e a representação do ator que se incorpora no método criativo de Canijo. Este processo criativo faz que as atrizes percorram um percurso minucioso e analisado nas suas práticas de atuação, remissivas das três etapas ou estados definidos por Søren Kierkegaard: uma atitude estética, uma etapa ética (Kierkegaard, 2018) e uma etapa religiosa (Kierkegaard, 1992).

A atitude estética faz que a atriz se considere no espaço da ação da história, já que Canijo convida as intérpretes a viverem nos espaços naturais das suas personagens. A seguir, na etapa ética, a atriz conhece o grupo ao qual pertence a sua personagem, pois vive-o, entendendo as relações que ocorrem nesse ambiente. Refira-se que, nos filmes de Canijo, a família desempenha um papel fundamental como coletivo regulador dos modos de relacionamento, à semelhança dos sujeitos em transição identitária (Ribas, 2019: 124) no seu conflito com a sociedade. Para culminar este processo criativo, surge a etapa religiosa, espaço de angústia e drama final das personagens, que, em muitas ocasiões, saem das suas vidas num desfecho totalmente aberto que pressagia novas tragédias, agora compreendidas dentro de um esquema que ultrapassa o que aconteceu com a personagem ou o que as suas relações com o outro provocaram.

Depois de passar por estas três etapas, a personagem procura um sentido que se afasta do local e mostra uma tentativa de sentido universal. Aqui, podemos reconhecer tanto o trabalho de interpretação como as histórias que este reflete, o que Agostinho da Silva reconheceu como «o enredo circular da redenção» (Giannetti, 2016: 20), onde a precariedade emocional ou material nos leva de tragédia em tragédia. A definição de «dramaturgia da violência», usada por Daniel Ribas (2019) na sua análise da obra de João Canijo, pode, de

facto, ser uma união entre o enredo circular da redenção e a perpetuação da violência em cada tragédia que se desenvolve ao longo do enredo principal da narrativa fílmica. Podemos ver essas três etapas refletidas na pintura *Tríptico da Redenção* (c.1455) de Vrancke van der Stockt:



Van der Stockt, V (1455). *Tríptico da Redenção*. Museu do Prado.

Esta obra tem a particularidade de mostrar visualmente a redenção numa narrativa em três atos: o pecado original, o sacrifício de Cristo e a sua ascensão ao Céu. Este esquema recupera as etapas de Kierkegaard (1992) e o processo de interpretação, incorporando a redenção das personagens no contexto de um espaço individual refletido nas relações entre o pecado e a crucificação.

Por outro lado, numa tentativa de criar um quadro completo que reflita o trabalho do processo criativo das intérpretes nos filmes de João Canijo, referimos, com pertinência, o filósofo Gilbert Keith Chesterton e a sua interpretação do Antigo Testamento, onde define a figura de Job da seguinte forma: «Jó quer que o universo se justifique, não porque ele se quer livrar do mesmo, mas porque ele realmente deseja uma justificação» (Chesterton, 2000: 294-295).

Juntámos o processo de criação praticado por João Canijo com os seus intérpretes a um estilo que pertence aos realizadores que encaminham atores e atrizes para um enquadramento específico, um caminho a percorrer com o fim de colocar em jogo a sua interpretação. Fixámos um momento especial

através do qual, ao iniciar esse processo a convite do realizador, atores e atrizes se encarregam da construção da personagem. Chabrol pensa, como Canijo, que «o ator está na origem do filme e praticamente o produz» (Chabrol, 2016: 38). Tarkovski afirmava, recuperando Bresson, que os atores não representam «imagens mimeticamente, mas vivem as suas próprias vidas diante dos nossos olhos, uma vida que eles interiorizaram por completo» (Tarkovski, 1991: 181). Estes autores, entre outros, falam de uma linha de realizadores, como Loach ou Almodóvar, que entendem a interpretação cinematográfica como uma prática de mudança no olhar do intérprete, uma prática de redenção do próprio ator e não só da personagem. Encontram-se também várias semelhanças entre os processos de Canijo e de Cassavetes quando o realizador americano declara que «tratamos de ideias e sentimentos, e a minha ilusão e esperança é que os atores não sintam o material como algo escrito» (Ciment e Henry, 1976), de modo a que seja vivido e que a vida entre no filme. Esta abordagem, compartilhada por Canijo, não é apenas um método, afeta diretamente o resultado final dos filmes, onde a realidade parece apresentar-se numa espécie de tragédia humana, dando ao conjunto das ações uma áurea de veracidade, obtida através um imenso estudo e investimento pessoais.

3. Uma atriz, três personagens: uma só redenção

Como mencionado no primeiro parágrafo, os filmes que decidimos abordar são três: *Mal nascida*, de 2007, *Sangue do meu sangue*, de 2011, e *Fátima*, de 2017. Para esta inclusão da redenção como conceito-chave na interpretação dos atores, conforme dirigida por João Canijo, escolhemos analisar o percurso laboral da atriz Anabela Moreira, que participa em todos os seus trabalhos desde o início dos anos 2000. A metodologia de escolha que vê sempre o mesmo círculo de atores, mas, sobretudo, atrizes, é um facto importante na filmografia de João Canijo, sendo fácil intuir uma continuidade não só metodológica, mas também um caminho conceitual que não começa com uma produção específica.

Na sua peculiaridade, o trabalho com os atores e atrizes foi alvo de um documentário, dirigido pelo próprio Canijo e distribuído em 2011. Nele, o realizador e a sua equipa filmaram, ao longo de mais de dois anos, o trabalho de preparação dos atores e atrizes presentes no elenco de *Sangue do meu sangue*. Rita

Blanco, Anabela Moreira, Vera Barreto e Cleia Almeida são as protagonistas, entre outras personagens secundárias (Nuno Lopes, Rafael Morais, Marcello Urgeghe e Beatriz Batarada, por exemplo), não só do filme, mas também de toda a explicação do ponto de vista da interpretação, contextualização e resolução na montagem final. *Trabalho de actriz, Trabalho de actor* (Canijo, 2011) revela a importância da compreensão dos objetivos do realizador, deixando espaço a uma construção imaginada das personagens pelos próprios atores e atrizes, numa tentativa de entrar o mais possível na história escrita no argumento e no seu significado antes e depois dos momentos fixados na película.

O trabalho «do actor» transforma-se em trabalho «no actor», nas palavras de Rosário (2017: 35), que, ao referir-se ao processo de criação dos intérpretes nos filmes de John Cassavetes, lança uma abertura para que o método de Canijo seja entendido com uma amplitude maior, que passa do ator/atriz à personagem e vice-versa, num trabalho constante de essencialidade recíproca. A escolha dos atores e atrizes, sempre os mesmos, como já referimos, é o ponto de partida para a criação de personagens que jogam com a individualidade do ator, com a sua fisicalidade, levando ao extremo a sua transformação interior através de uma crua exterioridade.

3.1. *Mal nascida*

Em *Mal nascida*, por exemplo, Anabela Moreira é Lúcia, uma rapariga que vive em Trás-os-Montes com a mãe Adelaide e o padrasto Evaristo, num engano constante de incompreensão e subtilezas que levam o espectador a pensar que ambos são responsáveis pelo assassinato do pai de Lúcia, anos antes. Lúcia só pensa em vingança e, com este mote, anda pela aldeia, grita com a mãe, come, cozinha e vive toda a sua vida. Em várias entrevistas, Anabela Moreira relata como foi a preparação para esta personagem, refúgio de dor e violência, que precisava de uma integração não só no lugar onde a história assenta as suas motivações, mas também no modo de viver das mulheres transmontanas.

Fui para Trás-os-Montes um mês e meio antes do começo da rodagem, e lá chegada, transformou-se numa evidência que eu necessitava de algo físico para poder ser uma mulher da aldeia. E aproximei-me da fisicalidade das mulheres

com quem convivi [...]. Com o frio que faz, a maioria das pessoas não tem sequer por hábito tomar banho. A pele muda, a postura física também, porque o corpo delas está habituado ao trabalho. Tornei esta *Electra* numa mulher crua, dura, maltratada, ferida. Ser fisicamente rude ajudou-me a compor o que eu queria fazer passar (Moreira, A., 2008).

Logo na primeira sequência do filme vemos uma Anabela Moreira a rapar o cabelo e o gesto apressado e metódico da mãe, que, de certa maneira, revela já as tensões de ambas uma pela outra. A pressa do gesto é acompanhada pela lentidão da câmara, que se torna sistemática na procura da dor visiva e interior. Vemos a cara de Lúcia, ouvimos os ruídos dos cortes crus e o seu cabelo a ser cortado brutalmente por uma tesoura de costura confunde-se entre o fundo azulado e a música de um acordeão. Nesses dois breves minutos, nos pormenores do seu rosto, entendemos todas as mudanças corporais que a atriz adotou para encarnar a protagonista do filme. «Passou um mês com a família que vivia no *décor*, cuidou de animais, engordou 25 quilos – ideia dela. «Quase todas as pessoas daquela aldeia tinham uma corporalidade diferente da minha, eu ali no meio quase parecia uma modelo.» (K. G., 2010).

A entrega total com que Anabela Moreira enfrenta a carga de trabalho, físico e emocional, para personificar estas mulheres nos filmes de Canijo retoma a ideia do enredo circular da redenção que cada tragédia traz consigo, num vórtice sem fim, e onde a personagem e as suas dores transparecem nitidamente nas transformações estéticas da atriz.

3.2. *Sangue do meu sangue*

Em *Sangue do meu sangue*, Moreira é Ivete, irmã cabeleireira da protagonista Márcia. Durante o filme, Ivete descobre que tem um cancro em estado avançado e, mantendo segredo de toda a família, eleva o «amor incondicional» (mote de todo o filme) a um estado de violência e sofrimento inauditos, perdendo a sua própria dignidade para salvar o seu sobrinho. Ao salvar Joca, Ivete resgata-se a si mesma, atuando uma redenção no sentido de Giussani, ao indicar-nos que o significado do momento efêmero presente deve ser revisto e repensado em função do seu sentido último e eterno.

Uma aproximação ao processo criativo de Anabela Moreira

Quando faltam cerca de cinco minutos para o fim do filme, o realizador decide pôr à prova a personagem de Ivete, confrontando-a com a dívida que Joca tem com Telmo: este é o momento em que a tia é a única que pode salvar o sobrinho. Ivete pergunta se o dinheiro que entregou a Telmo é suficiente para pagar a dívida, tendo como resposta uma chantagem direta: Ivete é obrigada a vender o seu corpo ao traficante. Numa sequência de violência e crueldade, onde a intensidade do mal se reflete nas palavras de Telmo, que mandam nos gestos de Ivete, o espectador assiste não só à redenção que a tia oferece ao seu sobrinho (o amor incondicional), mas, implacável, João Canijo mostra-nos também, no final, o sobrinho a redimir a tia, matando o traficante num último gesto desesperado, inesperado e repentino. Neste caso, segundo as palavras de Wittgenstein, «primeiro seja redimido e depois adira à sua redenção», assistimos à redenção final das duas personagens contemporaneamente, uma graças à outra.

As personagens que deambulam neste filme de 2011 representam, de facto, o que mais se aproxima aos três estádios elencados por Kierkegaard: uma atitude estética, uma etapa ética e uma etapa religiosa. Ao longo do enredo, assistimos às ações com o pensamento voltado para a individualidade de cada personagem, que, à sua maneira, enfrenta de forma diferente as angústias do dia a dia. Das transformações visuais que atores e atrizes enfrentaram para a materialização desta obra cinematográfica, restam-nos vestígios importantes nas gravações do documentário *Trabalho de atriz*, *Trabalho de actor*, onde são desvendadas as etapas iniciais de construção das personagens do filme. Aos 7'10", Anabela Moreira afirma:

O João Canijo, muitas vezes, quando estávamos a escolher o guarda-roupa, ele perguntava-nos a nós «O que é que tu achas? Como é que ela se veste? O que é que ela tem no quarto? O que é que ela tem na mesa-de-cabeceira?» E, às tantas, isto acaba por ser um bocado assustador, porque sentes uma responsabilidade muito grande. No fundo, és tu que és completamente responsável. (Moreira em Canijo, 2011)

Depois da atitude estética, evidentemente, a atriz é impregnada por uma sensação de escolhas éticas que a acompanham na sua transformação do exterior para o interior e vice-versa. O vestuário acompanha os objetos e, em conjunto, formam um contexto *ex novo* que se apoia noutra realidade pensada e materializada para a finalidade da redenção.

3.3. *Fátima*

Por fim, em *Fátima*, os três passos elencados por Kierkegaard finalizam-se numa última etapa religiosa (Kierkegaard, 1992) que recalca na perfeição o *Tríptico* citado no início deste capítulo. Anabela Moreira interpreta Maria do Céu, uma das onze peregrinas que partem de Vinhais, uma aldeia de Trás-os-Montes, até Fátima a pé, como promessa religiosa, para que a redenção da vida alcance um sentido superior. Começando por *Mal nascida* e passando por *Sangue do meu sangue*, as duas personagens Lúcia e Ivete alcançam uma perfeição na atuação que parece culminar na personagem de Maria do Céu. Desde o mês e meio passado entre os conterrâneos transmontanos de Lúcia em *Mal nascida*, até aos quinze dias que se transformaram em mais de dois meses a viver com os moradores do bairro social Padre Cruz em *Sangue do meu sangue*, na periferia de Lisboa, em *Fátima*, Anabela Moreira, juntamente com as restantes atrizes e vários elementos da equipa técnica e artística, ficaram a residir em Vinhais durante três meses, antes da rodagem.

Neste filme, como o próprio Canijo explica numa entrevista (Vídeos da Universidade Lusófona, 2016), o realizador pediu às atrizes que fizessem um vídeo-diário numa viagem a Fátima, não como personagens, mas como elas mesmas. Posteriormente, com esse material, o realizador tinha já parte do argumento.

Durante esse tempo, aprenderam a viver como mulheres devotas a Nossa Senhora de Fátima, executando tarefas normais do dia a dia, trabalhando como habitantes locais em lojas, creches e atividades da zona. Quando rodaram o filme, fizeram uma peregrinação verdadeira, gravada na condição de que as atrizes nunca abandonassem por completo as suas personagens. *Fátima* é, de facto, um exemplo bastante claro deste vínculo entre a interpretação e a redenção.

Maria do Céu (ou simplesmente Céu) encarna a mais rebelde do grupo e que, a poucos quilómetros do destino final, decide abandonar completamente as suas companheiras depois de uma sequência de luta, violência e raiva que protagoniza. Os motivos, muitas vezes banais, refletem principalmente o cansaço, as condições precárias e os diferentes dias em que estes caminhos de fé são percorridos: os corpos cansados arrastam-se entre sol e chuva, vento e calor, transformando a fisionomia das onze mulheres. A última sequência do

caminho da peregrinação vê as onze mulheres na sua paragem final antes da chegada ao santuário a discutirem preços, condições e atitudes. Maria do Céu é acusada de ter atrasado o grupo no dia anterior e, por isso, nenhuma das peregrinas teve tempo para parar e tomar banho. A fúria de Céu é violenta, ao atacar as suas companheiras de viagem, e, cuspidando na cara da organizadora, decide arrumar as suas coisas e ir-se embora.

Na sequência da chegada ao santuário, retomamos a presença da mulher, afastada do grupo, de joelhos e com uma camisola com a figura da Nossa Senhora de Fátima, a rastejar até ao altar, num gesto que é comum aos fiéis que se deslocam a Fátima para rezar. A procissão final é o momento da re-unição de Maria do Céu com as companheiras de viagem. Numa luz muito débil, as velas acompanham os rostos em lágrimas de mulheres orando em várias línguas uma «Ave Maria».

A etapa religiosa que faltava nos dois filmes anteriores alcança aqui uma significação de redenção total, numa mistura entre as personagens filmadas, as atrizes no final de uma rodagem que durou meses e um ar místico de contemplação. Aqui, com muita clareza, vemos que o método de Canijo serviu para libertar as atrizes do seu dia a dia para que estas se pudessem transformar nas personagens *tout court*. Por isso, neste filme, a peregrinação a Fátima não é apenas um caminho de redenção no que toca às personagens, pode ser entendido também como um caminho e uma transformação espiritual da fé e do sofrimento das próprias atrizes. Todos os problemas que as atrizes enfrentam em paralelo estão marcados pelo caminho e por interesses pessoais, dando lugar ao conflito e a um olhar profundo sobre o outro. O descobrimento final, aqui mais claro do que nas outras duas obras, é o sentir-se parte de algo maior do que o próprio grupo. Assim, a partir da abordagem artística de Canijo, tanto a vida das personagens como a obra de interpretação se encontram imersas num novo processo de redenção circular, como mencionámos ao citar Agostinho da Silva.

4. Conclusões. Tríptico interpretativo da redenção

Escolhemos estas três sequências porque nos parecem uma espécie de tríptico, revelando várias etapas do processo criativo na interpretação de Anabela Moreira. Esta prática tem início na forma de deixar a vida entrar na tela

que João Canijo quer pintar, ao mesmo tempo que nos mostra o caminho da redenção que o drama humano envolve e desenvolve.

Podemos, de facto, pensar as histórias filmadas por Canijo como contos sobre a redenção, no sentido em que as personagens se definem através do seu caminho para a redenção, numa procura constante de um sentido além do visível. Nas personagens de Canijo, tanto o processo de interpretação quanto o desejo, se baseiam numa procura de significado no mundo. Assim, voltando a pensar numa relação entre a redenção e o tipo de cinema aqui posto em análise, os filmes de Canijo tornam-se uma aposta criativa realista na vida precária das personagens portuguesas representadas, por sua vez, transformando-se num exemplo de um resgate geral dos perdedores.

Isto conduz a duas ideias que se expressam, tanto nos temas como nas personagens, e nos espaços que o realizador português representa nas suas obras: por um lado, a sacralidade do ser humano explicada por Simone Weil, onde «há em cada ser humano algo sagrado, mas não é a sua pessoa. Ele também não é uma pessoa humana. Ele é aquele ser humano, simplesmente» (Weil, 2019, p. 34). Se esse sagrado do ser humano é o que aparece nas personagens que os atores criam nos filmes de Canijo, por outro lado, é através das interpretações que emerge a sinceridade do relato realista. A sacralidade do ser humano e a sinceridade realista, por sua vez, conectam-nos ao confessional de Santo Agostinho e às *Meditações* na primeira pessoa de Descartes (1977).

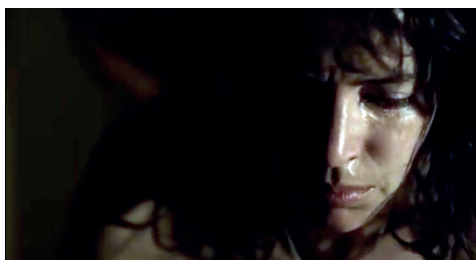
A sequência inicial do corte de cabelo em *Mal nascida* inaugura o momento do sacrifício pessoal da mulher Anabela Moreira, aquela primeira posição onde a questão do «pessoal» é o mais importante, seja para a personagem, seja para a atriz. Através de uma análise ao processo, damo-nos conta de como a tristeza e o sofrimento da personagem são indissociáveis do corpo da atriz. De acordo com Kierkegaard, na tragédia e no cinema de Canijo, a etapa estética (Kierkegaard, 2018) corresponde à abordagem da história, surgindo sempre um primeiro sacrifício, que, por motivos voluntários ou não, desencadeia a narração. Veja-se o corte de cabelo que acabámos de citar, a dívida do sobrinho de Ivete em *Sangue do meu sangue* ou o início da peregrinação em *Fátima*.

Uma aproximação ao processo criativo de Anabela Moreira



Fotograma do filme *Mal nascida* (2007), de João Canijo (01m29s). | © Clap Filmes

O gesto de sacrifício de Ivete em *Sangue do meu sangue* e a forma como é concebido centram-se no conceito de comunidade e, em particular, na família, tema fundamental na filmografia de Canijo (Ribas, 2019, p. 124). Reconhecemos o momento ético, nas palavras de Kierkegaard (2018), onde Ivete é apresentada como a personagem que se humilha perante o erro do sobrinho, perante um dos pecados a partir dos quais a história começa. Nesse caso, o filme, após a sequência analisada, convida-nos, como espectadores, a cumprir os passos seguintes que as personagens irão realizar. Como espectadores, alongamos o enredo, pressentindo que esse acontecimento irá fazer que Ivete veja o seu lugar no mundo.



Fotograma do filme *Sangue do meu sangue* (2011), de João Canijo (02h06m50s). | © Midas Filmes.

A personagem Céu, em *Fátima*, na sequência final da discussão, completa o tríptico, pois, a sua separação do grupo torna-a a mais devota: veja-se a sua aparição ajoelhada à chegada ao santuário. É esta sequência que dá sentido ao reencontro na oração final da cerimónia. Aí, estas pessoas harmonizam-se com algo maior do que o seu grupo de mulheres, com as velas que parecem estrelas no universo a que pertence cada personagem. Porém, em Céu,

descobrimos uma particularidade na raiva e na violência que a separa do grupo para depois a entendermos e darmos sentido a todo o caminho percorrido e ao seu lugar no mundo. Esta interpretação, esta personagem e este filme são, talvez, os que mais claramente evidenciam o processo de redenção que emerge nas obras de Canijo.



Fotograma do filme *Fátima* (2017), de João Canijo (02h16m46s). | © Midas Filmes.

A libertação da culpa estimulada pelo sacrifício da peregrinação – que a última cena, durante a procissão das velas, sugere, ao colocar as mulheres de novo em harmonia -, só pode ser, olhando para todos os filmes de João Canijo, uma ilusão temporária, antes de ser necessário enfrentar a dura realidade do que está por vir. (Ribas em *Público/Ipsilon*, 2017: 20)

A raiva e a tristeza destas três personagens mostram-nos a personificação de Anabela Moreira em três experiências distintas que completam um tríptico de redenção. Um percurso interpretativo e narrativo que se confunde: onde começam e terminam a interpretação e a vida? As duas experiências, a vida e a interpretação, fixam-se no ecrã através da angústia. Existe uma espécie de fio condutor nas interpretações de Anabela Moreira que nos liga a diferentes repertórios dramáticos e diferentes sensibilidades para dar sentido ao mundo, todas em torno das imposições e do livre arbítrio. No entanto, se as considerarmos numa perspetiva universal, estas três sequências aproximam-nos a três momentos diferentes, que, por sua vez, nos remetem para os caminhos e processos de redenção de todo o ser humano.

Tríptico da redenção



Etapa Estética

Etapa Ética

Etapa Religiosa

Fotogramas dos filmes *Mal nascida* (2007), *Sangue do meu sangue* (2011) e *Fátima* (2017), de João Canijo. | © Clap Filmes e Midas Filmes.

Referências bibliográficas

- CIMENT, M.; HENRY, M. (1976). «Entretien avec John Cassavetes», in *Positif*, n.º 180, abril, pp. 11-24.
- CHABROL, C. (2016). *Cómo se hace una película*. Madrid: Alianza.
- CHESTERTON, G. K. (2000). «El Libro de Job», in *El hombre que fue Jueves*. Madrid: Valdemar.
- DESCARTES, R. (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara.
- GIANNETTI, E. (2016). «Agostinho da Silva, semente de vida», in Da Silva, Agostinho (2019), *Filosofía enquanto poesia*. São Paulo: É Realizações
- GUISSANI, L. (1988). *A consciência religiosa no homem moderno*. São Paulo: Companhia Ilimitada.
- KIERKEGAARD, S. (1992). *Temor y temblor*. Barcelona: Labor.
- KIERKEGAARD, S. (2018). *O lo uno o lo outro. Un fragmento de vida II. Escritos*, vol. 3. Madrid: Editorial Trotta.
- RIBAS, D. (2019). *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*. Lisboa: Imprensa de História Contemporânea.
- ROSÁRIO, F. (2017). *O trabalho do actor na obra de John Cassavetes*. Lisboa: Documenta.
- SAN AGUSTÍN (2018). *Confesiones*. Madrid: Alianza.
- TARKOVSKI, A. (1991). *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp.
- VALE, F. (2016). *Entrevista a João Canijo*, vídeo da coleção *Lessons in Film, Art and Multimedia* da Universidade Lusófona, 19 de fevereiro. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zHsG4y_sgoc
- WEIL, S. (2019). *La persona y lo sagrado*. Madrid: Hermida Editores.
- WITTGENSTEIN, L. (1998). *Culture and Value. A Selection from the Posthumous Remains*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- WITTGENSTEIN, L. (1995). *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe.
- ZAMBRANO, M. (2011). *Confesiones y guías*. Madrid: Eutelequia.

Imprensa

- DE BARROS, Eurico; CARDOSO, Natasha (2008). «Sempre quis chegar à “Electra”», in *D.N.*, 8 de outubro. Disponível em <https://www.dn.pt/arquivo/2008/sempre-quis-chegar-a-electra-1131896.html> (acedido em 08-04-2022).
- K. G. (2010). «Anabela Moreira, actriz do método», in *Público/Ípsilon*, 18 de junho. Disponível em <https://www.publico.pt/2010/06/18/culturaipsilon/noticia/anabela-moreira-actriz-do-metodo-259293> (acedido em 08-04-2022).
- RIBAS, Daniel (2017). «A fé de João Canijo num cinema do real», em *Público/Ípsilon*, 27 de abril. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/04/27/culturaipsilon/noticia/a-fe-de-joao-canijo-num-cinema-do-real-1769831> (acedido em 08-04-2022).

Filmografia

- BRESSON, Robert (1959). *Pickpocket*, pb; 72 mn. França.
- CANIJO, João (2017). *Fátima*; 154 mn. Portugal.
- CANIJO, João (2007). *Mal nascida*; 117 mn. Portugal.
- CANIJO, João (2011). *Sangue do meu sangue*; 139 mn. Portugal.
- CANIJO, João (2011). *Trabalho de actriz, Trabalho de actor*; 84 mn. Portugal.
- LOPES, Fernando (1964). *Belarmino*; 80 mn. Portugal.
- REIS, António (1974). *Jaime*; 37 mn. Portugal.
- COSTA, Pedro (2007). *No quarto da Vanda*; 170 mn. Portugal-Alemanha-Suíça-Itália.

A Redenção do Monstro em *The Vampire Diaries*¹

Maria Pacheco de Amorim²

Voltemos atrás no tempo. Sigamos aqueles que encheram a insustentável leveza do confinamento regressando ao passado e consumindo séries antigas por inteiro. Rebobinemos até à primeira década do milénio, quando, antes da vaga de super-heróis, eram os vampiros quem infestava a cultura pop, competindo com magos e elfos pela nossa afeição ou para nosso desespero. Até ao capítulo de 2009 do documentário desta época que é o *Boyhood*, de Richard Linklater, onde, numa conversa entre párias intelectuais, Jill conta a Mason que as amigas gozam com ela por estar a ler pela terceira vez o *To Kill a Mockingbird*. De facto, ela deve ser a única rapariga da escola que não gosta da série *Twilight*. Nesse mesmo ano e neste ambiente pouco auspicioso para qualquer criatura de caninos salientes, estreava *The Vampire Diaries*.

Era fácil e razoável desprezar a série como mais outro romance entre uma aluna de liceu e um vampiro centenário (pior, dois). Produzida pela CW, rede de televisão especializada em programação juvenil, adaptando uma tetralogia de romances para adolescentes (justiça seja feita, publicada quase quinze anos antes da saga de Stephanie Meyers), demorando um pouco a descolar-se deste original medíocre de L. J. Smith até encontrar a própria identidade, *The Vampire Diaries* parecia ser o *Twilight* na televisão e, por isso, mais daquele mesmo que ninguém podia levar a sério. Ninguém suspeitava, nem os primeiros episódios prometiam, que a série viesse a conquistar um público fervoroso, chegar às oito temporadas e, pouco a pouco, ultrapassar o estatuto de fenómeno de culto até granjear o favor crítico, uma vez terminada em 2017. Nesse ano, a *IndieWire* atribuiu-lhe o quarto lugar na sua lista «The 24 Most Important Vampire TV Shows Ever», concedendo-lhe o lugar de legítima

¹ Por opção da autora, o presente artigo não segue o acordo ortográfico.

² Investigadora independente, Editora Sénior de Arte e Literatura da Magazine HD e Professora no Colégio de São Tomás, em Lisboa.

herdeira da série *Buffy the Vampire Slayer*, que obviamente aterrou em primeiro lugar (Miller, 2017). Em 2019, o décimo aniversário da série trouxe uma série de reportagens comemorativas e, alargado o escopo do subgénero da ficção de vampiros para o género de terror, a *Rolling Stone* incluiu *The Vampire Diaries* na lista dos «30 Best Horror TV Shows of All Time» (Collins, 2019).

Bem longe de poder ser subsumida como outra instância de uma fórmula desgastada, *The Vampire Diaries* é antes um híbrido difícil de classificar, que resiste a ser incluído num único género e tem vindo a conquistar o seu lugar no cânone. Desejo defender, no entanto, a tese mais robusta de que esta série não é só um grande e idiossincrático exemplo de ficção de vampiros mas o culminar, até à data, da tradição inaugurada por Bram Stoker. As personagens dos irmãos Damon e Stefan Salvatore e o seu triângulo amoroso com Elena Gilbert reflectem a passagem do vampiro de antagonista a protagonista, com a sua progressiva humanização nas últimas três décadas do século xx e romantização no século xxi. Das várias obras literárias, cinematográficas e televisivas recentes de alcance popular, nenhuma explora tão centralmente como *The Vampire Diaries* os aspectos morais inerentes a ser um vampiro já presentes em *Dracula*, ou seja, a perda de humanidade e a sua redenção, sobretudo na pessoa de Damon e nos contornos particulares do seu conflito moral, que o distinguem do mais típico conflito de Stefan. E só em *TVD* é o amor plenamente integrado, não de forma sentimental, mas como o contexto que proporciona a redenção, por contraste à vontade autónoma de cumprir o dever.

Quando se pensa na série, é normal que venha logo à memória a personagem de Damon Salvatore, não faltando argumentos para defender ser ele a personagem principal. Mas no original literário, apesar da sua relevância, Damon não é o protagonista e «não ficou com a rapariga» («Memorial», T4E2). Se qualquer adaptação comporta uma grande margem de liberdade criativa, tão crassa divergência não pode deixar de nos interrogar, especialmente quando o próprio produtor da série, Kevin Williamson, pretendia manter o final do livro. Há razões fortuitas, associadas à produção, que explicam em parte o roubo do protagonismo e a popularidade de Damon. Mas na sua origem estão sobretudo razões ligadas à lógica narrativa e moral de uma história de redenção, na qual a adaptação televisiva se converteu. Dada a longa duração da série era preciso que Damon não permanecesse um vilão unidimensional. O drama ético que terá de se instalar no seu interior, transfigurando-o de uma variante de Lestat num vampiro atormentado sem o tornar, porém, noutra Stefan, será

mais interessante do que o usual conflito que aflige os novos vampiros tridimensionais. Será também mais revelador das tensões irresolvidas e sentidos oscilantes que resultaram da longa história de personificação e redenção desta figura monstruosa.

Inspirando-se numa anterior tradição de lenda, contos góticos e poesia romântica, Bram Stoker definiu as principais propriedades da espécie do vampiro, imaginando com isso uma forma de vida alienígena. Não era possível ser simultaneamente homem e vampiro porque Drácula, e toda a sua descendência, resultavam precisamente da perda de humanidade. Dado que tal perda só podia ser sentida como inimiga, desde o princípio que o vampiro foi pensado como um monstro antagonista com o qual não nos podíamos identificar. Representava antes aquilo em que podíamos cair e contra o qual, horrorizados, tínhamos de lutar. O fascínio estava lá mas também o pavor, tudo exteriorizado numa criatura monstruosa que podia ser aniquilada. Existe um momento fugaz de compaixão por Drácula, quando Mina Harker relembra os companheiros de que a «pobre alma que gerou toda esta miséria é o caso mais triste de todos» e que destruir «a pior parte para que a melhor possa encontrar a imortalidade espiritual» não era obra de ódio mas misericórdia (Stoker, 1994: 367). Mas, à excepção disso, no *Dracula* de Bram Stoker o vampiro permanece um monstro a destruir, não uma criatura a compreender.

Foi só no contexto do pós-modernismo que, como várias outras minórias, o vampiro mereceu ocupar o lugar de narrador e personagem principal, tornando-se, no pioneiro romance de Anne Rice, *Interview with the Vampire* (1976), o protagonista em quem nos podíamos rever. A capacidade de contar a sua história estivera sempre lá, mas só quando fez pleno uso dela pôde o vampiro passar a ser identificado como humano. Se Alasdair MacIntyre tiver razão ao estabelecer a relação entre os conceitos de narrativa, inteligibilidade, responsabilização e identidade pessoal como «de mútua pressuposição» (MacIntyre, 1985: 218), não podemos ter um monstro inumano a usar linguagem, e a usá-la para contar a sua história, sem o converter imediatamente numa criatura racional, isto é, num agente responsabilizável pelas suas acções, capaz de as justificar numa troca de razões com outros. Mal demos ao vampiro a oportunidade de falar por si próprio, trouxemos a sua humanidade de volta e transformámo-lo num ser moral passível de erro e redenção. É claro que, se Drácula e Jonathan Harker puderam conversar noite fora, foi pela partilha de uma linguagem e, com ela, da racionalidade. Apesar do seu exacerbado lado

animal, associado à perda de humanidade que vem com a entrega ao instinto, o vampiro esteve sempre já dentro daquilo a que Wilfrid Sellars, em «Empiricism and the Philosophy of Mind» (1956), intitula de espaço das razões, onde só se entra através da posse de uma linguagem. Esta racionalidade vinha, por isso, da anterior natureza humana, que se abandonou ao morrer e ao abraçar a condenação, perdendo a alma, rompendo o laço com a vida boa para o homem. Mas veio sobretudo com a alteração de ponto de vista porque não se podia pôr o vampiro a narrar a sua vida sem necessariamente o personificar. Em Louis de Pointe du Lac e todos os futuros avatares, o vampiro monstruoso e o seu humano caçador, Drácula e Van Helsing, foram reunidos numa única personagem cindida num conflito agora interior. Mas esta tensão entre o monstruoso e o humano no vampiro não é a única. O lado monstruoso é, ele próprio, igualmente ambivalente.

Ao desenhar o vampiro, Bram Stoker criou um vilão gótico tipicamente ambíguo, algures entre uma versão predadora do homem no estado da natureza, de sabor *hobbesiano*, e um fenómeno sobrenatural que desafiava o positivismo do século XIX. Drácula era uma criatura da natureza que só poderia ter sido concebida no contexto racionalista do Iluminismo, com o seu ataque a ser descrito com um vocabulário biológico que o incluía no reino animal: «as feridas pareciam ter sido feitas por um rato ou pequeno cão, e apesar de pouca importância isoladamente, tenderiam a revelar que o animal que as infligira tinha um sistema ou método seu» (Stoker, 1994: 213-214). Mas Drácula era também uma lendária criatura do mal, cuja existência contestava o empirismo iluminista, explicando assim o duplo papel de cientista e exorcista do seu caçador, Van Helsing. Predador mais apto do que nós, o vampiro era um animal biológico superior, dotado de uma inteligência astuciosa completamente focada na satisfação dos seus impulsos sensíveis, uma constante chamada de atenção ao perigo individualista de devorarmos-nos uns aos outros. No tempo, acresceram outras habilidades, sobretudo físicas, como a velocidade extrema, e a solitária figura vampírica multiplicou-se numa espécie, por vezes numa praga, como em *I Am Legend*, de Richard Matheson (1954), ou no universo de Blade. No entanto, este progressivo entendimento científico do vampiro nunca substituiu o seu veio mítico de meditação sobre a morte e o mal, que ressurgiu de forma evidente em *The Vampire Diaries*. Como um humano morto-vivo, que quebrava a ordem divina das coisas e vagueava sem alma, o vampiro era mais do que um simples lobo ou falcão e pertencia não

ao mundo amoral da natureza mas, na sua malevolência, ao mundo moral e religioso da razão.

A não ser talvez Spike, nenhum sugador de sangue herda estas tensões no coração da espécie melhor do que Damon Salvatore, no contexto da história de *The Vampire Diaries*. Por um lado, ao contrário de Stefan e praticamente qualquer vampiro moralmente atormentado desde Louis, Nick Night e Angel até Edward Cullen ou Bill Compton, Damon não vê nada de errado em viver de acordo com a sua natureza predatória. Não tenta reprimi-la, interiorizando o caçador, mas procura a maneira certa de ser um vampiro, cultivando a técnica de «apanhar, comer, apagar». E, no contexto de uma ética das virtudes, tem razão. Tendo desde o princípio estabelecido, e desde então reforçado, o vampiro como uma espécie animal perigosa, não o podemos recriminar por devorar pessoas, do mesmo modo que não podemos sentenciar um lobo ou um falcão a prisão perpétua por assassinato. O vocabulário de que fazem parte termos como «recriminação», «sentença» ou «assassinato» pura e simplesmente não se aplica a coisas como lobos e falcões e não saberíamos o que fazer se um lobo se sentasse no banco de réus do tribunal. Parece normal, hoje em dia, que um vampiro se abstenha de nos comer a nós, mas Damon faz-nos ver quão inatural é esta suposição e, como Elena no final de «The Five», reconhecemos que há uma certa justiça no exercício e fruição da própria natureza: «Somos uma espécie predadora. Gostamos da caça, da alimentação e da matança. [...] O que me permite beber à vontade, deixando alguém a respirar, sem arrancar a sua cabeça como o meu irmão, é regozijar-me nisso. Eu consigo tornar isto divertido.» Em *The Vampire Diaries*, o duplo carácter do vampiro como predação e malevolência separa-se nitidamente, podendo-se ser uma coisa sem ser a outra. Ser um vampiro é um dado biológico, mas ser mau é fruto de uma decisão, como diz Elijah Mikaelson à irmã Rebekah: «A mãe fez-nos vampiros, não nos fez monstros. Nós fizemos isso a nós próprios.» («All My Children», T3E15).

Continua a ser verdade, ainda assim, que aprovamos a decisão do típico vampiro atormentado de lutar contra a sua índole e congratulamo-nos com a eventual conversão de Damon num «assassino em série reformado» («True Lies», T5E2). Ao ser transformado numa criatura racional, o vampiro monstruoso tornou-se consciente da sua finalidade e, por isso, capaz de a julgar e de decidir se a abraça ou não. Adquiriu (ou reconquistou) uma natureza humana que, com a sua forma de vida e florescimento característicos, colide

com a predação vampírica e a sua vitimização de seres humanos. Dado que a «racionalidade é um traço social» (Davidson, 2001: 105), abandonou o reino da natureza, integrando uma comunidade moral de iguais que já não pode ver como comida. A concepção científica do vampiro como um perigoso predador é automaticamente virada do avesso, convertendo-se na imagem moral de um criminoso que não se pode sentir confortável na sua situação mas deve ser corrigido e redimido. De repente, ser vampiro passa a coincidir com ser um vilão. Quando em «162 Candles», Lexi tenta insultar Damon, dizendo-lhe que «tu não és uma boa pessoa», ele responderá «claro, porque sou um vampiro.»

Damon Salvatore dá a ver, e isso fascina, o verdadeiro conflito no âmago do vampiro humanizado. Por causa da dupla origem do vampiro como espécie biológica e criatura do mal, e a sua evolução de um monstro desumano para um ser racional, a luta nunca poderia ser entre um bom lado humano e um mau lado vampírico, maniqueísmo que Stefan e a maioria dos vampiros atormentados experimentam. E sim entre duas naturezas distintas cujos respectivos florescimentos são isoladamente justos, mas incompatíveis quando ambas convivem no mesmo indivíduo. Assim, da história do género emerge uma imagem bem mais complexa, onde instintos predadores, mal moral e prosperidade humana coexistem tensamente. Em Damon Salvatore, ao contrário de Jekyll e Hyde ou de um lobisomem, tudo isto está presente ao mesmo tempo, o tempo todo. O contrafeito herói de *The Vampire Diaries* herda duas naturezas que são isoladas mas não conjuntamente legítimas, cada uma delas reclamando por igual a sua personalidade: a do vampiro, um animalesco predador semelhante ao lobo no lobisomem, e a do ser humano racional, para quem matar um outro ser racional será sempre errado. Nenhum homem se pode comportar como um lobo, especialmente se as presas partilham consigo o «espaço das razões», sem sentir remorsos. Quando à contradição moral resultante da dupla ontologia se junta o sentido de criatura maléfica, herdado de uma antiga tradição de mitos, superstições e folclore, o quadro complica-se sobremaneira.

Durante muito tempo, Damon Salvatore escolherá o vampiro em si, silenciando a culpa que é apanágio do humano. Em «Blood Brothers», Stefan cede a um violento ataque de remorsos que o leva a querer desistir de viver. Entre outras coisas, recrimina-se por ter incitado o irmão, no passado, a completar a transição para vampiro. Damon diz-lhe que nem todo o mal do planeta é culpa sua, seguramente não a parte que lhe cabe: «As minhas acções, o que faço,

não é culpa tua. Sou dono delas. Pertencem-me. Não tens permissão para sentir a minha culpa.» Quando Stefan lhe pergunta se sente remorsos, vemos o aflorar do homem por debaixo do vilão: «Se eu quisesse, está lá.» («Blood Brothers», T1E20). Verá como errada a decisão do irmão de odiar e reprimir o vampirismo, dizendo a Elena que «o problema dele é que passou tempo demais a não ser ele próprio» («Under Control», T1E18), alimentando-se de sangue animal quando «o normal para um vampiro é beber sangue humano» («Miss Mystic Falls», T1E19). Para Damon, o conflito moral e a luta interiores despoletar-se-ão só quando se apaixonar por Elena, que exigirá dele não tanto uma angustiada e puritana luta contra um mal, como no caso de Stefan, quanto a escolha entre dois bens apetecíveis mas inconciliáveis. Embora ténue, a diferença é significativa e explica o apelo desta personagem entre a audiência da série. Mas para melhor a compreender – e às razões ético-narrativas que conduziram ao roubo do protagonismo – é preciso olhar agora para o percurso de Damon Salvatore e a concepção moral que pressupõe.

Quando, no final do piloto, Stefan lhe diz que «é tudo jogos e brincadeira, Damon, mas aonde quer que vás, pessoas morrem», o irmão responde muito naturalmente que «isso é um dado adquirido.» É a constatação trivial de uma propriedade biológica da espécie, cómica no seu pasmo de que se pudesse sequer ver a questão de outro modo. Mas quando Stefan se opõe com uma injunção, «aqui não, não o permito», Damon deixa de ser só um predador e emerge o vilão, com o desejo de desobediência e intento maligno: «Tomo isso como um convite.» Manifesta-se uma vontade de destruir a vida ou felicidade alheias remanescente da personagem medieval do Vício. Mas Damon Salvatore não permanecerá uma mera alegoria. O sarcasmo tornar-se-á a protecção de uma vulnerabilidade interior, a «eternidade de miséria» prometida a Stefan uma vingança por agravos antigos, o egoísmo uma forma distorcida e desesperada de amar. Revelando progressivamente estratos de humanidade por detrás das características que faziam dele um vilão, mas sem durante muito tempo abandonar estas últimas, Damon vai evoluindo para um protagonista tridimensional matizado, cujo carácter e história contraditórios motivam acções sempre tão surpreendentes quão difíceis de interpretar. E o gatilho deste crescimento será a relação com Elena Gilbert.

Segundo G. K. Chesterton, na *Ortodoxia*, a grandiosa lição de «A Bela e o Monstro» é a de que «uma coisa deve ser amada *antes* de ser amável» (Chesterton, 2008: 67), aforismo que sintetiza bem a história de Damon. Quando

todos o viam como um monstro, incluindo ele próprio, e mesmo o irmão se desiludira, escrevendo no diário que «não resta nada de humano em Damon, nenhuma bondade, nenhuma ternura, nenhum amor, apenas um monstro a ser detido» («Friday Night Bites», T1E3), só Elena descortina a motivação última de toda a vilania, compadecendo-se dele: «Damon acredita que tudo o que fez, cada jogada, o fez por amor. É retorcido mas, de certo modo, triste.» («Children of the Damned», T1E13). Talvez seja a lição de *The Vampire Diaries* que «qualquer pessoa capaz de amar é capaz de ser salva» («Into the Wild», T4E13), como diz Caroline Forbes a Klaus Mikaelson, o vilão mor da série. Elena vislumbrou que Damon era levado, não pela intenção de semear o mal, motivação que o reduziria a um demónio irremissível, mas pela mágoa de ter perdido Katherine Pierce, por causa de Stefan, e pelo desejo de a reaver – pela procura de um bem para si (e não de um mal alheio) que, mesmo se egoísta, o situa no espaço do humano. Esta leitura e a simpatia por ela gerada («eu e tu, temos qualquer coisa, um entendimento» – «Fool Me Once», T1E14) desencadeou o percurso de conversão de Damon. Apaixonando-se por Elena, para lhe agradar, não a perder e conquistar, ver-se-á obrigado a ser «*the better man*» que ela exige dele. Abre-se a luta entre a fruição do vampirismo e a necessidade de, para manter Elena na sua vida, agir segundo uma humanidade que permanecera soterrada: «Sou mau, Andie. Faço certas coisas. Mato pessoas [...] porque gosto disso. Está na minha natureza. É quem eu sou. Mas [...] ela quer que eu seja uma boa pessoa, o que significa que não posso ser quem sou. Vês o problema com que estou?» A resposta que Andie lhe oferece é simples, mas Damon precisará de todo o tempo da série para a acolher e tornar sua: «Bom, talvez isto seja quem tu és agora. O amor faz isso, Damon. Muda-nos.» («Daddy Issues», T2E13).

Ao longo da segunda temporada, assistimos ao doloroso emergir deste humano, negado e combatido pela consciência da culpa e risco de sofrimento que inevitavelmente trará consigo. Só a amizade de Elena e o seu amor por ela levarão Damon a aceitar e reconciliar-se com o homem em si. No episódio final da temporada, «As I Lay Dying», enquanto jaz moribundo, vitimado por uma mordidela de lobisomem, Damon é assombrado pelo passado e diz a Elena: «Fiz muitas escolhas erradas que me trouxeram até aqui. Mereço isto, mereço morrer.» Quando ela o contraria, Damon responde-lhe que não faz mal, «porque se tivesse escolhido diferentemente, não te teria conhecido». Pede-lhe perdão e, depois de confessar que a amava, exprime o desejo de que ela

o tivesse encontrado antes de se tornar vampiro: «Devias ter-me conhecido em 1864. Terias gostado de mim.» A resposta dela abre um caminho de bem para Damon, ao seguir a máxima de «A Bela e o Monstro»: «Gosto de ti agora, assim como és.» Em *The Vampire Diaries*, o mal é entendido como a procura desordenada, desacertada, de um bem. Entrevisto o desejo justo por debaixo da acção injusta desencadeia-se um caminho de ressurreição do humano e a vitória sobre o vampiro, de conversão da indiferença, apatia e crueldade para a afeição e dádiva de si. Mas a noção de redenção da série não comporta apenas arrependimento, mudança de direcção e tentativas de reparação. Inclui também a possibilidade de que o mal cometido e vivido não seja só deixado para trás, mas se converta num bem ao tornar-se, paradoxalmente, a estrada que conduz à felicidade.

Em Elena Gilbert, reencontramos Beatriz Portinari e o seu papel em arrancar Dante da selva escura, num universo gótico que qualquer coisa deve ao Inferno da *Divina Comédia*. Não por acaso Caroline refere-se a ela como «salvadora dos amaldiçoados e condenados» («The Murder of One», T3E18) e Damon entrevê nela a presença da graça: «És a melhor influência em mim. Preciso de ti. És o bem. E eu preciso de um bocadinho de bem na minha vida. Porque fora dele há uma imensa, terrível escuridão.» («The Devil Inside», T5E12). O processo pelo qual Elena se converterá na «bússola moral» de Damon obriga a colocar de lado qualquer puritanismo e a adentrar-se no terreno claro-escuro de uma moralidade onde as regras, condensadas no que Caroline chama de «manual de Elena», são as de um mundo onde é preciso conviver com o joio para ir alimentando o trigo e permitir assim o florescimento das pessoas. Segundo este *handbook*, «matar o bem com o mal» é ser igual a Klaus («Do Not Go Gentle», T3E20); todos derramaram sangue, não sendo por isso melhores do que os outros; é preciso «escolher acreditar que podes ser salvo» («The Murder of One», T3E18); e esta é uma tarefa de que nunca se desiste, porque no final «nunca é uma perda de tempo procurar pelo bem em alguém» («A Bird In a Gilded Cage», T6E17). Invocando a obra de Iris Murdoch e Martha Nussbaum e a sua concepção moral assente no amor e na atenção à particularidade e emaranhamento das situações morais concretas, Debra Dudek avança, em *The Beloved Does Not Bite*, uma leitura do sentido e valor de três séries: *Buffy the Vampire Slayer*, *Twilight* e *The Vampire Diaries*. A que melhor ilustra esta concepção ética alternativa, ou pelo menos suplementar, às filosofias morais iluministas é *The Vampire Diaries*, precisamente por causa da

ambivalência moral da personagem de Damon: «O amor de Damon, tal como as decisões morais que toma baseadas nesse amor, oferecem um exemplo complexo e matizado de uma justiça fundada no amor.» (Dudek, 2018: 42). O universo de *TVD*, cujos monstros «estão numa área cinzenta, e nenhum mais do que Damon, este herói relutante que não foi feito para ser um herói» (Byrne, 2011), onde Elena se lamenta da posição em que Damon a coloca, levando-a a «torcer a sua moral», a «ir contra tudo aquilo em que acredita» porque o ama («While You Were Sleeping», T5E16), revela bem os juízos ponderados e as decisões difíceis a que o amor continuamente obriga: «As imperfeições de Damon – e o amor de Elena e Stefan por Damon apesar das suas imperfeições – apresentam-se como o exemplo mais forte das complexidades do amor. Tanto Murdoch como Nussbaum defendem uma noção de amor que luta por uma vida virtuosa num mundo imperfeito.» (Dudek, 2018: 10).

No seio desta ética de joio e pecadores, Damon escolherá, no começo, fazer a coisa certa por egoísmo: por ser a vontade de Elena, por ser o que a mantém viva, por ser o que lhe assegura a estima dela, não interessa quais «os danos colaterais», que ou quem sacrificar pelo caminho. No entanto, precisamente porque a ama não pode ser egoísta com ela e sempre que a sua felicidade exigir que abdique dela, Damon não hesitará em largá-la: «Eu não quero fazer isto, Elena! Eu não sou o tipo bom, lembras-te? Sou o egoísta. Agarro o que quero, faço o que quero, minto ao meu irmão, apaixono-me pela namorada dele. Eu não faço o que é justo, mas tenho de fazer o que é justo contigo.» («We'll Always Have Bourbon Street», T4E8). Nesta trajectória do egoísmo à gratuidade pela afeição a uma pessoa concreta, pela coincidência do próprio bem com o bem da pessoa amada, emerge a consciência moral de Damon. Em tempos, Elena observara indignada que «pessoas morrem à tua volta, como pode não importar?» E Damon retorquira que ela o confundia com «alguém com remorsos» («Haunted», T1E7). Seis temporadas depois, Bonnie dir-lhe-á «sentes remorsos, é o que te torna diferente de Kai» («Black Hole Sun», T6E4). Essa mesma Bonnie que Damon jurara deixar morrer sem problemas, se fosse preciso decidir entre ela e Elena («escolher-te-ei sempre a ti» («The Last Dance», T2E18), mas cuja vida acabará por salvar mais tarde, mesmo sabendo que com isso perderá Elena durante anos. Percebe-se que Damon estivesse pronto para tomar a cura e sacrificar o seu vampirismo para que Elena pudesse voltar a ser humana, como tanto desejava, sem o perder a ele. Na convivência com ela, integrando o seu mundo,

a escolha, mais do que ser feita, foi acontecendo. O humano foi-se tornando cada vez mais interessante quanto mais Elena se foi tornando a finalidade dele, o valer a pena dessa humanidade. Quando Stefan e Elena, numa abordagem kantiana, insistirem que Damon deve escolher a humanidade por si mesma e não por causa de Elena, ele dir-lhes-á que estão errados: «Posso tomá-la por nós, ok? Porque mesmo que não funcione, mesmo que tudo acabe mal, mesmo que fique só e miserável, a mais pequena hipótese de uma vida perfeita contigo é infinitamente melhor do que uma vida imortal sem ti.» («I'll Wed You in the Golden Summertime», T6E21). É tão verdade que Damon dirá, durante a noite escura da dormição de Elena: «Antes dela, não sabia o que era ser feliz, estar cumprido, ser completo, mas agora sei. Agora que conheço esse sentimento, viver sem ele? Não tem sentido.» («I Would For You», T7E15).

Não é só a pessoa de Damon, mas a relação com o irmão, que o amor de Elena redime. A «eternidade de miséria» dos irmãos Salvatore, a queda no vampirismo e permanente desavença, veio com a paixão por Katherine Pierce. A vampira egoísta, para quem «não há problema em amar os dois» («As I Lay Dying», T2E22), arrastara-os na sua condição a fim de os possuir para sempre. Século e meio mais tarde, a história ameaça repetir-se quando se apaixonam de novo pela sua sócia (*Doppelgänger*), Elena Gilbert. Mas «ela não é Katherine» («Founder's Day», T1E22) e, precisamente porque os ama, sabe que precisa de escolher entre os dois irmãos: «Quero-te bem, Damon, e é por isso que tenho de te deixar ir.» («The Departed», T3E22). O amor justo de Elena alterará o decurso da história, juntamente com a necessidade de enfrentar o perigo mortal que a reparação em cena de Katherine e a vinda de Klaus representam para a sua vida. Em competição pelo amor de Elena, arriscando nova fractura do laço fraternal, os Salvatore ver-se-ão obrigados a conviver aturadamente e a unir forças para a salvar do mal que a ameaça a ela, à família e amigos e à cidade de Mystic Falls: «A única maneira de conseguir [mantê-la segura] é se não nos estivermos a combater um ao outro. Deixámos que Katherine se interpusse entre nós. Deixamos que isso aconteça com Elena e não a poderemos proteger.» («Rose», T2E8). No tempo, trabalhando em equipa para a salvar dos vários vilões ou, por vezes, dela própria, obrigados a oferecer continuamente a vida um pelo outro num infundável ciclo de retribuição, com Elena a apoiar ora um ora outro dependendo de quem está a precisar de resgate, de novo o que era mal – o amor pela mesma mulher – tornou-se um bem. O laço

destes *blood brothers* regenerar-se-á e o *little brother* acabará por sacrificar tudo pelo *big brother*.

Quando a conversão de Damon veio a revelar-se dependente do amor por Elena, Stefan viu-se dilacerado entre lutar pela mulher que amava ou salvar o irmão, cuja bondade ia emergindo diante dos seus olhos. Confessa a Elena que, nos primeiros tempos, desejara que Damon estragasse tudo para que ela não lhe sentisse a atracção: «A verdade é que, depois de algum tempo, deixei, pura e simplesmente, de esperar que falhasse porque gostava da pessoa em que ele se tornara. E não quero perder essa pessoa.» («Total Eclipse of the Heart», T5E13). Não será só à mulher amada que Stefan renunciará. No final, oferecerá de vez a sua vida para que a do irmão possa florescer juntamente com a de Elena: «Hoje vi um lado de Damon que não via há muito tempo. O irmão mais velho que admirava. [...] Queria que esse Damon vivesse e pudesses ter a oportunidade de o conhecer. Ele é o melhor homem. Ele é o homem certo.» («I Was Feeling Epic», T8E16). O imaginário gótico não é accidental ao enredo. Os irmãos Salvatore serem vampiros não é um pretexto para um enredo passional cujo conteúdo poderia ser igualmente expresso, por exemplo, em *Dawson's Creek*, a outra série juvenil de Kevin Williamson sobre um triângulo amoroso. A presença central da luta com a morte e a maldição transportam a narrativa para um nível moral e metafísico que justifica a inclusão deste triângulo em concreto na memória colectiva:

Não julgo que Elena tenha entrado necessariamente na minha vida para ser a minha alma gémea. Quero dizer, foi-o. Amávamo-nos um ao outro, mas ela foi também a única pessoa que conheci que acreditou realmente que o meu irmão era digno de ser amado. E lembrou-me que costumava acreditar nisso também. E a fé dela nele reaproximou-nos a mim e ao Damon. («I'll Wed You in the Golden Summertime», T6E21)

A série *The Vampire Diaries* é atravessada por uma tensão. Na tetralogia de L. J. Smith, Stefan Salvatore é o herói e o seu romance sentimental com Elena Gilbert a principal linha do enredo. Mas o projecto inicial de adaptação foi sendo lentamente suplantado pela evolução de Damon de vilão a protagonista e pela sua conquista de Elena na história de redenção em que a versão televisiva se tornou. Como no livro, esta versão continua a acusar a natureza heróica e anti-heróica de Stefan e Damon, respectivamente. O primeiro sacrificou-se

epicamente no final pelo irmão e a mulher que amara, enquanto o segundo se limita a reconhecer humildemente a epopeia de que foi objecto: «Não sou um herói, Elena. Não faço o bem, não está em mim. [...] Algures ao longo do caminho decidiste que valia a pena eu ser salvo. E queria agradecer-te por isso.» («Founder's Day», T1E22). Mas é precisamente nisto que *The Vampire Diaries* se aproxima do estranho épico da *Divina Comédia*. Assim que o original texto sentimental foi reescrito como uma história de redenção, nada havia de mais narrativa e moralmente lógico do que ter aquele que precisava de ser salvo a ocupar, como protagonista, o lugar do que já estava salvo, escorregando para o centro do novo enredo. Mas em que medida estava Stefan já salvo?

Concebido como um herói na tradição do solitário vampiro atormentado por uma consciência humana, de que Louis é o paradigma, Stefan é capaz de perceber por si mesmo o que deve fazer, qual o caminho justo a seguir. Em «I Went Into the Woods», numa discussão com Damon, diz-lhe que, ao ser arrancado do inferno da Pedra Phoenix e atirado para o corpo de um homem morto, o seu primeiro pensamento ao acordar fora o de salvar o grupo de pessoas que estava dentro de um autocarro em chamas: «Eu não sabia quem era. Não sabia onde estava, foi o meu instinto. Onde estão os teus instintos, Damon? O que diz a voz na tua cabeça?» Em Stefan, o conhecimento do bem, o juízo prático sobre o que fazer naquela circunstância concreta, é independente de quem é e onde está. Stefan fez «a escolha de ser bom» («Blood Brothers» T1E20), prévia e independentemente de um contexto histórico particular, exibindo uma vontade e consciência moral desencarnadas afins à razão prática de Kant. De certo modo, Stefan já começou a sua história com Elena redimido. Como diz Stefan a uma Vicki em transição, «nós decidimos o nosso caminho, os nossos valores e acções definem o que somos» («Haunted», T1E7). Já Damon, «até conhecer Elena, não estava interessado em fazer a coisa certa por ninguém» («I Went Into the Woods», T7E17). O que o define não é o abstracto «plano moral bem para lá da nossa linha do olhar» em que Stefan caminha («Haunted», T1E7), mas a sua história com Elena, mesmo quando ela jaz no sono de Bela Adormecida: «Não sei quem sou sem ti, mas sei que, enquanto estiver contigo, o tempo parará. Quem é então Damon Salvatore sem Elena Gilbert? Um amigo egoísta? Um irmão ciumento? Um filho horrível? Ou, quem sabe, com alguma sorte, far-te-ei justiça, porque podes estar a 1000 milhas ou 100 anos daqui que estás ainda comigo e o meu coração aí nesse caixão contigo.» («I Carry Your Heart With Me», T7E4). A fonte da moralidade de

Damon é a pessoa virtuosa que ama. Como observa Debra Dudek: «A luta de Damon em tornar-se “o homem melhor”, como Elena tantas vezes lhe suplica, carrega maior peso moral porque as suas contemplanções nascem de um lugar de amor e parecem relacionar-se com “a interminável aspiração à perfeição que caracteriza a actividade moral”, para usar as palavras de Iris Murdoch, enquanto as decisões de Stefan parecem inexoravelmente invioláveis.» (Dudek, 2018: 37).

Em «The Idea of Perfection», Iris Murdoch contesta a concepção que um feixe de filosofias suas contemporâneas tem da vontade de escolha como uma entidade isolada e vazia, munida de um vocabulário moral reduzido aos termos muito vagos e genéricos de «justo» e «certo»: «Kant estava particularmente impressionado com os perigos da obediência cega a uma pessoa ou instituição. Mas há iguais [...] perigos associados à ideia ambígua de encontrar o ideal no íntimo de si próprio.» (Murdoch, 1997: 324). Para Murdoch, a moralidade consiste no conhecimento de particulares por meio do amor, isto é, num esforço de atenção às pessoas e circunstâncias concretas, onde a vontade se joga; e no desenvolvimento de um vocabulário avaliativo, cujos conceitos se vão aprofundando historicamente, no encontro com outros e partilha com eles de objectos de atenção, e com os quais interpretar detalhadamente e reagir com justiça às várias situações. O homem é um «ser unificado que vê e deseja segundo o que vê, e que tem um certo contínuo controlo sobre a direcção e foco da sua visão.» (Murdoch, 1997: 332). A vontade incide sobre a sua moralidade na medida em que «influencia as crenças, para melhor ou pior, e é idealmente capaz de a influenciar por meio de uma sustentada atenção à realidade» e como agentes responsáveis devemos «tentar ver justamente, ultrapassar os preconceitos» (Murdoch, 1997: 331-2). E com o termo atenção, Murdoch, refere-se à «ideia de um olhar justo e amável dirigido a uma realidade particular», que caracteriza e é a marca própria de um agente moral activo (Murdoch, 1997: 327).

A decisão de Elena de ver Damon como passível de ser salvo, de procurar nele as «qualidades redimíveis» («Isobel», T1E21), sem nunca desistir de o recuperar, constitui este esforço de atenção amorosa. Na viagem de Damon Salvatore do Inferno ao Paraíso, pelas mãos da «lista curta, mas profunda» dos que o amaram e da qual nunca se afastou mesmo não se julgando merecedor dela («It's Been a Hell of a Ride», T8E14), não só culmina a redenção do vampiro criado por Bram Stoker, como encontramos uma moral mais próxima

da nossa condição de miseráveis pecadores, desejosos de um amor e fim igualmente épicos.

Referências bibliográficas

- BYRNE, Craig (2011). «Interview: Kevin Williamson on Vampire Diaries Season 3», in *KSiteTV*, 15 de agosto. Disponível em <http://www.ksitetv.com/interviews-2/interview-kevin-williamson-on-vampire-diaries-season-3/7620/> (acedido em 11-08-2021).
- CHESTERTON, G. K. (2008). *Ortodoxia*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- DAVIDSON, Donald (2001). «Rational Animals», in *Subjective, Intersubjective, Objective*. Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 95-105.
- DUDEK, Debra (2018). *The Beloved Does Not Bite: Moral Vampires and the Humans Who Love Them*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- MACINTYRE, Alasdair (1981, 1985). *After Virtue*, 2nd edition. Londres: Duckworth.
- MURDOCH, Iris (1997). «The Idea of Perfection», in *Existentialists and Mystics* (ed. Peter Conradi). Londres, Nova Iorque: Penguin Books, pp. 299-336.
- STOKER, Bram (1897, 1994). *Dracula*. Londres, Nova Iorque: Penguin Books

A Palavra na ânsia do Divino. Romance e Redenção¹

Vera Bastazin²

Ler literatura é uma forma de enfrentar o desafio da apreensão do mundo nas suas mais diversas dimensões, oferece a experiência de deparar-se com um fenômeno que, criado pelo homem, passa a submetê-lo tanto quanto a desafiá-lo. Se o domínio da linguagem aproxima os homens pela comunicação, ele também traz consigo a desestabilização, que é própria do universo da arte. O texto literário é sempre um objeto que estimula e impulsiona o leitor para novas formas de ver, interpretar e reescrever o conhecimento humano.

É nesta perspectiva que, quando temos em mãos o romance contemporâneo de Valter Hugo Mãe (1971-), não nos sentimos satisfeitos com a história dos sentimentos adversos que emanam da narrativa e somos impulsionados a refletir sobre as relações que construímos com aqueles que nos rodeiam. De onde vem o ódio que se manifesta em nós? Como lidar com o amor como sentimento que ultrapassa a lógica da razão? É possível administrar, simultaneamente, as relações de amor e de ódio que brotam indistintamente em nós?

A leitura de *Homens imprudentemente poéticos* (2016), do escritor português³ em referência, impõem-se como desafio para enfrentar o que nos parece sólido e irrefutável: as nossas verdades interiores. Entender o *eu* que existe em nós é tão difícil quanto entender aqueles que estão postos na nossa existência: a família que nos rodeia e se oferece como dádiva para a vida e, também, para além dela, um grupo maior e mais desafiador: a comunidade que delimita nossas ações, quando não, o nosso próprio olhar. Se pensarmos na ânsia de conhecimento que pulsa em nós, poderemos dizer

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

³ Valter Hugo Mãe é um dos escritores portugueses de maior destaque na atualidade. Nasceu em Angola, tem dezenas de livros publicados e traduzidos em diversas línguas, além de uma atuação cultural que se destaca pela pluralidade das atividades que desenvolve.

que se projeta nesta perspectiva a ânsia infinita do conhecimento do outro: ser misterioso, indefinível, inapreensível que se coloca e se estende até o Supremo Absoluto. A gradação não deixa de ser uma reverberação: ecos do próprio eu pulsante.

O romance de Hugo Mãe coloca em destaque dois protagonistas que são vizinhos próximos, tanto no espaço da aldeia onde vivem, no longínquo Oriente; quanto nos sentimentos adversos que os habitam.

A dupla Itaro e Saburo sente atração e repulsa um pelo outro. Todavia, cada um deles cultiva, no espaço familiar, um sentimento intenso de amor que se inscreve como incondicional. Itaro amava os pais e passará a amar a irmã, não medindo esforços para tentar lhe garantir a felicidade.

Marcado pelo poder premonitório, o jovem protagonista adentra a narrativa, matando um animal cuja morte lhe traz como consequência a visão de que está a caminho, pela gestação – ainda nem mesmo anunciada à mãe – uma menina cega que irá cultivar um intenso diálogo com a natureza, extremamente marcado por relações de respeito e de sensibilidade.

Saburo, por sua vez, é o vizinho, oleiro, que produz peças sem finalidade que não seja a de veicular a arte impregnada em seu olhar, estendendo-a também para o jardim que irá cultivar para os limites da floresta dos suicidas. Afinal, a beleza das flores representa, para ele, uma realidade possível para afastar os homens que buscam na morte sua realização. A Senhora Fuyu sugada pelo inexplicável, desaparece da narrativa logo nas primeiras páginas, para marcar-se ao longo da história, apenas e tão-somente pela ausência/presença conquistada pelo quimono colocado ao vento que o faz mover-se e permanecer nos olhos e na memória de toda aldeia. Esta morte também prevista pelo vizinho Itaro será mais um dos motivos – senão o mais contundente – para fazer brotar o ódio no coração de Saburo, esposo abandonado à solidão, que não absorve o fato de ter sido comunicado sobre a morte da mulher amada, sem ter tido condições de saber como evitá-la. A trama está inscrita; os desdobramentos aparecem apenas para sustentá-la com vigor.

Itaro e Saburo – vizinhos e adversários nas relações de amor e ódio – percorrem o texto romanescos, inscrevendo uma mesma história em duas diferentes versões. No caso de Itaro, matar animais é a garantia de conhecer, mais e mais, o futuro que o espera: o nascimento da irmã cega, a morte dos pais, a morte da senhora Fuyu, a sua miséria e a sua própria cegueira. Ver e anteceder os fatos é o seu poder irrefutável. Saburo, por sua vez, enfrentará a cada novo

dia, o vazio deixado pela morte da Senhora Fuyu – esposa que Ihe despertará para o cultivo das flores que, cada dia mais intenso, projetará o sonho de desviar os suicidas do desejo da morte como única alternativa da vida.

No embate das diferenças – difíceis, senão quase impossíveis de serem enfrentadas –, Itaro e Saburo irão digladiar-se a cada passagem narrativa: a disputa é sempre marcada pelo ódio incontido que a ambos invade.

O percurso do leitor pela obra leva-o a compartilhar dos sentimentos conflituosos, sem conseguir clareza sobre os motivos que regem as ações dos dois vizinhos. Compreensão e desconcerto parecem habitar também o pensamento e as emoções daquele que tem em mãos um livro tão marcante que fala, concomitantemente, de sentimentos adversos a cada linha narrativa.

Esses sentimentos abrem espaços de indagação: como vencer o ódio? O perdão poderá ser encontrado, ainda, nos limites da breve existência humana? Qual o percurso possível para se conseguir a descoberta de si mesmo? Se o outro tanto insiste em nos tocar, seria possível vê-lo como parte de nós mesmos? As questões se multiplicam não apenas *no* texto, mas sobretudo *pelo* texto – linguagem pulsante que nos atormenta, mas pode também trazer a paz conciliadora. Abrir-se para o outro pode ser uma forma de encontrar a si mesmo e, quiçá, atingir o Absoluto.

Na desestabilização da leitura ficcional, parece-nos desenhar-se um caminho. É, então, que nos vemos, pela literatura, cruzando os desafios do pensamento religioso: seria o trajeto de Itaro – a caminho de sua cegueira final –, o traçado de uma possível redenção pelo sentimento incontido de ódio sobre o outro?

Habitar o mundo dos homens é necessariamente, carregar o peso do pecado original: a ignorância sobre nós mesmos é a nossa condenação. Conhecermo-nos impõe-se como fator determinante de salvação. Mas apenas o desejo não parece ser suficiente para estarmos aptos a ultrapassar o desafio e, portanto, a ação se coloca como inevitável: cada um dos homens deve se constituir como o herói de si mesmo. Ou seja, enfrentar obstáculos, lutar, criar alternativas, superar os medos, nutrir-se de coragem, cultivar a inteligência, enfim, transvestir-se à imagem do filho de Deus que cumpriu sua missão ao se submeter, com humildade, ao aprendizado contínuo da vida. Este pode ser o caminho para a superação das limitações que a condição humana nos coloca.

A literatura, como fenômeno de linguagem, traz consigo artifícios para se (re)descobrir e ampliar a visão do homem sobre o mundo e sobre si mesmo.

Ela pode ser um dos caminhos para se trilhar a trajetória da redenção: a cada passo, o desafio e o desvelamento do ser podem nos permitir avançar para a salvação. Redimir-se seria, então, criar espaços e condições para vislumbrar os espelhos do universo e ter acesso ao cenário encoberto que está a nossa frente e que só se poderá revelar em função do próprio desejo e esforço humanos.

Aqui, caberiam algumas perguntas que brotam, quase naturalmente do confronto humano com as questões da transcendência divina: por que o homem deve se redimir? Afinal, qual a sua culpa? Ou, ainda, em que medida o caminho da redenção seria a alternativa para o homem superar suas dores e aplacar a angústia de suas limitações frente à ânsia de conhecimento sobre o mundo e sobre si mesmo?

A ideia de redenção, que envolve um leque conceitual, representa um grande desafio para o conhecimento humano. Em alguns teólogos ela vai estar indissociavelmente ligada à questão do pecado original. Mas, em que consiste esse pecado?

Paul Tillich (1986) lança mão de algumas relações conceituais para nos fazer compreender o que significaria o pecado que, associado à ideia de alienação nos permite avançar nesta desafiadora reflexão de teor fortemente teológico. Ao se ver apartado do Pai – Ser Supremo responsável pela criação – o homem se descobre em estado de alienação, cuja origem estaria atrelada ao desconhecimento das origens e dos fins da espécie humana. De onde viemos? Qual o nosso destino final? Qual o sentido da vida? Parodiando Hilda Hilst, a angústia humana pode ser potencializada: a vida humana se faz «para poder morrer»⁴?

Redimir-se seria um processo que, em primeira instância, implicaria o reconhecimento da culpa, do vazio que existe no homem e que deve ser preenchido como resultado de uma busca que envolve não só o próprio homem, mas também tudo que o cerca, considerando-se não apenas o outro, como aquele que está próximo de nós, mas, também, aquele que está dentro de nós. Entenda-se, aqui, a versão do Eu Supremo, do Criador que está inscrito na criatura, tal como a palavra poética no texto literário, dada a dimensão incomensurável e intraduzível na sua totalidade de significado.

⁴ Referência ao poema «Para poder morrer», de Hilda Hilst (1930-2004), cujo lirismo revela a vontade de compartilhar com seu leitor os mistérios do mundo e a essência da condição humana.

Voltemos a centrar a atenção no texto literário que, em nossa proposta de leitura, se coloca como uma grande metáfora dos conflitos existenciais, estabelecidos a partir das relações entre o eu e o outro.

No romance em questão, Itaro é o protagonista inscrito desde as primeiras linhas como o artesão que produz leques e busca nas suas pinturas atingir a imagem mais pura da beleza. Ao final do texto, essa beleza resultante de uma busca intensa e angustiante se revela na imagem da menina cega que teria alcançado a felicidade. Todavia, os leques resultantes de um trabalho marcado pela ação da leveza da arte inscrita em suas mãos, contrapõem-se à ação brutal que fere e sacrifica insetos, quando descobre que estes lhe revelarão de forma premonitória situações de tragédia e morte. Assim é que Itaro prevê a chegada da irmã, a menina cega, antes mesmo de sua mãe anunciar que traz uma criança em seu ventre; assim é também que ocorre a premonição da morte da Senhora Fuyu, esposa do vizinho Saburo e fator de motivação para o ódio que vai invadir o seu coração. Sua própria cegueira também será resultado do sacrifício de um dos bichos. Não tarda surgir no leitor a indagação: não provocar a morte dos animais, seria o caminho para fazer cessar as premonições? Se assim o for, por que Itaro não consegue se abster das ações que lhes anunciam as mortes?

Aqui, torna-se inevitável perguntarmo-nos: o que significaria ao homem fugir ou evitar seu acesso a algum tipo de conhecimento? A liberdade – um bem fundamental ao homem – oferece a Itaro a opção de provocar a morte e com ela o acesso ao conhecimento sobre si mesmo e sobre o outro. Evitar a visão premonitória seria dizer *não* à informação que chega aos seus olhos, revelando-o como *aquele que foi escolhido*, aquele cujo poder reside no fato de ver, ou ainda, aquele que tem a liberdade de acesso ao conhecimento que, de certa forma, lhe traz o outro para suas mãos. Poder e prazer inscrevem-se, neste contexto, como objetos de desejo e, portanto, representam algo muito difícil, senão impossível de ser recusado. Assim, a liberdade implica autonomia da escolha, mas, também, consequências inesperadas, quando não, indesejáveis.

Na busca para preencher o vazio das ignorâncias que existem em meio ao turbilhão de fatos e fenômenos do Universo, existe também a atração pela potência quase infinita para o preenchimento do vazio. O conhecimento, como atração irresistível para o homem contém em si, de maneira controversa, alguma coisa que poderia ser chamada de *diabólica* ou, mesmo, traiçoeira. O discernimento seria como uma porta aberta para o infinito, pois

todo conhecimento atingido conduz o homem a novos desafios, no sentido de que a totalidade do saber é algo inacessível ao homem. O ato de conhecer, associado à atração irresistível, traz consigo a limitação humana que ocorre quando o homem se aproxima da *informação* sobre o Ser Supremo, pois Ele não faz parte do universo da linguagem e está para além desta capacidade de se traduzir em palavra. Na sua intraduzibilidade, o Ser Supremo se coloca como objeto de fé e, neste sentido, prescinde de qualquer questionamento ou domínio racional.

Assim, se, de um lado, o homem precisa redimir-se e dedicar-se ao preenchimento do vazio que existe nele próprio, valendo-se do potencial que lhe é disponível para este fim, por outro, ele terá de se defrontar com os limites desse conhecimento, pois nem tudo lhe é permitido conhecer por meio de um raciocínio formalmente constituído. As controvérsias desse caminho de tomada de consciência inscrevem-se nas linhas do romance, nas quais cada personagem estará se expressando como metáfora dos seres humanos, experienciando os conflitos da existência.

A chave dos enigmas do drama humano se traduz, por vezes, em cenas translúcidas de amor e, em outras, densas de ódio, que se misturam, se interpenetram e pulsam em sensações que apontam caracterizando ora uma, ora outra personagem.

Em Matsu, ludicidade e raciocínio lógico perpassam a personagem como brincadeira de criança. Tudo que a menina cega expressa é leve e sutil, mas traz a densidade de quem vê para além dos olhos:

Quantos objetos tens na cabeça. Perguntava Itaro. A menina respondia cinco milhões, como as árvores que vês na floresta, que é o mesmo de ser impossível de contar. O artesão dizia: quanto mais te couber nas ideias mais fortuna te guardará o destino. A cega ria-se. [...] Conversavam sobre quantidades e coisas impossíveis. O impossível são cinco milhões. Tudo quanto há dessas quantidades é mais do que nos falta. A menina afirmava. O impossível é uma quantidade que excede o que nos falta.

Parecia-lhe óbvio que a vida se bastava com pouco. (Mãe, 2016: 68)

Em Ítaro, amor e ódio estão sempre concomitantemente se manifestando de forma a expressar o sentimento incontrolado pela irmã, lado a lado com a dor e a angústia das limitações humanas:

[...] Cumpria a cor como um ser que iluminasse os pigmentos. Incidia sobre os leques. Itaro aproximava a mão e o pincel lavrava igual a uma lâmina de luz sobre o papel. O seu rosto era uma presença divina no trabalho. As flores germinavam convencidas de que pertenciam a um deus, como se um próprio deus as esperasse atentamente. No entanto, Itaro, de olhar magoado, odiava as flores. Era um deus revoltado com a sua criação. Criava com a impressão de que haveria de devorar a candura de que era capaz. A criação amava-o e ele devoraria o próprio amor. (Mãe, 2016: 64)

Em Saburo, a orfandade do homem se exprime como desamparo para aquele que perdeu o amor que justificava a própria vida:

E as pessoas gostavam de Saburo. Era triste que a sua candura fosse errada. O menino envelhecido a combater ainda o animal que baixaria a encosta para lhe morder a mulher. O oleiro habituara-se a ser de ternura. Considerava que a natureza haveria de premiar os que usavam a sua própria semente para melhorar o mundo. Porque cada pé de flor vinha de uma receita que a natureza lhe colocara nas mãos. (Mãe, 2016: 84)

[...]

Saburo dormia embriagado, [...] metido no quimono da Senhora Fuyu. Era ele por dentro da pele vazia da mulher. [...] Os dois misturados momentaneamente. Saburo sorria num resto de felicidade que ele próprio inventara. Era grotesco. (Mãe, 2016: 85-86)

Se as relações de amor e ódio insistem em marcar presença ao longo do romance é porque os sentimentos das personagens, em particular de ambos os protagonistas, têm a função reveladora de trazer aos olhos do leitor uma verdade universal associada à limitação do homem em usar sua liberdade para optar por experiências ligadas apenas a ações e sentimentos bons ou ruins. Mas a diversidade habita o ser – o que significa não apenas a opção por um estilo de vida ou de escolha de amigos, locais de permanência, meio social ou religioso. A complexidade humana reside também na necessidade de enfrentar

e conviver com valores diversos que estão em nós, mas que, também, fazem parte do outro, seja ele quem for – alguém próximo ou distante: «O artesão entendeu que o vizinho, tradicionalmente delicado e inofensivo, retribuía-lhe a vontade de matar. Eram francamente opostos. Antagonizavam-se com honestidade e reconheciam isso no modo como se observavam de soslaio» (Mãe, 2016: 101-102).

Nossa recusa ou acolhida ao outro implicará, necessariamente, alegrias ou dissabores. Tudo que não é espelho traz, para o homem, desafios a serem administrados. Esses limiares onde coexistem sentimentos múltiplos e opostos, obrigam-nos a trilhar caminhos difíceis e, por vezes, incompreensíveis que geram questões ligadas à existência inevitável da dor ou da culpa.

No romance, desenham-se metaforicamente *na* e *com* a linguagem, as dores, conflitos, desafios, angústias, enfim, todo um conjunto de sentimentos que coexistem no homem e exigem dele um enfrentamento racional. É nesse sentido que Itaro toma consciência de seus embates e limitações e retira-se para a experiência no mergulho do poço – espaço vazio a ser preenchido não apenas pelo corpo, mas, sobretudo, pelo tumulto dos sentimentos e instabilidades interiores.

O poço, enquanto espaço simbólico da interioridade do ser, conduz e obriga ao isolamento. Descer no poço é penetrar na intimidade para sentir as chagas mais profundas e buscar os caminhos para curá-las. Neste local, onde os mistérios poderão ser desvelados, o sentido da vida também tem chances de vir à luz.

Tecendo uma relação mais estreita com o sentido religioso de revelação, a chegada do monge à aldeia traz consigo a necessidade da mudança, ou um pouco mais do que isso, a ideia do desejo, da busca por um novo olhar; daquilo que está encoberto e precisa ser desvelado pela vontade do ser. É assim que Itaro se encontra quando se coloca frente ao monge, o qual se pronuncia de maneira radical:

[...] ficarás sete sóis e sete luas no ventre puro do Japão, onde estarás salvo de assombrações e trabalhos, onde te servirá para a fome apenas a piedade do povo, e onde meditarás solitário e sem expressão. Itaro, que todo inteiro se contorcia com a pronúncia do sábio, pasmou. O velho monge ordenou: só te compete aceitar ou recusar. [...]. Apenas a intensificação da paz. Itaro disse: sim. Trouxeram o chá.

O artesão serviu-se e teve a sensação de ser ocupado por alguém. O chá o percorreu como invasor. Estava habitado, acompanhado, vigiado. Itaro aceitou que o velho sábio era uma superioridade da consciência. (Mãe, 2016: 119-120)

A personagem se manifesta, voluntariamente, a caminho da redenção; aceita o chamado e está convencida de que a trilha determinada é a única que lhe poderá restituir a paz. Sua sobrevivência está nas mãos do outro (o monge que o orienta e o povo que lhe dará o alimento); seus medos, colocados sobre seus próprios ombros. Se há algo que o invade é a certeza de que não há retorno.

Meditar sobre a própria existência seria uma forma de tomar consciência e conseguir entender os sentimentos e desafios que a vida lhe impõe. No contexto da literatura, talvez pudéssemos dizer que a meditação seria tal como um processo metalinguístico do pensamento que se *congela* para voltar-se sobre si mesmo, num processo de reflexão sobre nossas fraquezas e potencialidades. Mas o pensamento crítico e autorreflexivo pode ser também uma forma de se ter acesso a um momento epifânico que conduz ao discernimento sobre nós próprios em interação com o outro.

No romance, o mergulho de Itaro no poço lhe permite enfrentar seus fantasmas e entender que eles são produtos de suas próprias ações, sejam elas praticadas ou apenas desejadas. Tudo que o ameaça e pesa sobre seus ombros foi criado e alimentado por ele mesmo. Neste sentido, só haverá uma forma de redimir-se, livrar-se do pecado, desatar as amarras, libertar o homem; esta forma seria um processo de redescoberta, voltando-se para si mesmo num esforço interior, cujo único responsável é o próprio ser – produto e produtor da criação. Parodiando Hugo Mãe, *a força das ideias é algo tão exaustivo que pode assumir uma disciplina de fogo*. Pensar é um modo de arder, afirma Mãe (2016: 169). E o sacrifício da redenção poderá resultar no perdão, mas arderá no homem tal como a brasa na pele ou a dor de uma ferida exposta.

A redenção, como já abordado, talvez seja uma porta entreaberta que se coloca no limiar entre nós e os mistérios da vida. Portanto, é preciso caminhar pelos limites imprecisos do que é acessível ao humano. Enfrentar os desafios impostos para a descoberta do novo, tentar ultrapassá-lo sem saber ao certo o que se encontrará para além deste espaço é enfrentar, ao mesmo tempo, a certeza de que, para além dessa porta, existe algo que nos recompensará, colocando-nos frente a frente com o outro para aplacar o que há de incerteza

em nós. Aqui, o que se evidencia para aclarar nossa reflexão é o conceito de alteridade. Lembrando Levinas (2016), o homem só será salvo se ao abrir seus olhos enxergar também o outro que existe dentro dele.

As relações entre o eu e o outro, que permeiam linha a linha o romance, do início ao fim, vão tecendo os sentimentos controversos entre as personagens e instaurando movimentos oscilantes que deixam emergir o sentido da alteridade como forma de revelação – um caminho possível, senão imprescindível e único – para se atingir a salvação.

Salvar-se, na escritura romanesca de Valter Hugo Mãe (2016), seria tomar consciência e abrir-se para o outro, reconhecendo a existência de uma interdependência entre o eu e aquele que está próximo ou distante de mim. As personagens, neste romance, mesmo quando trocam de papéis – como é o caso de Itaro e Saburo –, experimentando as relações de amor e ódio, permanecem representando uma interface de múltiplos *eus*.

Emmanuel Levinas (2016), em suas colocações sobre o conceito de alteridade, nos oferece luzes para lançarmos à leitura do romance de Hugo Mãe, permitindo-nos colocar em diálogo vozes que se alternam entre o apelo à redenção e a lucidez da alteridade. Se, ao homem, a redenção é um percurso de dor e sofrimento necessários, a alteridade é um caminho de aprendizado que pode representar conquistas valiosas para o sucesso dos resultados salvíficos. Nesta direção, a salvação é um processo que não envolve só o indivíduo, mas também todos que com ele constituem o grupo familiar e, de forma mais ampla, o social, cujos propósitos contemporâneos deveriam ser cada vez mais de busca pela harmonia e solidariedade.

Redenção, em síntese, implica a humildade de submeter-se ao outro, vendo-se como parte daquele que está fora do eu, mas ao mesmo tempo o acolhe como parte de si e, por extensão, do Ser Supremo. Coabitar com a diferença é reconhecer-se no outro e saber que o outro está em si como parte de nossa salvação. «A alteridade é sempre uma abertura para o outro» (Levinas, 2016: 135).

Na literatura, o jogo entre o poético e o raciocínio abstrato evidencia a palavra, como um caminho para a salvação. Ela se oferece para desvelar as necessidades ocultas da mente, aquelas que definem o homem como um ser capaz de negar ou de criar o seu próprio pensamento.

A palavra, como produto da ação humana e da ação criativa, tem a ânsia de tudo dizer, atingindo inclusive a salvação, o que é uma utopia, pois ela está

associada ao contexto em que se insere e, nesse sentido, revelará apenas um ângulo do olhar, um ponto de vista, um aspecto da salvação. A experiência de leitura do romance de Valter Hugo Mãe permite-nos vivenciar, em suas personagens, as *nuances* da palavra, seja como criação, como pecado ou salvação. A completude dos significados será sempre, indiscutivelmente, algo inacessível. Ter domínio e expressão da totalidade é ação apenas divina, não cabe ao homem essa pretensão.

Referências bibliográficas

- MÃE, Valter Hugo (2016). *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul.
- LEVINAS, Emmanuel (2016). *Entre Nós: Ensaio sobre a alteridade*. Trad e coord. P. S. Pivatto. Petrópolis: Editora Vozes.
- TILLICH, Paul (1984). *Teologia Sistemática*. Trad. Getúlio Bertelli. São Paulo: Paulinas; São Leopoldo: Sinodal.

Ancora Tolstoj vs Dostoevskij: auto-redenzione vs dono del pentimento

Giuseppe Ghini¹

Molti personaggi di Tolstoj e di Dostoevskij percorrono quello che Campbell ha indicato come il viaggio dell'eroe. Dunque, dopo la loro morte rituale, che coincide con un atto malvagio successivamente riconosciuto come tale, intraprendono una via verso la salvezza che passa necessariamente attraverso un pentimento. Afferrati da un sentimento di vuoto, di angoscia spirituale esistenziale, cioè senza una specifica ragione, i personaggi si pentono.

Sì, pentimento è la parola appropriata, dal momento che, come spiega George Steiner, «qui [sta] la radicale distinzione, all'interno della narrativa del diciannovesimo secolo, tra Europa occidentale e Russia. La tradizione di Balzac, Dickens e Flaubert era secolare. L'arte di Tolstoj e Dostoevskij era religiosa. [...] Abbiamo a che fare con tecniche e metafisiche diverse»².

Le vie del pentimento e della salvezza che i due autori fanno percorrere ai loro personaggi – tra gli altri, Raskol'nikov in *Delitto e Castigo*, Aleša, Dmitrij e Ivan, Zosima e Michail, il visitatore misterioso nei *Fratelli Karamazov*; Nataša Rostova, Nikolaj Rostov e Pierre Bezuchov in *Guerra e pace*, Nechljudov in *Resurrezione*, Nikita nella *Potenza delle tenebre* – sono tuttavia completamente diverse: mentre i personaggi di Tolstoj si sbarazzano rapidamente di quel male tentando di autosalvarsi, di riscattare da soli il male compiuto, i personaggi di Dostoevskij vengono posti di fronte al male compiuto in attesa che dall'esterno venga a loro non solo la redenzione, ma addirittura il pentimento. Per esemplificare questo doppio percorso mi soffermo solo su due storie non troppo conosciute ma molto significative.

¹ Professore ordinario di Slavistica a Urbino.

² Steiner 1995: 49.

Nel 1887 Tolstoj compose *La potenza delle tenebre* (*Vlast' t'my*). Il protagonista di questa *pièce* è il bracciante Nikita, che nel corso di cinque atti compie ogni sorta di nefandezze: seduce l'indifesa orfana Marina, rifiutando poi di sposarla, dato che nel frattempo ha intessuto una tresca con Anis'ja, moglie del suo padrone, Petr; invaghita di lui, Ani'sja uccide l'anziano Petr con l'aiuto della madre di Nikita, ma questi, dopo averla sposata, intreccia una nuova relazione con Akulina, figlia di primo letto di Petr. Rimasta incinta Akulina, Nikita, sua madre e sua moglie le strappano letteralmente di mano il neonato, lo uccidono e seppelliscono in cantina.

Al termine del dramma, mentre Akulina si sta *rifacendo una vita*, ed è in corso il banchetto che precede le sue nozze, Nikita irrompe sulla scena e, invece di benedire i futuri coniugi, come gli toccherebbe in quanto patrigno della sposa, confessa apertamente le sue colpe:

Popolo ortodosso! Sono colpevole: voglio confessare [...].

Prima di tutto: Marinka... guarda qua (*le fa un inchino fino a terra e poi si solleva*). Sono colpevole davanti a te: ti ho promesso di sposarti, ti ho sedotta. Ti ho ingannata, abbandonata... Perdonami in nome di Cristo (*fa un altro inchino fino a terra*). [...]

Akulina, ora parlerò a te... Ascoltatemi, ortodossi! Sono maledetto. Akulina! Sono colpevole davanti a te... Tuo padre non è morto di morte naturale; è stato avvelenato. [...] Akulina, l'ho ammazzato col veleno. Perdonami in nome di Cristo [...] E ancora, Akulina, ho compiuto un altro grande peccato nei tuoi confronti: ti ho sedotto, perdonami in nome di Cristo! [...] Ho avvelenato il padre ed ho dannato anche la figlia, cane che sono... Avevo potere su di lei, e ho dannato lei e il suo figliolo... [...] Ho soffocato il bambino con un'asse in cantina... sì, mi ci sono messo a sedere sopra... l'ho soffocato. (*Piange*). Poi l'ho sotterrato... Tutto questo ho fatto, io solo! [...] Ora non ho più paura di nessuno! Perdonatemi, voi tutti, ortodossi! [...]

[*Rivolto al padre*] Caro babbino! Perdona anche tu me maledetto! [...] Perdonami in nome di Cristo.³

³ La traduzione è mia.

Ancora Tolstoj vs Dostoevskij: auto-redenzione vs dono del pentimento

Sembra difficile intravedere in questa confessione una luce che rischiarì le tenebre fosche del dramma (che riecheggia un fatto realmente avvenuto; T SS XI: 492). La richiesta di perdono, platealmente sbattuta in faccia a coloro che Nikita ha offeso, è solo formalmente una richiesta *Christa radi* («in nome di Cristo»). La decisione di sostituire il suicidio, ripetutamente tentato, con la confessione risiede infatti nel tormento del rimorso – nel senso di colpa ormai intollerabile – e nell'orgoglio di «non aver più paura di nessuno». Se pure Nikita si dichiara unico colpevole di un delitto di cui è solo complice (T SS XI: 75), l'omicidio di Petr, manca invece in lui, nel rapidissimo mutare di scena (Atto V, quadro I, scena 11: in tutto due righe), un vero e proprio pentimento, un percorso di conversione, una metanoia. Manca, soprattutto, un'apertura oltre il proprio io.

Max Scheler (2009: 46-47) ha indicato le caratteristiche dell'autentico pentimento: il silenzio, la calma e il raccoglimento che consentono il dispiegarsi di tale atto spirituale ed interiore; l'elevazione a un livello di vita superiore, da cui il pentito guarda e si distanzia oggettivamente dal suo comportamento precedente; il rafforzamento dell'io morale per proporsi nuovi, più alti obiettivi. Sono tutti tratti che si oppongono a una tentazione capitale capace di avvelenare le buone disposizioni del pentito, la finzione: «È il destino del pentimento – scrive ancora Scheler (*Ibidem*: 47) – di poter essere recitato di fronte a se stesso e agli altri». La recita del pentimento, infatti, fa sì che il pentito non muti la percezione interiore di se stesso, che non rinverga quell'immagine positiva del proprio essere e del proprio divenire che è il fondamento di ogni pentimento e che si oppone all'amore patologico per il dolore, alla sete di vendetta contro se stessi, allo sguardo malevolo nei confronti di ogni cosa.

La controprova più eclatante riguarda Akulina: giovane «un po' sciocca» (T SS XI: 23), sedotta, illusa e messa incinta da Nikita, si è vista strappare di mano e uccidere il figlioletto. Ora ha l'ultima possibilità di rifarsi una vita con il matrimonio, ma la confessione di Nikita glielo impedisce («Le vostre nozze sono andate a monte» – commenta il maresciallo portando via Nikita⁴). La confessione di Nikita, è evidente, semina ancora dolore. Essa ha l'obiettivo di allontanare da sé il male, di rimuoverlo, grazie a una *sincerità assoluta*

⁴ Traduzione mia.

tipicamente tolstoiana, che non prende in considerazione le conseguenze dei propri atti. Scheler (2009: 38) dimostra che il pentimento è autentico quando riesce a superare l'orgoglio «naturale» che lascia riemergere dal passato solo ciò che gli assicura soddisfazione e giustificazione. Per fare questo sono essenziali due disposizioni, la veridicità e l'umiltà. Ora, in Nikita, come in altri personaggi tolstoiani abbiamo la disposizione alla veridicità senza l'umiltà. A ben vedere, la confessione di Nikita è l'ennesimo atto di quello che il russo chiama *svoevolie*, l'arbitrio senza limiti morali, la volontà di potenza dell'io.

Nikita è chiuso agli altri. Ma l'uso dell'aggettivo *okajannyj*, «maledetto», che per ben due volte Nikita applica a se stesso, autocondannandosi, rivela un'ulteriore chiusura, la chiusura nei confronti del trascendente. Nikita non si può salvare da sé; è solo dall'esterno che egli può ricevere un principio di salvezza, un principio di pietà per se stesso e per gli altri. Così non è, e Nikita semina morte, autocondanna e condanna degli altri. La richiesta di perdono «in nome di Cristo» serve solo a mettere a posto una coscienza chiusa nel proprio io.

La figura di Nikita rimanda alla secolare riflessione cristiana russa dove, accanto a un pentimento reale che riposa sull'umile coscienza del proprio essere peccatore e porta frutti di compassione e serenità, esiste un pentimento fondato sull'orgoglio, che semina disgregazione e tenebra. Anche Giuda, colui che insieme a Caino e al principe fratricida Svjatopolk ha meritato l'appellativo di *okajannyj* [maledetto] nella cultura russa, si pente, come afferma l'evangelista Matteo (cap. 27). Si pente, ma senza aprirsi alla misericordia di Dio e dunque si impicca.

In Giuda, e così pure in Nikita a quello legato esplicitamente attraverso la citazione evangelica del titolo, c'è più rimorso che pentimento, c'è il peccato vissuto come diminuzione di sé piuttosto che come offesa a Dio e all'altro: in una parola, c'è il pentimento come ultima sottile forma di amor proprio, di idolatria del proprio io⁵. È per questo che la confessione di Nikita continua a seminare male e disgregazione. L'autocondannarsi di Giuda e di Nikita è allora l'estremo atto dell'orgoglio ferito che rifiuta la possibilità della salvezza, una salvezza che l'uomo non può darsi, ma solo può accogliere. Se così non avviene, l'uomo rimane ancora immerso nel *potere della tenebra*.

⁵ Sull'intera questione rimando a Borghello 2009. Cfr. anche Scheler 2009: 50.

Ancora Tolstoj vs Dostoevskij: auto-redenzione vs dono del pentimento

Nei *Fratelli Karamazov* Dostoevskij presenta tutta una serie di personaggi che muoiono e rinascono seguendo un percorso che ha come prototipo il Cristo simboleggiato dal chicco di grano dell'epigrafe. Questo percorso è già stato studiato accuratamente, e il suo modello figurale è stato individuato con sufficiente sicurezza⁶.

Ma questa morte e rinascita presuppone anche un momento in cui il personaggio si pente, cambia radicalmente la sua scala di valori e il suo comportamento. Tra i diversi personaggi, quello di cui il romanzo presenta il percorso di pentimento più completo e dettagliato è probabilmente il cosiddetto visitatore misterioso. Michail, questo è il suo nome, è certamente un eroe di secondo piano, e tuttavia entra con una sua spiccata personalità nella serie dei personaggi *cristici* dei *Karamazov*.

Dopo la morte e rinascita di Zosima, visto il suo coraggio fisico e morale nel sostenere il fuoco in duello senza sparare e nel chiedere perdono, Michail lo contatta e lo va a trovare. Vuole infatti sapere quello che ha provato Zosima nel momento in cui si è deciso a chiedere perdono. Dopo molte esitazioni e oltre un mese di frequentazione, il visitatore misterioso confessa di aver compiuto un omicidio ai danni della donna che amava in preda a folle gelosia.

Michail confessa per tre giorni consecutivi, rivela l'angoscia che non lo ha mai abbandonato, il rimorso che gli impedisce di amare i suoi stessi figli, dice di aver deciso grazie alla spinta ricevuta dal comportamento coraggioso di Zosima. Sogna anch'egli una confessione pubblica e si rammarica solo per l'inevitabile danno che procurerà alla sua famiglia. Pur non nascondendosi le reali difficoltà, Zosima si congratula per la via che Michail ha appena intrapreso.

Nei successivi incontri, Michail è disturbato dalla presunta aspettativa di Zosima, quasi che questi gli facesse pressioni per la confessione. In questa indecisione, si reca una volta di più da Zosima e gli chiede di «decidere il suo destino». È a questo punto che Zosima gli applica le parole dell'epigrafe, rivelando l'assimilazione di Michail a Cristo, il chicco di grano del racconto evangelico⁷. E a una ulteriore obiezione di Michail, Zosima legge un altro versetto evangelico assai sintomatico: «È terribile cadere nelle mani del Dio vivente». Prima della confessione pubblica, però, Michail deve ancora passare attraverso una prova decisiva, la tentazione di uccidere Zosima, unico testimone del

⁶ Cfr. Ghini 1988, Salvestroni 2000.

⁷ *Ibid.*: 281.

suo delitto. È nel corso di questa tentazione che Michail dimostra di accogliere l'identificazione con Cristo istituita da Zosima: è a questo punto, infatti, che pronuncia la parola *soveršilos*⁸, corrispondente all'italiano 'Tutto è compiuto', criptocitazione evangelica non sempre colta dai traduttori. Superata la prova, ha luogo la confessione pubblica che si conclude con le sintomatiche parole: «Dio mi ha visitato. Voglio soffrire».

Paradossalmente questa confessione pubblica ha un esito negativo. La buona società a cui Michail appartiene si rifiuta di credere alla sua autoaccusa. Pur essendo pubblici, il suo pentimento e la sua confessione rimangono sostanzialmente dei fatti interiori. Ad essi seguirà la rapida malattia di Michail e la sua morte.

Pur essendo la descrizione più completa del pentimento di un personaggio dei *Fratelli Karamazov*, si tratta di una descrizione non particolarmente ampia. Naturalmente, questo può essere spiegato inquadrando Dostoevskij in quella che Auerbach chiama la *corrente biblica* del realismo europeo⁹, dove vengono presentati i soli elementi assolutamente indispensabili al racconto, tralasciando tutto il rimanente. Ciò che, stando ad Auerbach, produce una grande tensione nel lettore e che è evidentemente funzionale alla drammaticità dei testi dostoevskiani.

In questo caso però, la lacunosità sembrerebbe avere un motivo specifico. Dostoevskij sembra infatti presentare il pentimento come un processo, un lungo processo, di cui i suoi romanzi – il cui svolgimento dura pochi, pochissimi giorni – non può dar conto. Tutto quello che il romanziere può mostrare in quel *kairos* che i suoi romanzi descrivono è l'inizio di tale processo, non certo il suo sviluppo.

E tuttavia pur in questa descrizione lacunosa, Dostoevskij non manca di presentare un elemento fondamentale, che caratterizza il percorso di rinascita dei suoi personaggi: la *visita* di Dio, l'irruzione del trascendente, il collegamento con la vita soprannaturale. «Dio mi ha visitato. Voglio soffrire»: è questo il segno certo dell'inizio del pentimento di Michail. Dopo la lotta che Dio e il diavolo

⁸ *Ibid.*: 282.

⁹ Auerbach 1956: 8 segg.

Ancora Tolstoj vs Dostoevskij: auto-redenzione vs dono del pentimento

hanno combattuto nel suo cuore («Il Signore e il diavolo combatterono nel mio cuore»¹⁰) il pentimento apre alla compassione di Dio e alla chiamata ad una vita divina in Paradiso («Dio ha avuto compassione di me e mi chiama a sé. So che muoio, ma per la prima volta dopo tanti anni sento gioia e pace. Subito dopo che ebbi fatto ciò che dovevo, ho provato il paradiso nella mia anima»¹¹). L'apertura alla vita trascendente, d'altro canto, apre all'alterità, all'amore per gli altri («Adesso infine oso amare i miei figli e baciarli»¹²).

Tutti i pentimenti dei *Fratelli Karamazov* presentano la medesima struttura. Dostoevskij non si dilunga nell'analisi dei rivolgimenti dell'io che precedono e seguono il pentimento: il pentimento si compie repentinamente dopo un contatto con Dio, con la liturgia, con il Nuovo Testamento oppure – è il caso di Zosima – dopo che le parole di un altro personaggio *pentito* hanno ripreso vita in lui. Markel si pente e cambia radicalmente vita dopo il primo martedì della Settimana di Passione, cioè dopo la lettura del Libro di Giobbe; Zosima, dopo che le parole di Zosima hanno preso nuova vita in lui; Aleša dopo che Dio ha lo ha visitato durante la lettura del Vangelo di Cana di Galilea. Dopo questa *visita di Dio* ha inizio il lungo cammino dell'espiazione e della rinascita, il cammino, per dirla con Scheler, dal «massimo disprezzo di sé [...] al cuore nuovo»¹³. (Dostoevskij, dal canto suo, definisce questa nuova percezione dell'intero cosmo con l'espressione «il paradiso nell'anima»¹⁴). I personaggi dei *Karamazov* percorrono l'intera fenomenologia del pentimento, che Scheler descriverà con grande finezza: «il grande paradosso del pentimento, [...] che *guarda* indietro con occhi pieni di lacrime, ma *agisce* in avanti, con gioia e potenza, verso il futuro, verso il rinnovo»¹⁵.

Se il pentimento in Tolstoj è ingabbiato nella sfera dell'io, il pentimento in Dostoevskij è legato invece all'apertura dell'io in direzione del trascendente e dell'altro.

¹⁰ *Ibid.*: 283.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Scheler 2009: 171; 201.

¹⁴ D PSS XIV: 283.

¹⁵ Scheler 2009: 201.

Referências bibliográficas

- D PSS DOSTOEVSKIJ, F. M. (1972-1990). *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad: Nauka.
- T SS TOLSTOJ, L. N. (1978-1985). *Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- AUERBACH, E. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- BORGHELLO, U. (2009). *Liberare l'amore. La comune idolatria, l'angoscia in agguato, la salvezza cristiana*. Milano: Ares.
- GHINI, G. (1988). «Figura ed immagine ne "I fratelli Karamazov"», in *Intersezioni*, VIII/3, pp. 511-541.
- SALVESTRONI, S. (2000). *Dostoevskij e la Bibbia*. Magnano (BI): Qiqajon.
- SCHELER, M. (2009). *L'eterno nell'uomo*. Milano: Bompiani.
- STEINER, G. (1995). *Tolstoj o Dostoevskij*. Milano: Garzanti.

O «manto de palavras» de Anna Akhmátova¹

Ana Matoso²

*Alas, poor country!
Almost afraid to know itself. It cannot
Be called our mother, but our grave
Shakespeare, MacBeth*

*No nosso país, a poesia ocupa um lugar especial. Ela faz acordar
as pessoas e forma as suas consciências. [...] A poesia faz o seu trabalho.
Tudo foi posto em movimento. O pensamento continua vivo.
Os guardiães do fogo escondiam-se nas fendas escuras, mas a chama
não se apagou. Ela existe.
Nadejda Mandelstam, Esperança contra Esperança*

Num dos poemas do ciclo *Versos Bíblicos* (1920-22), que integraria a versão alargada de *Anno Domini MCMXXI* (1923), Anna Akhmátova revisita a história genésica da destruição de Sodoma e da fuga de Lot e da sua família.

Na narrativa bíblica, antes de a chuva de fogo e enxofre enviada pelo Senhor cair sobre todo o vale, destruindo Sodoma e Gomorra, e todos os seus habitantes, incluindo a vegetação, os mensageiros de Deus interpelam Lot para que fuja de Sodoma, pois o Senhor quer poupá-lo e à sua mulher e duas filhas. «Não olhes para trás nem te detenhas em nenhuma parte do vale. Foge para o monte, de contrário morrerás³» (Gen. 19,17). Nos versículos seguintes, vemos Lot a negociar com o mensageiro de Deus, até conseguir

¹ Por opção da autora, o presente artigo não segue o acordo ortográfico.

² CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

³ Todas as citações bíblicas são da *Bíblia Sagrada*, Ed. dos Missionários Capuchinhos (2008). Lisboa: Difusora Bíblica.

dele autorização para se refugiar com a família numa cidade pequena no vale. Quando Lot e a família chegam à cidade de Soar, abate-se por fim a anunciada destruição sobre Sodoma. Nesse instante, é-nos dito que «A mulher de Lot olhou para trás e ficou transformada numa estátua de sal» (Gen. 19,26). Não sabemos por que olhou a mulher de Lot para trás, e pouco sabemos sobre esta mulher anónima, ao contrário de Lot, sobrinho de Abrão.

Nos seus escritos exegéticos, Orígenes reflecte sobre este episódio enigmático, e pergunta-se que crime configurará a transgressão da mulher de Lot para merecer tão terrível castigo. A única forma que o exegeta encontra para justificar o inexplicado movimento de cabeça da transgressora, e a sua transformação «numa pequena estátua de sal», é por meio de uma interpretação alegórica (ou *figural*) dos acontecimentos bíblicos. Apoiando-se na doutrina desenvolvida por São Paulo, Orígenes conclui que «a lei é espiritual» e as coisas que aconteceram aos antigos «aconteceram figurativamente» (Orígenes, 2002: 114). Desta forma, o movimento progressivo de Lot é entendido por Orígenes como simbolizando a compreensão racional e a coragem, que lhe permitem ir em frente; e o movimento retrógrado da mulher como simbolizando a carne e o vício, que a impedem de prosseguir. A concomitante transformação da mulher em estátua de sal é ainda entendida como um indicador da loucura da qual padeceria a transgressora, «pois o sal representa a prudência que estava nela em falta» (Orígenes, 2002: 114).

A descrição lírica, quase tão económica como uma narrativa genésica, que Akhmátova oferece do célebre tema bíblico não pretende certamente contrapor a uma leitura alegorizante do episódio uma leitura literalista. O seu propósito é outro. A explicação que a sua versão oferece para o impulso que petrificou a mulher de Lot numa estátua de sal não poderia previsivelmente coincidir com a de Orígenes nem com a de outros Padres da Igreja, que o lêem *figuralmente*, como prefigurando outros episódios (ou tempo) e outras *figuras* do Novo Testamento – para empregar os termos com que Erich Auerbach (1938) caracteriza a empresa exegética iniciada por Paulo para preservar o carácter histórico das Escrituras. Por outras palavras, com a dos exegetas que interpretam o olhar da mulher de Lot à luz da injunção de Jesus aos seus discípulos para que não hesitem nem olhem para trás: «Quem *olha para trás*, depois de deitar a mão no arado, não está apto para o reino de Deus. (Lc. 9,62, *itálicos meus*). Quando fala sobre a *parousia*, ou a vinda do Filho do Homem no fim dos tempos, Jesus volta a aludir àquele mesmo movimento retrógrado, sublinhando

que ele impedirá a entrada no reino do espírito: «Assim será no dia em que o Filho do Homem se revelar. Nesse dia, quem estiver no terraço e *tiver as suas coisas em casa não desça para as tirar*; e do mesmo modo, quem estiver no campo *não volte para trás. Lembrai-vos da mulher de Lot.*» (Lc. 17,30-32, *itálicos meus*).

Anna Akhmátova, tão versada nos textos bíblicos e na tradição litúrgica ortodoxa quanto nas várias declinações do tema órfico, motivo que percorre com intensidade as obras (e porventura, também as biografias) dos outros poetas acmeístas, seus pares, Nikolai Gumilióv e Ossip Mandelshtam, não se esquece daquela mulher insignificante, inexplicavelmente castigada, nem pretende que o seu leitor a esqueça. O seu poema «A Mulher de Lot» (1922-24) encarregar-se-á de lamentá-la, ainda que num sentido inteiramente distinto daquele proposto por Jesus aos seus discípulos. Vejamos como:

A Mulher de Lot

A mulher de Lot olhou para trás e ficou transformada numa estátua de sal
Livro do Génesis

E o justo seguia atrás do mensageiro de Deus,
imenso e luminoso, pela negra montanha,
mas a ansiedade falava alto à sua mulher:
não é tarde de mais, ainda podes olhar

para as torres vermelhas da tua Sodoma natal,
para a praça, onde cantavas, para o pátio, onde fiavas,
para as janelas vazias da casa elevada,
onde deste à luz os filhos do teu doce marido.

Lançou um olhar – e, paralisada por uma dor mortal,
Os seus olhos já não conseguiam ver;
e o corpo converteu-se em sal transparente,
e as ágeis pernas no chão se enraizaram.

Quem irá lamentar esta mulher?
Será a sua morte a mais insignificante das perdas?
Só o meu coração jamais esquecerá
que deu a própria vida por um único olhar.⁴

Podemos constatar que, ao centrar o episódio da destruição de Sodoma na cena imediatamente anterior à transformação em sal da mulher de Lot, Akhmátova concentra os seus poderes evocativos na humanização daquela personagem figurante, abstrata e desprovida de qualquer interioridade na narrativa genésica, e a qual ganha voz e intenção na sua descrição. À injunção de Jesus «Lembrai-vos da mulher de Lot» (Lc. 17,32), contrapõe a autora a interrogação com que nos interpela e a promessa que se lhe segue: «Quem irá lamentar esta mulher? Só o meu coração jamais esquecerá que deu a própria vida por um único olhar.»

Se na cena bíblica nada nos é dito sobre o motivo por que olhou a mulher de Lot para trás, transgredindo a injunção divina (deliberadamente ou não, não podemos saber, uma vez que Lot é o único protagonista e o interlocutor do mensageiro divino), Akhmátova consegue transformar, apoiada na precisão das imagens que lampejam na estrutura quiástica dos versos 5-8, aquela que se tornou na Tradição símbolo do vício da carne (a mulher de Lot) numa mulher prosaicamente apegada às suas raízes domésticas e afectivas. Ao dar voz à ansiedade ou ao alarme que aquela mãe e mulher experimenta quando a «geografia da sua humanidade» – o quarto onde teve as filhas, o pátio onde fiava e a casa onde foi quotidianamente feliz – está na eminência de desaparecer sob as chuvas de fogo e de enxofre, Akhmátova procura redimir a sua protagonista, justificando aquele inexplicável, e inexplicado, gesto de desobediência à ordem divina. No breve, mas tão eficaz, solilóquio que cria para a sua «insignificante protagonista», o apego pela casa familiar que fica para trás, entregue à destruição, fala mais alto do que o dever de seguir em frente, no enalço de Lot e do mensageiro de Deus. A justificação poética de Akhmátova é prosaica e insuficiente para reescrever a doutrina e redimir a

⁴ «Лотова жена», 1924 (Akhmátova, 1998: 402). À falta de traduções para português dos poemas de Akhmátova, disponíveis no nosso mercado, todas as traduções que aqui se citam são da minha responsabilidade. Não se tentou nelas uma aproximação aos esquemas métricos ou rimáticos regulares dos originais, o que obrigaria a tomar consideráveis liberdades do ponto de vista lexical e sintáctico, além de exigir uma destreza formal que não detenho.

mulher de Lot do Antigo e Novo Testamento. Afinal, como Orígenes assinala na sua interpretação alegórica, aquela «mulher representa o povo que, após ter fugido do Egito e ter sido salvo do mar Vermelho e da perseguição do Faraó, como se do fogo de Sodoma se tratasse, novamente desejando a carne, “e os vasos do Egito e as cebolas, e os pepinos”, olhou para trás e caiu no deserto» (Orígenes, 2002: 118).

No âmbito da revisitação poética de Akhmátova, a humanização desta mulher que só ela, a voz enunciadora do poema, irá recordar para sempre, pelo menos enquanto o poema perdurar, e com ele o seu contexto de inteligibilidade, não deve ser entendido apenas como um diálogo com o texto bíblico, de reinterpretação do que fez perder a mulher de Lot – o apego ao lar e às pequenas coisas familiares, comuns, que dão sentido à existência, e não aos vícios da pecaminosa Sodoma. O poema bíblico de Akhmátova pode e deve também ser entendido como um processo de escrita autobiográfica cifrada, ou de criação de «subtextos», próprios da poética akhmatoviana e de outros poetas acmeístas⁵. Ao codificar as suas «crónicas líricas» do presente por meio da alusão e da justaposição de imagens precisas e concisas, lançando mão a histórias e a temas que remontam às origens do tempo, a poeta consegue continuar a criar padrões sonoros e imagens memoráveis – e também memorizáveis. Esta qualidade mnemónica não remete apenas para os poemas tradicionais que Akhmátova persistiu em trazer para o século xx, essa «besta de coluna partida» com que Ossip Mandelshtam, no seu poema «O século» (1922), baptiza o novo tempo inaugurado pela revolução russa.

Na Rússia soviética, na era «pré-Gutenberg», na expressão apta de Akhmátova que a sua amiga Nadejda Mandelstam usará para descrever nas suas memórias o modo como todo um legado poético e cultural (e humano) foi obliterado pelos arautos do novo reino do progresso e da felicidade eternas, a memória tornou-se o único meio de resistir ao colapso de uma civilização.

Foi graças a esse arquivo inviolável, à memória dos vivos e, em particular, das mulheres, que recitavam secretamente versículos, versos e prosa proibidos, que os valores artísticos, humanos e espirituais, passados de geração em geração, sobreviveram ao rolo compressor da História.

⁵ Ver Ronen, 2008.

Ao mesmo tempo que Akhmátova compõe secretamente os seus poemas memorizáveis, desdobrando-se em narradoras e percorrendo tempos diferentes, constrói o seu testemunho poético – inviolável – sobre «o verdadeiro século xx», sobre aquela série de catástrofes que, no seu *Poema Sem Herói* (1949-65), é inaugurada com a barbárie da Primeira Guerra Mundial, seguida da Revolução russa, prolongando-se até ao cerco de Leninegrado e às Purgas estalinistas.

Não se pretende com esta ressalva defender que os poemas de Anna Akhmátova deverão ser lidos como peças-chave de um documento histórico ou autobiográfico à espera de decifração, ou mesmo – paradoxalmente – como resultado da aplicação dos princípios da nova literatura autorizada, isto é, do realismo socialista. Akhmátova não se serviu dos padrões rítmicos das canções tradicionais eslavas e de esquemas métricos rigorosos para descrever factos históricos da conturbada história privada e pública da Rússia, nem mesmo nos moldes da «narrativa constelar» do historiador benjaminiano, que deverá analisar as ruínas do passado à luz do *Agora* (*Jetztzeit*), desse tempo «no qual se incrustaram estilhaços do messiânico» (Benjamim, 2010: 20). Por outro lado, o tom confessional da poesia de Akhmátova, a autoridade e sinceridade que o seu eu lírico crescentemente reivindica, o uso copioso de referentes autobiográficos, bem como a cuidadosa construção da sua figura pública e «personalidade póstuma», incitam o leitor a confundir a voz lírica que fala nos poemas (ou que os narra) com a voz empírica, estratégia que contribui para a criação do mito biográfico de Anna Akhmátova, como Alexandra K. Harrington faz notar (Harrington, 2011).

Contudo, a complexidade do poema que nos tem vindo a ocupar arrisca-se a passar despercebida se ignorarmos o contexto das circunstâncias particularmente conturbadas que a sua autora atravessava quando o compôs. O argumento de que o único pormenor arquitectónico dessa cidade por cuja derradeira visão a Mulher de Lot de Akhmátova morre – as torres vermelhas –, e que interpelam a protagonista de longe, denotam metonimicamente São Petersburgo, ou que são, porventura de modo mais certo, uma sinédoque da Rússia pós-revolucionária, é persuasivo. Com efeito, é difícil não estabelecer um paralelo entre as torres vermelhas de Sodoma e a cidade natal de Akhmátova, descrita num poema de 1917 como «uma meretriz embriagada», de cujas igrejas «o austero espírito de Bizâncio / voara» (Akhmátova, 1998: 316). Do modo análogo, é difícil não perceber uma simetria entre a transgressora

bíblica e a «alegre pecadora de Tsarskoie Selo». É com este epíteto que Akhmátova se autoneia num dos poemas de *Requiem*, deixando entrever uma certa amargura ou arrependimento por não se poder recuar no tempo, e, com esse movimento retrógrado, resgatar as coisas quotidianas e familiares que se davam frivolamente por adquiridas, e talvez assim impedir a hetacombe que se avizinhava, destruindo toda uma geração e um país.

Pese embora a poesia de Akhmátova se pautar pela escassez de comparações e de metáforas, é inevitável, em suma, não ler o seu poema bíblico como uma alegoria da própria autora, a «alegre pecadora de Tsarskoie Selo». A relação de semelhança entre as duas mulheres que preferem morrer a seguir a voz que as interpela para seguirem em frente e abandonarem, sem vacilar, a sua «terra surda e pecaminosa» (Akhmátova, 1998: 316) impõe-se-nos.

Deve ser ainda feito notar que *Anno Domini*, a quinta colectânea de Akhmátova, surge nos terríveis anos pós-revolucionários e no seguimento da morte de duas pessoas importantes para a autora, em Agosto de 1921: o poeta Aleksandr Blok, figura tutelar da geração de poetas a que Akhmátova pertencia, e Nikolai Gumiolóv, o seu primeiro marido, pai do seu único filho, e um dos fundadores do acmeísmo, fuzilado sem julgamento, por alegada conspiração contra o governo Bolshevik.

Do mesmo modo, deve ser sublinhado que esta obra surge também na altura em que a campanha de «calúnia» contra a autora dá os seus primeiros passos, seguindo-a «por todo o lado», como diz no seu poema datado de 1922, «Calúnia» («клевета»). A «Musa plangente», na expressão de Marina Tsvetáeva, começa a adquirir novos epítetos, postos a circular pela crítica marxista: «contra-revolucionária», «burguesa decadente», «anacrónica», «insensível aos fenómenos sociais». Ou ainda a célebre expressão «em parte freira, em parte meretriz», através da qual Boris Eikhenbaum, no seu ensaio sobre Anna Akhmátova (1923), analisa com perspicácia e denodo a qualidade oximórica da poesia da autora, e que seria usada pejorativamente pelo crítico G. Lelevich e, mais tarde, por Andrei Zhdanov, na resolução de 1946 do Comité do Partido, quando Akhmátova é finalmente denunciada como inimiga do povo.

A poesia da até então incontestada musa começa assim a ser descrita nos serões literários e nas revistas como fruto de alguém petrificado na arte do passado, hostil à revolução e aos novos valores progressistas que vinham rasurar os antigos. A referência nela a temas religiosos e o uso, mais ou menos

velado, de vocabulário cristão eram incompatíveis com o novo reino erguido sobre os escombros do antigo império russo:

Lê-se com estupefacção a maior parte das antologias poéticas, especialmente as das mulheres. Aqui, com efeito, não se pode dar um passo sem tropeçar em Deus [...]. Ele [Deus] é uma terceira pessoa muito útil e portátil, bastante doméstica, um amigo da família que de tempos a tempos cumpre os deveres de um médico de doenças femininas. (Trotsky, 1971: 41)

A campanha surtiu efeito, pelo menos oficialmente: *Anno Domini* foi formalmente a última colectânea que Akhmátova publicou em vida. Até à sua morte, a interdição de publicar foi apenas temporariamente levantada durante a Segunda Guerra Mundial, quando surgiram uns quantos versos patrióticos, como «Coragem» («*Мужество*», 1942), e os seus poemas antigos foram reeditados. Sem outra opção, e recusando deixar-se emudecer, Akhmátova recorreu ao método daquela era «pré-Gutenberg», e confiou os versos que escrevia à memória dos fiéis amigos, pois pô-los em papel seria demasiado perigoso, para si, e em particular para o filho, Lev Gumilióv, refém durante 18 anos das prisões soviéticas. Como declara num poema célebre incluído em *Anno Domini*, tanto para os que emigraram, deixando para trás a pátria e a sua língua, e a instavam a fazer o mesmo, como para os que a qualificando de «émigrée interna» gostariam de silenciar a sua musa: «Não estou com aqueles que abandonaram a sua terra / às lacerações do inimigo / Serei surda às suas rudes lisonjas, / Não lhes darei as minhas canções» (Akhmátova, 2005: 129-30, itálicos meus).

Neste sentido, o movimento de olhar para trás que os seus versos obstinadamente configuram ao parafrasearem a Bíblia, ao entretecerem uma rede de citações, alusões, «subtextos» de autores populares, contemporâneos e clássicos, para rememorem, como se de um imperativo categórico se tratasse, um tempo irremível – esse tempo que termina abruptamente na década de 1910, é mais do que a recusa do exílio tipificado em «A Mulher de Lot» ou em poemas como aquele endereçado (provavelmente) a Boris Anrep, exilado em Inglaterra desde 1917. Nele, a autora responde aos que fugiram da pátria devastada e se tornaram apóstatas da fé e da «alma ortodoxa»: «És um apóstata: por uma ilha verde / traíste, traíste a tua terra nativa, as nossas canções e os nossos ícones / [...] E agora, blasfemo e fanfarrão, destrói a tua alma ortodoxa / permanece na cidade da realeza / e regozija-te por estares livre».

O seu ciclo dos poemas bíblicos é, concomitantemente, e de um modo mais profundo, a recusa da apostasia de uma tradição milenária, do eixo civilizacional «Atenas/Jerusalém», sobre o qual assenta um dos princípios do frugal manifesto acmeísta, subscrito pela poética precisa, embora crescentemente alusiva e codificada, de Akhmátova: o princípio de que a arte é a nostalgia da cultura mundial.

Aos cultores do novo mundo e do novo idioma, aos defensores do progresso mecanicista das séries artísticas, Akhmátova responde com o *Ano de Nosso Senhor MCMXXI*, escrito em caracteres latinos e numerais romanos, remetendo para o tempo iniciado, não pela revolução bolchevique, mas por Cristo, e com epígrafes do Génesis emoldurando poemas que revisitam as histórias mais antigas do mundo. Akhmátova convoca neles invenção e memória, dois princípios estéticos que não se excluem mutuamente, antes pelo contrário: «recordar é também inventar, e aquele que recorda é também aquele que inventa. [...] A poesia respira tanto pela boca como pelo nariz, tanto pela memória como pela invenção (Mandelstam, 1991: 146-147). Passado e presente articulam-se na palavra para criar o poema, que expressa mais o compromisso do poeta com os seus antecessores – esse «acordo secreto entre gerações passadas» e a nossa de que fala Walter Benjamin – do que um individualismo ou um logos desencarnado da consciência da história, do «eco das vozes silenciadas do passado» (Benjamin, 2010: 10-11).

A missão de incrustar nas palavras do presente «as ruínas do passado», de nelas fazer ecoar as vozes silenciadas, ou como defendia T.S. Eliot, na mesma altura em que os seus pares acmeístas erguiam «catedrais à cultura mundial», de assumir o sentido histórico da poesia e escrever «não somente com a sua própria geração no sangue [...], mas também com toda a literatura europeia» (Eliot, 1997: 23), pode parecer-nos agora um fardo demasiado pesado. Contudo, a essa perspectiva contrapomos a abordagem de O. Mandelstam ao fenómeno artístico e a sua defesa de uma crítica objectiva, isenta de conjecturas metafísicas: «estabelecer a génese literária do poeta, as suas origens literárias, a sua *ancestralidade* e origem traz-nos novamente para terreno firme. Um crítico não tem de responder à pergunta: o que quis o poeta dizer?, mas está antes obrigado a responder à questão: de onde é que o poeta veio?» (Mandelstam, 1991: 133).

Num certo sentido, a poesia não diz realmente nada, caso contrário não seria poesia, mas outra coisa qualquer com a qual não perderíamos tanto

tempo a tentar conferir um contexto de inteligibilidade, ainda que provisório porque dependente da 'boca que a faz falar' a cada nova leitura. Este contexto de inteligibilidade é, segundo o trecho acima citado de Mandelshtam, a origem *ancestral* do poema, ou seja, os poemas anteriores com que o poeta escreve. Por o poeta se afirmar primeiramente em relação a outros poetas como leitor, podemos entender que o verso do poema «Coragem», em que Akhmátova declara «E nós iremos salvar-te, *fala* russa [русская речь]» (Akhmátova, 1999: 116), seja também uma resposta ao repto que Mandelshtam lhe lançara uma década antes, como «antídoto para a amnésia espiritual imposta pelo regime soviético» (Ronen, 2008): «Guarda a minha *fala* para sempre» [Сохрани мою речь навсегда...]

Se para Mandelshtam a poesia amorosa de Akhmátova, reunida nas suas primeiras colectâneas (*Anoitecer* ou *Rosário*), deve mais à portentosa prosa psicologista do século XIX do que aos códigos da sua lírica, o poeta desaparecido nos infernos do gulag não pôde, na verdade, continuar a sondar o caudal mítico-poético de onde os poemas de Akhmátova continuaram teimosamente a brotar. Antes de a autora poder recitar-lhe secretamente ao ouvido *Requiem* ou *Poema sem Herói*, e Mandelshtam poder averiguar de onde brotavam aqueles extraordinários poemas, morreu algures num campo de trabalhos forçados da Sibéria.

Tentar entender a produção literária tardia de Akhmátova, os seus poemas *in memoriam*, como provindo inequivocamente da «rendição contínua da personalidade», do princípio poético imposto ao poeta de Eliot pela sua percepção da existência simultânea do passado e pela sua consciência aguda do seu lugar no tempo, parece uma empresa destinada a falhar o alvo. É verdade que nestes poemas tardios Akhmátova se impõe a missão messiânica de tecer um «manto protector de palavras» com as vozes silenciadas de todas as mulheres que choram os maridos e os filhos à frente da prisão de Leninegrado nos anos do Terror. Porém, tal missão decorre da natureza simultaneamente histórica e religiosa do seu testemunho poético. A transtemporalidade deste «manto de palavras», cujos versos sobreviverão, uma vez que, como Joseph Brodsky lembrou, a «linguagem é mais antiga do que o Estado e porque a prosódia sobrevive sempre à história», reside paradoxalmente na sua absoluta contingência, no facto de a biografia de Akhmátova ou, melhor, de Anna Górenko, ser «moeda corrente naquele tempo» (Brodsky, 1987: 51-52).

Na introdução ao ciclo de poemas narrativos de *Requiem*, composto essencialmente entre 1935-40, e que, segundo Isaiah Berlin oferece, a par das memórias de Nadejda Mandelstam e de Lídia Chukovskaia, e num registo diferente do da escrita memorialística, um dos relatos mais «autênticos e perturbadores» da tragédia que se abateu sobre a *intelligentsia* russa durante o Terror (Berlin, 2014: 361), Akhmátova explicita, em prosa, o contexto que viu nascer o impulso para a criação daquele ciclo de poemas:

Nos anos terríveis do terror de Ejov [ЕЖОВЩИНЫ], passei dezassete meses nas filas diante da prisão de Leninegrado. Um dia, alguém «identificou-me». Então, uma mulher de lábios arroxeados que estava atrás de mim e que naturalmente nunca ouvira falar de mim, despertando daquele torpor em que todas nós mergulháramos, perguntou-me ao ouvido (toda a gente ali falava em sussurros):

– E isto, pode descrevê-lo?

E eu respondi:

– Posso.

Então, uma coisa parecida a um sorriso assomou naquilo que, um dia, tinha sido o seu rosto.

(Leninegrado, 1.º de abril de 1957)⁶

No período de Ejov (1936-38), também conhecido por Grande Terror, ou Grandes Purgas, quando o chefe da polícia secreta soviética N. Ejov pôs em prática, a mando de Estaline, uma política de repressão e de perseguições em massa, Lev Gumilióv foi preso pela terceira vez, novamente sob falsas acusações. À semelhança de tantas outras mulheres, cujos filhos ou maridos tinham sido levados para a prisão de Leninegrado, a chamada *Kresti* (literalmente «Cruzes», pelas cruzes que os seus dois edifícios formam), Akhmátova passou, ao longo daqueles dolorosos meses, dias a fio nas filas de mulheres que se formavam à frente dos muros da prisão, para levarem comida e roupa para os prisioneiros, ou para saberem notícias dos que tinham ali desaparecido.

As palavras de Anna Andréevna Gorenko não conseguiriam enunciar as diversas vozes daquele coro trágico de mulheres que choram com ela o desaparecimento dos filhos e dos maridos «no sistema de canalização soviético». Não sabemos se «identificada» no meio daquelas filas que se formam à

⁶ «Em lugar de um Prefácio» (Akhmátova, 1969: 6).

frente da prisão como poeta celebrada, ou como contra-revolucionária, «Anna Akhmátova», com a assonância memorável do seu pseudónimo exótico – o primeiro verso bem-conseguido da poeta com origens cossacas, como Brodski bem lembrou – assume a responsabilidade de, no seu papel de viúva e mãe («marido na sepultura, filho na prisão / Rezai por mim»), testemunhar o sofrimento de toda uma nação. Como sublinha na sua «Introdução» ao poema, de testemunhar o sofrimento não apenas da Rússia, mas da mítica e ancestral *Rus*, durante aqueles «terríveis dois anos», quando «As estrelas da morte pendiam sobre nós / e a nossa inocente *Rus* se retorcia / sob as botas ensanguentadas / e os pneus das negras Marússias»⁷ (Akhmátova, 1969: 8).

Ao aceitar o repto que a mulher anónima lhe lançara furtivamente de descrever «aquilo», de dar voz – num idioma que pudesse sobreviver às circunstâncias históricas, à barbárie e à revisão de valores imposta pela revolução, Akhmátova dedica os poemas que compõem o seu canto fúnebre àquela massa de mulheres anónimas que perderam os filhos e os maridos para as purgas estalinistas: «Não rezo apenas por mim», diz na primeira parte do «Epílogo», «mas por todas aquelas que ali estiveram / No frio glacial e na canícula de Julho, / junto àquela parede cega e vermelha» (Akhmátova, 1969: 19).

Tal como assumiu o compromisso de jamais deixar a Mulher de Lot irremovível, sem voz nem alma, Akhmátova voltará a firmar em *Requiem*, na segunda parte do «Epílogo», o mesmo compromisso diante destas mães inconsoláveis: «Irei lembrá-las sempre e em toda a parte, / Nunca as irei esquecer, não importa o que esteja para vir» (Akhmátova, 1969: 20).

Ao centrar o seu ciclo no sofrimento das mães que choram o filho injustamente perseguido e executado, e não na figura dos mortos, o canto fúnebre de Akhmátova acaba talvez por dever mais à oração católica do *Stabat Mater* do que à composição de uma missa fúnebre⁸. A possibilidade é corroborada fundamentalmente pelo paralelo que a narradora estabelece ao longo de *Requiem* entre, primeiramente, si mesma e as mães anónimas, que choram junto

⁷ «Negras Marússias», nome pelo qual eram conhecidas as temíveis carrinhas da polícia secreta, cuja aparição assinalava que mais alguém seria levado para desaparecer nas prisões estalinistas.

⁸ Boris Katz analisa minuciosamente *Requiem* à luz da tese de que o seu subtexto é o *Stabat Mater*, e conclui que «ultimately, it is not a requiem that Akhmatova wrote, in spite of the title *Requiem*. Rather, it is a very Russian, even very Soviet, and, of course, very Akhmatovian version of *Stabat Mater*» (Katz, 1998: 262).

às Cruzes (a prisão), e, posteriormente, entre ela e a Mãe que surge ao lado da Cruz, em «Crucificação», o último poema numerado (o décimo) do ciclo: «Madalena chorava e batia em seu peito / o discípulo amado transformara-se em pedra / Mas para ali, onde a Mãe se encontrava em silêncio / ninguém se atrevera a olhar» (Akhmátova, 1969: 18). O paralelo entre a narradora e aquela Mãe, junto à Cruz onde Cristo lhe pede «Oh, não chores por mim lágrimas...», e para cujo sofrimento ninguém tem coragem de olhar, é ainda reforçado no final do ciclo. Na segunda parte do «Epílogo», Akhmátova menciona novamente aquelas mulheres anónimas, cujo nome «foi confiscado e não se encontra em parte nenhuma», e assegura que teceu para elas «um amplo manto» com as tristes palavras que lhe sussurraram diante da prisão das Cruzes. Revisitando, como Derjavin ou Puskhin o haviam feito, o *topos* horaciano do *exegi monumentum*, Akhmátova pede também aos seus vindouros que, caso pretendam erigir-lhe um monumento, o façam na condição de que seja colocado, não em Tsarskoie Selo, mas ali, à frente da prisão, onde milhões de almas gritaram através da sua boca (um apelo que os seus leitores vindouros viriam efectivamente a cumprir 40 anos após a sua morte). O termo que Akhmátova usa para denotar o seu próprio poema, «manto» (покрóв), tem uma longa tradição no rito da Igreja oriental, e refere tanto a peça de indumentária como a intercessão ou a protecção da Mãe de Deus. Que *Requiem* seja explicitamente associado a este manto protector vem sublinhar o estatuto simultaneamente religioso e documental ao qual o testemunho poético de Akhmátova aspira: consolar os que choram e lembrar os mortos.

A missão de manter viva – secretamente, embora no idioma público da cultura judaico-cristã – a memória num tempo sem memória, quando o silogismo de Dostoievski deixou de ter condicional para ser actual e «tudo é permitido», apoia-se ainda na sua projecção no tempo futuro. Na certeza de que um «destinatário secreto» encontrará nessa posteridade a sua «mensagem» – para usar as imagens de Mandelshtam no ensaio «Sobre o destinatário» (1913) – o manto de palavras urdidas em *Requiem* perdurará: «embora poemas individuais, tais como epístolas ou dedicatórias, possam ser endereçados a pessoas concretas, a poesia no seu todo dirige-se sempre a um destinatário mais ou menos distante, em cuja existência o poeta não duvida, ao não duvidar em si mesmo» (Mandelshtam, 1991: 73).

Assim, o gesto dos que vierem a erigir um monumento à autora de *Requiem* assegurarão a continuidade do seu testemunho. O seu poema-testemunho

torna-se literalmente num monumento de bronze. Parece-me que tal aspiração à posteridade, entendida por Mandelshtam como intrínseca à criação poética, não resultará tanto, ou somente, de «reiteradas práticas textuais de autocanonização e automitologização», como defende Alexandra K. Harrington (2011: 65). Configurar-se-á mais um gesto de homenagem ao *logos* encarnado na história, e também à condição estipulada por Mandelshtam no seu manifesto acmeísta para a criação de uma poética assente no conceito de organismo da Catedral Gótica: «não olhar para o mundo como um peso, nem como um acidente infeliz, mas antes como um palácio ofertado por Deus» (Mandelshtam, 1991: 63).

Num tempo de devastação espiritual, cultural e social, em que como um poema de 1922 incluído em *Anno Domini* refere, os objectos litúrgicos são proibidos, as campainhas silenciadas e os santos abandonam as molduras antigas dos seus ícones, resta a Mãe de Deus, que «envolve o seu Filho num manto que a velha mendiga deixou para trás, nos degraus do Senhor» («Lamentação», 1922). E resta também Anna Akhmátova chorar os que descem até aos infernos, as mães que de tanto verterem lágrimas se petrificaram em sal à frente das Cruzes, e entretecer sobre elas esse «amplo manto protector». Talvez assim, ao convocar o subtexto, verbal e musical, do *Stabat Mater* para o seu *Requiem*, Anna Akhmátova buscasse redimir um tempo sem memória e sem esperança – mas também redimir-se a si mesma, «a burlona, / a favorita de todos os amigos, / a alegre pecadora de Tsarskoie Selo» (Akhnátova, 1969: 12).

Referências bibliográficas

- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (1969). *Реквием 1935-1940* [*Requiem 1935-1940*]. Нью-Йорк: Товарищество Зарубежных Писателей.
- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (1998). *Собрание Сочинений В Шести Томах, т 1: стихотворения 1904-1941* [*Obra completa em 6 volumes, vol. 1: poesia 1904-1941*]. Москва: Эллис Лак.
- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (1999). *Собрание Сочинений В Шести Томах, т 2: стихотворения 1941-1959* [*Obra completa em 6 volumes, vol. 2: poesia 1941-1959*]. Москва: Эллис Лак.
- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (2005). *Чётки; Anno Domini; Поэма без героя* [*Rosário; Anno Domini; Poema sem Herói*]. Москва: ОЛМА Медиа Групп.

- АКХМАТОВА, Anna Andreéevna (2007). *Лирика/ А.А.Ахматова [Lírica/ A.A. Akhmátova]*. Москва: ЭКСМО.
- AUERBACH, Erich (1997). *Figura* (1938). Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática.
- BERLIN, Isaiah (2014). «Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956», in *Personal Impressions*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, pp. 356-432.
- BRODSKY, Joseph (1987). «The Keening Muse», in *Less Than One: Selected Essays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, pp. 34-52.
- BENJAMIN, Walter (2010). «Sobre o Conceito de História», in *O Anjo da História*. Edição e tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 9-20.
- ELIOT, T. S. (1997). «A Tradição e o Talento Individual», in *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, pp. 21-34.
- BORIS, Katz (1998). «To What Extent Is *Requiem* a Requiem? Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's *Requiem*», in *Russian Review*, 57, n.º 2 (abril), pp. 253-263.
- HARRINGTON, Alexandra K. (2011). «Anna Akhmatova's Biographical Myth-Making: Tragedy and Melodrama», in *The Slavonic and East European Review*, 89, n.º 3 (julho), pp. 455-493.
- MANDELSHTAM, Ossip (1991). *The Collected Critical Prose and Letters*. Trad. Jane Gary Harris e Constance Link. Londres: Collins Harvill.
- ORÍGENES (2002). «The Homilies on Genesis: Homily V», in *Homilies on Genesis and Exodus: The Fathers of the Church*, vol. 71. Trad. Ronald E. Heine. Washington D.C.: The Catholic University of Press, pp. 112-120.
- RONEN, Omri (2008). «Акмеизм», *Звезда*, 7 [“Acmeísmo”, *Zvezda*, n.º 7]. Disponível em <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/7/ro16.html> (acedido a 30-08-2021).
- TROTSKY, Leon (1971). *Literature and Revolution*. Trad. Rose Strunsky. Ann Arbor: University of Michigan Press.

O Jogo da Túnica e a Redenção na Poética de Orides Fontela¹

Antônio Coutinho Soares Filho²

Poema Antecipado
*Harpa de obuses,
Sempre um espírito guardião sopra
Para desenvolver o germe augusto
Que foi criado no princípio,
Para não explodir de febre
E dançar no fogo azul.
Terra e céu, jardins suspensos,
Em dia remoto serão refeitos.
O homem respira a Criação,
O corpo todo verá
(Antes de nascer eu já via).*
Murilo Mendes³

1. Finas tramas do inefável

A poesia de Orides Fontela (1940-1998)⁴, marcada pela densidade e pelo mistério do dizer, compõe-se de poemas curtos – às vezes, uma pequena estrofe basta – e versos concisos nos quais se evidenciam controlada pontuação

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² UEMASUL – Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão. IFMA/ Campus Imperatriz – Instituto Federal e Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

³ (Mendes, 2001: 27).

⁴ Os livros *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996) compõem a obra poética de Orides Fontela, além de poemas inéditos publicados postumamente em sua *Poesia Completa* (2015), organizada por Luis Dolhnikoff.

O Jogo da Túnica e a Redenção na Poética de Orides Fontela

e adjetivação. Não é raro também a criação de vácuos no interior dos versos devido a um maior espaçamento entre as palavras, bem como finalizá-los com cortes abruptos à moda dos exercícios de separação silábica. A poeta joga com as palavras, explora suas possibilidades fônicas, semânticas e sintáticas a partir das quais constrói sua arquitetura poética. Veja-se a terceira estrofe de *Centauros (Alba)*:

Mas a memória
– texto pul
sante –
mas a memória
– rito do
sangue –
(Fontela, 2015: 184)

O lirismo oridiano não é um derrame de emoções convulsionadas, pelo contrário, os poemas mostram-se contidos ao primeiro olhar, mas são represas que guardam turbilhões de sensações, o que os torna belos e inquietantes. É preciso paciência, estudo, atenção e sensibilidade diante dessa esfinge.

Nascida em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, a autora possui uma poesia que parece não querer se entregar nunca – se é que algum poema, de fato, deseje isso. Seus textos são ferozes no silêncio que os engendra e os ameaça devorar a cada verso. Essa periclitante ameaça de emudecimento em atrito e tensão com o dizer cria uma teia poética armada nas finas tramas do inefável. Seus textos, rompendo com violência o silêncio, apontam para ele como o único lugar possível de realização plena. A poeta não esquece a lição drummondiana de que «Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã.» (Andrade, 2010: 121). Orides trabalha a palavra com labor de ourivesaria, o que resulta em uma poética pulsante e autorreflexiva.

Seus poemas, de aparência árida, de frio contato, até podem, às vezes, afastar aqueles afeitos a um mundo célere, em constante mutação. A poesia oridiana, seduzida pela palavra, navega nas margens do silêncio. A apreensão de suas metáforas é exercício de uma sensível reflexão, é preciso retomar os textos e lê-los várias vezes. Nesse sentido, Antonio Candido afirma: «Denso, breve, fulgurante, o seu verso é rico e quase inesgotável, convidando o leitor a

voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido» (Candido, 1988: orelha do livro). A palavra em Orides Fontela reluta em dizer, disfarça-se, diz silenciando, ergue-se como muralha, há que se escavar suas fissuras. Na visão de Bucioli (2003: 32), «A poesia de Orides convida o leitor à leitura da palavra como uma experiência de transcender sentidos.»

A poeta constrói seus poemas com precisão vocabular e frásica, mas sem abrir mão da pulsão sonora e da força imagética. Munida dessas estratégias criativas, ela visita temáticas que lhe são caras, em especial, a metapoesia e a existência humana. Acrescente-se ainda que «Os princípios de sua construção poética se traduzem na forma áspera (crua) de a poeta trabalhar a palavra, bem como no tratamento filosófico dado aos temas e na elaboração de imagens como movimento de desconstrução» (Bucioli, 2003: 32). No poema *Penélope*, o afã da tessitura mostra-se incansável, quase obsessivo, no interminável, mas necessário, trabalho de tecer e desfazer os fios da trama poética:

O que faço des
faço
o que vivo des
vivo
o que amo des
amo

(meu «sim» traz o «não»
no seio).
(Fontela, 2015: 189)⁵

O trabalho de criação de Orides é meticuloso, ela enxuga a palavra até encontrar o que se pode chamar de um sensível dizer reflexivo. Na aguda visão de Candido (1988: orelha do livro), a poeta paulista «tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas na verdade multiplica as suas possibilidades». Não satisfeita com as carnes da palavra, com seu excesso discursivo, ela prefere a medula da significação, lhe interessa aquele ponto em que a palavra se mostra

⁵ Do livro *Alba*.

irredutível, à beira do silêncio, lugar de plenitude, misterioso, inacessível ao humano: «Lavro a figura/ não na pedra (inda plástica) mas no/ inumano vazio/ do silêncio.»⁶ (Fontela, 1988: 116).

A sombra do silêncio na lírica oridiana é fruto de quem muito escava a palavra, de quem a diseca em busca de uma expressão plena para o humano viver, sua utopia poética, alento que a impulsiona a não desistir da luta vã, mas necessária. Nesse percurso, os motivos filosóficos surgem como gatilho para as reflexões acerca da existência e do ato escritural. Ao lado destes e, não menos importante, a poeta cria pontes dialógicas com a mitologia, em especial, a grega, e com o discurso bíblico, donde a presença do ideário judaico-cristã em sua obra.

Os referentes sagrados na poesia de Orides, seja a mitologia, seja a teologia, sejam os motivos bíblicos, sugerem percepções acerca da transcendência ao mesmo tempo que endossam as inquietações existenciais e linguísticas que mobilizam seu fazer poético. Refutando o doutrinário e o escapismo, a poeta se volta para o transcendente como forma de indagação do ser, do mundo e da linguagem. Se «Da/ vida/ não se espera resposta»⁷ (Fontela, 1996: 32), não quer dizer que não se pode questionar. Perguntar é pensar e pensar é ser, a lição descartiana continua válida. E ainda: viver é descobrir continuamente o mistério da existência.

Na perspectiva oridiana, o humano vibra diante de tudo aquilo que o ultrapassa ou escapa de seus dedos, em especial a linguagem, esteio da criação literária, matéria volátil de custoso manejo. Na encruzilhada da palavra, pensar a transcendência é um constante desafio, uma busca de muitas vias, o que talvez explique sua amplitude eclética, conforme assinala Gustavo de Castro, seu biógrafo, quando a caracteriza como «uma poeta filósofa e mística; caótica e equilibrada; zen-budista e, nos últimos tempos, umbandista» (2015: 12).

A poesia de Orides Fontela tematiza o sagrado sem enveredar em divagações acerca do insondável divino. Sua escrita, densa, precisa e forte, mantém-se em terra firme, mas não perde de vista os cimos e os abismos do ser e da linguagem. Em seu processo inventivo, a formação filosófica⁸ e

⁶ Poema *Odes*, Parte IV (*Helianto*).

⁷ Poema *Carta* (*Teia*).

⁸ A poeta cursou filosofia na Universidade de São Paulo (USP).

as buscas místicas são trilhas que se entrecruzam, conforme anota Castro (2015: 24) quando afirma que «Filosofia e meditação se uniram em sua experiência poética.» Transcendência e imanência são fios que a poeta maneja habilmente em seus textos como forma de percepção do mundo, de si e da criação literária.

Se, por um lado, sua poesia trafega no terreno filosófico, existencial e lógico, por outro, não refuta o mistério que há na vida, no ser humano e na linguagem. Na apresentação de *Teia*, seu último livro, o editor destaca o caráter enigmático que ronda sua obra: «A poesia de Orides Fontela, poeta para poucos, porque são poucos, infelizmente, os que se emocionam com a poesia, está, como ela própria, a um passo do espírito, ou a um passo, impossível, de Deus. A poesia de Orides Fontela é completo enigma e mistério: dói, mas não se sabe como. Não se sabe nem ao menos onde dói. Só sabemos que dói, e ponto final» (Emediato, 1996: orelha do livro).

Considerando, pois, o pensamento cristão, o foco desta análise é o poema *Jogo (Teia)*, mediante o qual se discute o sentido que o conceito de redenção assume quando pensado à luz da poesia da autora.

2 A roupa de Deus em jogo

O poema *Jogo* inscreve a passagem bíblica atinente ao sorteio da túnica de Jesus Cristo durante sua crucifixão. A referência intertextual dá-se pelo conteúdo episódico, especificamente o jogo de dados mediante o qual os soldados romanos, depois de despojarem o Nazareno de suas roupas, repartem a vestimenta derradeira. A presença do texto evangélico não é por demais explícita, porém a enunciação poética pressupõe a familiaridade dos leitores com a cristandade.

O episódio que compõe o quadro doloroso da Paixão é descrito pelos quatro evangelistas. Veja-se, por exemplo, uma das versões:

Os soldados, quando crucificaram Jesus, tomaram suas roupas e repartiram em quatro partes, uma para cada soldado, e a túnica. Ora a túnica era sem costura, tecida como uma só peça, de alto a baixo. Disseram entre si: Não a rasguemos, mas tiremos a sorte, para ver com quem ficará. Isso a fim de se cumprir a Escritura que diz: / *Repartiram entre si minhas roupas/ e sortearam*

O Jogo da Túnica e a Redenção na Poética de Orides Fontela

minha veste. / Foi o que fizeram os soldados (Jo 19: 23-24, itálico da edição bíblica)⁹.

A tessitura intertextual, como importante chave de leitura, mostra que os textos se constroem em interface com outros criando uma rede de sentidos que não pode ser desconsiderada, pois «a palavra, que é “dupla”, pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo também ao sujeito da escrita e ao destinatário» (Carvalho, 2003: 73). Em *Jogo*, percebe-se a inscrição do discurso evangélico, haja em vista a forte penetração do pensamento bíblico-cristão na cultura brasileira. Segue o poema:

Como a túnica é uma
só
os dados rolam
no verde.

Como a túnica é
única
são necessários
os dados.

Seis faces brancas e os
signos
que decidirão
a posse:

um movimento, um
risco
e a decisão no
verde
impressa.

⁹ Evangelho de Jesus Cristo segundo São João. O mesmo episódio é referido nos evangelhos de Mateus (Mt 27: 35), Marcos (Mc 15: 24) e Lucas (Lc 23: 24). As citações bíblicas deste trabalho têm como suporte a Bíblia de Jerusalém, indicada das Referências.

A túnica
permanecerá intata.
(Fontela, 1996: 80)

O primeiro ponto a frisar é o fato de o eu poético, mesmo partindo do momento crucial da obra salvífica, dirigir seu olhar para o jogo que se desenrola ao pé da cruz. Ele desvia a atenção do padecimento do Filho de Deus, bem como *esquece* as outras personagens envolvidas na cena, quais sejam a mãe de Jesus, Madalena, o apóstolo João, as outras mulheres que o seguiam, os líderes judaicos e, ainda, os dois ladrões crucificados. Toda sua concentração volta-se para a disputa da túnica por meio do jogo de dados.

As relações entre jogo e poesia são mais estreitas do que se pode suspeitar atualmente, conforme mostra Huizinga (2000) em *Homo ludens*. O poema oridiano sobreleva o lúdico do sorteio em contraposição ao sacrifício de Cristo, o que avaliza dizer que a poeta destaca o humano que brinca em vista do divino que sofre. No entanto, é preciso notar que a disputa de dados não é um mero entretenimento e, muito menos, um total esquecimento do supliciado. Na verdade, a atitude dos guardas reforça a espoliação total do condenado pelo Estado, sua exposição social como pária, pois até suas roupas são alienadas em detrimento da família que poderia herdá-las; não esquecer que a mãe está o tempo todo a seu lado.

Há que se considerar também que o sorteio da túnica se alinha com as profecias acerca do Messias. Os evangelistas, interessados em provar a seus destinatários a filiação divina do Galileu, fazem uso dessas passagens. O episódio, prefigurado no Antigo Testamento (AT), faz parte da narrativa redentora: «Cercam-me cães numerosos,/ um bando de malfeitores me envolve,/ como para retalhar minhas mãos e meus pés./ Posso contar meus ossos todos,/ as pessoas me olham e me veem;/ repartem entre si as minhas vestes,/ e sobre a minha túnica tiram sorte»¹⁰ (Sl 22: 17-19). Dessa forma, o jogo mostra-se como signo profético de identificação do Salvador, aquele a respeito do qual se garante ser o Filho de Deus.

Se os guardas, cumprindo um protocolo legal, intentam humilhar mais ainda o crucificado, ao mesmo tempo, sem o perceber, estão executando o plano divino. A ação humana, nesse caso, está condicionada por uma vontade

¹⁰ Livro dos Salmos.

anterior e, assim, por mais profana que ela seja, a obra redentora está sendo confirmada. Quando observada sob a perspectiva do governo romano e dos interesses da elite judaica, a crucificação é escândalo, ignomínia; do ponto de vista salvífico, ela é a glorificação do Servo de Deus, vaticinado no AT: «Eis o meu servo que eu sustento,/ o meu eleito, em quem tenho prazer./ Pus sobre ele o meu espírito,/ ele trará o direito às nações./ Eu, lahweh, te chamei para o serviço da justiça,/ tomei-te pela mão e te modelei,/ eu te constituí como aliança do povo,/ como luz das nações»¹¹ (Is 42: 1.6), e confirmado por Jesus: «Pois, qual é o maior: o que está à mesa, ou aquele que serve? Não é aquele que está à mesa? Eu, porém, estou no meio de vós como aquele que serve!» (Lc 22: 27).

Andrés Torres Queiruga assinala que o escândalo da cruz não é vontade de Deus e muito menos de Jesus, mas produto do pecado, da infidelidade humana, cujo resultado não é a condenação da criatura, pelo contrário, é o amor de Cristo levado ao grau máximo (Queiruga, 1995). Seguindo esse pensamento, o teólogo galego justifica sua assertiva: «Jesus morreu porque o homem é mal e não tolera a defesa do pobre, nem o desvelamento da hipocrisia, nem a denúncia da injustiça, nem a ruptura das convenções e privilégios sociais ou religiosos. Jesus morreu porque era bom e não concordou nem se cansou, mas ficou do lado dos oprimidos, sem fugir das consequências; porque foi fiel a sua missão, dando-se sem reservas, sem guardar nada para si, nem sequer o mais valioso: sua própria vida, sua ilusão de ver coroada sua obra»¹² (Queiruga, 1995: 184, tradução nossa).

Na contramão de um regime retentor de direitos e bens, o amor divino é o caminho¹³ que aponta para a utopia de uma humanidade renovada e mesmo de ultrapassagem para uma suprarrealidade, pois «a morte na cruz aparece como o índice supremo do amor de Jesus e do amor do Pai e abre diante de

¹¹ Livro do Profeta Isaías.

¹² Jesús murió porque el hombre es malo y no tolera la defensa del pobre, ni el desvelamiento de la hipocresía, ni la denuncia de la injusticia, ni la ruptura de las convenciones y privilegios sociales o religiosos. Jesús murió porque era bueno y no pactó ni se cansó, sino que se puso del lado de los oprimidos, sin retroceder ante las consecuencias; porque fue fiel a su misión, dándose sin reservas, sin guardar nada para sí, ni siquiera lo más valioso: su propia vida, su ilusión de ver coronada su obra.

¹³ «Diz-lhe Jesus:/ «Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida./ Ninguém vem ao Pai a não ser por mim» (Jo 14: 6).

nós sua exemplaridade inesgotável e sua capacidade de redenção»¹⁴ (Queiruga, 1995: 184-185, tradução nossa). Assim, o discurso cristão dá novo sentido ao episódio da cruz, do qual o sorteio da túnica é um dos componentes. O rebaixamento torna-se elevação e o jogo, além de cumprimento profético, revela a crueldade dos opressores.

O poema oridiano, ao frisar o lance de dados, adere à tradição bíblica acerca da realeza divina do Nazareno da qual a ação redentora na cruz é prova incontestada. No entanto, o jogo poético não se esgota na assertiva do discurso teológico. Visto como metáfora, o jogo diz respeito também à tessitura do texto poético, dado que «Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão» (Huizinga, 2000: 95). Mais que uma origem comum, Huizinga (2000: 98) ressalta que «O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.»

A poeta, jogando com as palavras e suas (im)possibilidades, imprime ao jogo de dados algumas camadas de significações. De imediato, ele surge como vaticínio e sua realização. Por extensão, diz-se que o sorteio é sinal da injustiça de um regime autoritário, usurpação de direitos, mas também parte do relato salvífico, construção poética, transcendência e imanência.

Sem prejuízo de outras chaves interpretativas, o jogo poético de Orídes estabelece que a túnica, objeto em disputa pelos guardas, é matéria sagrada, por isso singular, visto que «ela simboliza as vestes sacerdotais do Filho de Deus, o que leva o eu poético a garantir: «Como a túnica é/ única/ são necessários/ os dados» (Fontela, 1996: 80).

Corpo e veste estão em simbiose, por isso a inteireza do corpo místico de Jesus, representada na túnica, não pode ser repartida; sua natureza sagrada não permite nenhuma cisão. A unicidade da vestimenta está anunciada na primeira estrofe: «Como a túnica é uma/ só/ os dados rolam/ no verde» (Fontela, 1996: 80), mas também inscrita no vocábulo (t)única. Ao mesmo tempo,

¹⁴ La muerte en la cruz aparece como el índice supremo del amor de Jesús y del amor del Padre y abre ante nosotros su ejemplaridad inagotable y su capacidad de redención.

nota-se que a letra T responde pelo grafismo da cruz, ou seja, a escolha poética junta a cruz, a túnica e a singularidade divina numa só palavra.

A túnica, por não poder ser rompida, indica a completude: «A túnica/ permanecerá intata» (Fontela, 1996: 80). O jogo de dados, por mais eficiente que seja, é sempre falho. No plano místico, ele sublinha a impossibilidade de o humano apossar-se do corpo sagrado; do ponto de vista escritural, a incapacidade de expressão plena da linguagem, em outros termos, as limitações do ser e do dizer.

A túnica é o objeto da disputa, mas são os dados que, de fato, põem o jogo em marcha. À sua materialidade contrapõe-se a sorte dos jogadores. Estes apostam em suas possibilidades, mas sem nenhum controle do resultado, visto que tentar a sorte é se jogar ao imprevisível. De qualquer modo, os dados são elementos expressivos, por isso o eu poético assinala sua natureza símica: «Seis faces brancas e os/ signos/ que decidirão/ a posse» (Fontela, 1996: 80). Partindo desse pensamento, a inteireza da túnica representa o dizer pleno, a utopia da linguagem. Sua posse não se dá diretamente, mas pelo jogo linguístico, artifício de se ter o que não é possível, por isso a poeta destaca sua urgência:

«Como a túnica é/ única/ são necessários/ os dados» (Fontela, 1996: 80).

O poema reitera ainda a cor verde cuja duplicidade simbólica indica morte, o lodo, mas também é conhecida como a cor da esperança, da clorofila, seiva da vida. Nesse jogo de vida e morte – Jesus morre e ressuscita, o poema diz silenciando –, o importante é a busca incessante, o que se confirma pela temporalidade do texto. Enquanto os verbos *rolar*, *ser* e *imprimir* indicam a ação presente da procura, os verbos *decidir* e *permanecer*, no futuro do presente, apontam para a esperança de realização.

Portanto, o ato poético de Orides constrói-se como um aqui-agora que vislumbra um vir-a-ser. De modo parecido, a redenção é processual, não apenas um instante, mas uma trajetória rumo a uma transcendência como consumação última. A morte de Cristo não o esgota, visto que ressuscita, contudo, esse fato por si só não garante a salvação, a pessoa precisa querer trilhar o caminho apontado pelo Filho de Deus. O ato salvífico é divino, mas a busca da redenção é uma decisão humana.

3 Considerações Finais

O indizível e o transcendente, respectivamente, preocupações da literatura e da teologia, esbarram na insuficiência da linguagem para expressar realidades totalizantes. Embora exígua, a posse da palavra circunscreve o inefável de alguma maneira. Assim como o texto literário não esgota as potencialidades do dizer, o discurso acerca do divino não encontra termo que lhe dê cabo. A forma enviesada de acercar-se do mundo, do ser e da linguagem constitui a natureza literária. Por seu lado, a revelação divina guarda sempre um halo de mistério, não importando o quanto Deus tenha se revelado à humanidade.

Contudo, o ser humano não pode estagnar suas inquietações. Seja por meio da arte, seja pela via religiosa, a busca é uma dinâmica que lhe é peculiar. Dessa forma, o consórcio entre poesia e teologia não é estranho a nenhuma das duas, tanto uma quanto a outra se esmeram nas trilhas da linguagem para abarcar essa realidade que tende a escapar. É nessa seara difícil que Orides Fontela escava a semente da palavra consciente do potencial de expressão e de silêncio que a constitui. Sua aproximação com temáticas bíblicas, míticas e teológicas endossa a preocupação com o insondável, com o mistério da linguagem e com divino.

Em *Jogo*, a poeta destaca a espoliação do Filho de Deus durante o ato redentor ao mesmo tempo que evidencia a dimensão escritural do sorteio executado aos pés da cruz. Ela ressalta a sacralidade da vestimenta de Jesus enquanto aponta para a natureza signíca dos dados e, por extensão, salienta o caráter profético e cruel da ação estatal, figurada nos soldados romanos. O jogo não se restringe à disputa da túnica como componente narrativo da Paixão, mas também enfatiza a poesia como via de esclarecimento sensível do ser humano, forma de despertá-lo e de renová-lo.

O poema põe em relevo a tensão entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, a entrega e a disputa, o céu e a terra. Entretanto, o que prevalece é a certeza do insondável, pois «A túnica/ permanecerá intata» (Fontela, 1996: 80). Essa impossibilidade de devassar todos os meandros do ser divino e da linguagem é o motor que move a busca poética e teológica, amalgamadas no texto oridiano. A redenção surge, assim, como a abertura para conhecer o mistério profundo do ser, caminho que se inicia no contato com a linguagem e se prolonga na esfera transcendental.

O Jogo da Túnica e a Redenção na Poética de Orides Fontela

Em *Jogo*, a poeta sublinha uma das etapas do percurso salvífico da humanidade, ou seja, a Paixão de Cristo. No entanto, é possível inferir as outras fases do plano divino: a encarnação, o anúncio da Boa Nova e a ressurreição. Deus-Pai, tendo se encarnado homem em Jesus Cristo, anuncia o reino, contesta as ideologias vigentes, é preso, condenado, morto, mas retorna à vida. Sua trajetória não pode ser seguida à risca pelos indivíduos, sua peculiaridade não o permite, porém sua vida é modelar para todos os que desejam elevar-se além da pequenez e da mesquinha da vida ordinária.

Além do interesse pelo desenvolvimento espiritual de cada um, a prática de Jesus mostra também o comprometimento social como etapa relevante do plano salvífico. A conexão com o transcendente não deve apenas projetar o indivíduo para fora de si, mas também fazê-lo entender a importância de se posicionar contrário aos desmandos dos poderosos, lutando pela partilha de dons e de bens. O reino de Deus não é possível onde impera a desigualdade.

A redenção diz respeito estritamente ao humano, o divino não precisa nem pode ser redimido, porém é lume que assinala essa via. Redimir o humano é resgatar sua humanidade em suas dimensões transcendente, imanente e social. A atitude redentora, portanto, comporta os aspectos individual e coletivo, ambos igualmente importantes, por isso complementares e não excludentes.

A renovação interior é o primeiro passo para soltar as amarras de um sistema injusto, pois os sujeitos alienados de sua humanidade profunda – esquecidos que são imagem e semelhança do Criador – tendem a repetir as relações opressivas do meio em que vivem. Movimento de mão dupla, a redenção se realiza de dentro para fora dos sujeitos, mas também no sentido oposto. O indivíduo redimido verdadeiramente, acredita-se, se dispõe à integração social, a partilhar bens, direitos, tristezas e alegrias. Somente assim homens e mulheres mantêm-se, como a túnica de Cristo, imunes às intempéries de um mundo que intenta devastar sua integridade espiritual de filhos e filhas de Deus.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de (2010). *Nova reunião: 23 livros de poesia*, 3.^a ed. Rio de Janeiro: BestBolso. vol. 1.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM (2002). Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus Editora.
- BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto (2003). *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume/Fapesp.

- CANDIDO, Antonio (1988). «Orelha do livro», in Fontela, Orides; *Trevo: (1969-1988)*. São Paulo: Duas Cidades (Coleção Claro Enigma).
- CARVALHAL, Tania Franco (2003). *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos.
- CASTRO, Gustavo de (2015). *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra.
- EMEDIATO, Luiz Fernando (1996). «Orelha do livro», in Fontela, Orides; *Teia: poemas*. 2.^a ed. São Paulo: Geração Editorial.
- FONTELA, Orides (2015). *Poesia completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra.
- FONTELA, Orides (1996). *Teia: poemas*. 2.^a ed. São Paulo: Geração Editorial.
- FONTELA, Orides (1988). *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades (Coleção Claro Enigma).
- HUIZINGA, Johan (2000). *Homo ludens*. 4.^a ed. São Paulo: Perspectiva.
- MENDES, Murilo (2001). *Poesia liberdade*. Prefácio de Murilo Marcondes de Moura. Rio de Janeiro: Record.
- QUEIRUGA, Andrés Torres (1995). *Recuperar la salvación: para una interpretación liberadora de la experiencia cristiana*. 2.^a ed. Santander: Sal Terrae (Colección Presencia Teológica, 79).

Paul Valéry, mais de uma voz clama: no deserto...¹

Fábio Roberto Lucas²

É espantoso lembrar que Paul Valéry começou a escrever o «seu» Fausto no verão de 1940 (CE2³: 1411), ou seja, durante os últimos momentos daquilo que depois os historiadores chamariam de «Batalha» ou «Queda» da França, em suma, o avanço do exército nazista sobre o território francês numa campanha militar que conseguiu em poucas semanas invadir uma Paris então esvaziada de sua população civil e como que transformada num parque exclusivamente aberto para a visitação obscena de um «monstruoso solitário»⁴. Naquele momento, abrigado em Dinard, no Norte do país, Valéry finalmente começou a escrever o «terceiro Fausto» anunciado nas páginas de seus cadernos desde pelo menos o início dos anos 1930 (C2: 1332). Diante da tragédia da guerra contra os alemães, o antigo projeto de compor uma obra em torno do mito alemão ligado ao mais célebre escritor alemão é finalmente posto em ação. O poeta então se vê falando a duas vozes, a de Fausto e a de seu temível compadre, e cedendo ao movimento de «escrever o que vinha», *sub hostium manu* (NAF19035: 36).

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

³ CE1 e CE2, C1 e C2 fazem referência respectivamente aos dois tomos das *Œuvres* (1957) e dos *Cahiers* (1974) de Paul Valéry publicados na *Bibliothèque de la Pléiade*, da editora Gallimard. NAF19035 a NAF19042 indicam os dossiês de manuscritos em torno do *Mon Faust* e ciclo fáustico de Valéry, conservados na Biblioteca Nacional da França (BnF). Este ensaio apresenta um resumo de parte do terceiro capítulo de minha tese (Lucas, 2018: 161sq) articulando novos elementos na leitura dos manuscritos do Solitário e novos diálogos críticos na conclusão.

⁴ «l'autorité monstrueuse d'un solitaire». Valéry utiliza essas palavras num pronunciamento radiofônico de setembro de 1939, referindo-se ao líder político alemão que, detentor de um poder bélico capaz de pôr fogo na Europa com um ato tão simples quanto apertar um botão, submetia a população alemã e ameaçava toda a Europa. Áudio disponível em: <http://www.ina.fr/audio/PHD85008237> (consultado em 27-07-2021).

A maior parte dos esboços do *Mon Faust* que seriam publicados em 1941 foram escritos durante essa estadia em Dinard. Essa edição, apesar de explicitamente incompleta e de ter «ébauches» em seu subtítulo, será a única efetivamente publicada em formato de livro para o público geral. É tal edição que é reeditada e traduzida até hoje. Como se sabe, ela está dividida em duas partes: a) «Lust ou la demoiselle de cristal», comédia de quatro atos, dos quais só três foram publicados; b) «Le solitaire ou les malédictions d'univers», *féerie* dramática planejada em dois atos com um *intermezzo*, que foi publicada sem o ato conclusivo. Ao tratarmos dos dilemas escatológicos dessa segunda parte, deixaremos de lado a primeira, que encena as afinidades e desencontros entre *Éros* e *Noûs*, o desejo da escrita e a escrita do desejo, a atração de Fausto por quem escreve seus pensamentos. Vale notar, porém, que «Lust» tem recebido mais atenção da crítica e que os manuscritos de seu quarto e último ato foram os que ganharam mais desenvolvimento depois da edição de 1941, como mostra Ned Bastet, ao organizá-los e publicá-los no volume «Mes Théâtres» dos *Cahiers Paul Valéry*, em 1977 (cf. também Blüher e Radefeldt, 1987).

Ademais, há pouca ou nenhuma relação entre «Lust» e «Le solitaire», pois as duas peças seriam apenas parte de um ciclo fáustico mais amplo, que poderia «abranger um número indeterminado de obras mais ou menos feitas para o teatro: dramas, comédias, tragédias, *féeries* conforme a ocasião: verso ou prosa, conforme o humor, produções paralelas [...]»⁵ (CE2: 277), relativamente independentes umas das outras e inacabadas por vocação, como aliás o próprio ciclo. Após a publicação do *Mon Faust*, em 1941, Valéry continuou trabalhando nos manuscritos fáusticos, sobretudo em 1942 e em 1945, ano de sua morte (Bastet, 1987; Zaccarello, 2003). Entre 1943 e 1944, o poeta se dedica mais a outros projetos de escrita, como o *Peri tôn tou theou* (diálogo sobre coisas divinas) e as notas do curso de poética então ministrado pelo poeta no *Collège de France*: é possível dizer, porém, que, sob perspectivas variantes, o esforço comum desses diferentes trabalhos seria o de pesar a Europa, no

⁵ «Comprendre un nombre indéterminé d'ouvrages plus ou moins faits pour le théâtre : dramas, comédies, tragédies, *féeries* selon l'occasion : vers ou prose, selon l'humeur, productions parallèles [...]». Os textos de Valéry citados no ensaio são todos apresentados em traduções de minha responsabilidade.

momento em que ela expira *in media insanitate* (CE2: 444; cf. Celeyrette-Pietri, 1987; Gifford, 1987; Johansson, 2014)⁶.

Dentre os manuscritos de Valéry conservados pela BnF, o dossiê de *O Solitário* tem cerca de cem páginas dedicadas explicitamente ao ato final pendente da peça ou que parecem sê-lo. Contudo, diferentemente do que ocorre com «Lust», esses esboços permanecem num estado mais larvar, ou seja, de apontamentos, notas, direções e ideias soltas, que dificilmente chegam a se encadear em cenas e diálogos muito desenvolvidos. Nesse sentido, o ato final da *féerie* se encontra em condições muito próximas do farto material dos «études pour *Mon Faust*», que esboça outras peças do ciclo fáustico, como, a comédia chamada «Mephiste chez le Physicien» – em que Fausto interpreta sonhos do demônio freudianamente, depois de deixá-lo perplexo manipulando átomos de tempo. Ora, é nesse campo de anotações mais livres e esparsas que veremos a tensão entre redenção e danação ganhar intensidade incomum dentro da obra valeriana.

Para observá-la, é preciso lembrar que o Fausto de Valéry pretende ser ao mesmo tempo o «seu Fausto» e «der dritte Faust», um terceiro Fausto, ou seja, uma continuação e uma variação do mesmo personagem recriado por Goethe nas duas partes de sua obra; em suma, o texto valeriano pretende conceber o que, em sua leitura, o Fausto goethiano estaria fazendo se estivesse diante dos dilemas políticos, históricos, científicos e sociais da primeira metade do século xx. Trata-se de deslocar a figura clássica do Fausto super-homem europeu, com seu saber insaciável e sua atividade mental incessante, para a era do mundo finito, da entrada no futuro de costas e da crise do espírito europeu no início do século xx (Blüher, 1987: 61-62).

O primeiro Fausto exprime um problema restrito, individual, drama da alma e do Ser. O segundo – cuja Desordem Universal é traço essencial o tema, a real questão – cujos verdadeiros personagens são o Poder, as Ficções que o constituem, os mitos, pois todo poder é mitos (*sic*). Vê-se então o Centauro ao lado do Crédito Público [...] [e] o alquimista que [...] a partir do clássico francês, das teses de Kant, da Revolução, de Napoleão, [...] a partir do Diabo e da beleza, compõe ao longo de tantos anos essa Obra de Catástrofe.

⁶ Sobre os elos entre os manuscritos fáusticos e o curso de poética, cf. Zaccarello, 2003 e Lucas, 2018: 180 sqq.

Fausto é o personagem europeu por excelência.

Eis que Fausto reaparece, depois de Cem anos. A hora é excelente.

Toda uma mitologia realizada. Homens voadores, Centauros de aço (de alumínio) [...].

Papeis depreciados, tratados, contratos, títulos e cédulas⁷ (NAF 19041: 373).

Esse Fausto não é mais o de Goethe, o homem moderno que, já conhecendo de tudo, agora quer agir, transformar o mundo, barrar o mar, conquistar, libertar, explorar novas terras: «No começo era a ação», é assim que ele retraduz o prólogo do Evangelho de João (Goethe, 1981: 68). Já o Fausto de Valéry, embora intrigado pela teoria física da relatividade e pela complexidade inapreensível do novo mundo técnico e econômico em sua complexidade⁸, parece já ter vivido de tudo e, agora, se recolhe na sua biblioteca, ecoando a frase «no começo era a fábula, o sono, o desprezo», tantas vezes repetida nos escritos do poeta francês. Nessa situação, o novo desejo fáustico será o de escrever uma experiência poética capaz de superar as fronteiras da repetição banal das palavras, sua troca indiferente no campo daquilo que Mallarmé chamava de universal reportagem da vida moderna.

Porém, mesmo que esse desejo de escrever suscite um novo acordo com o diabo (CE2: 301), não é mais a *aspiração ilimitada* do homem que vai salvá-lo no momento da conclusão escatológica da história, mas sim a nova condição de Fausto e também de Mefisto no *mundo finito* – esse no qual o caos atômico é manipulado e as ações morais, tão caras ao ofício diabólico, são analisadas e reduzidas a seus componentes elementares químicos e psicológicos (CE2: 318). Isso muda a natureza mesma do pacto desde seu refazimento: agora é

⁷ Le premier Faust exprime un problème restreint, individuel, Drame de l'âme et de l'être. Le second – dont le Désordre Universel est trait essentiel, le thème, le vrai sujet – dont les vrais personnages sont le Pouvoir, les Fictions qui le constituent, les mythes car toute tout pouvoir est mythes. On voit donc le Centaure à côté du Crédit Public, [...] [et] l'alchimiste qui [...] du classique français, des thèses de Kant, de la Révolution, de Napoléon, [...] du Diable et de la Beauté, compose au bout de vingt ans cette Oeuvre de catastrophe. Faust est le personnage européen par excellence. Le voici qui réparait, au bout de Cent ans. L'heure est excellente. Toute une mythologie réalisée. Hommes volants, Centaures d'acier (d'aluminium). Papiers dépréciés, traités, contrats, titres et billets...

⁸ «Pôr em cena. Física teórica [...] Ciências. Einstein [...] Maquinaria. Finanças. Ninguém entende mais nada disso» (NAF19041: 179) – «Mettre en scène. Physique théorique [...] Sciences. Einstein [...] Machinerie. Finance. Personne n'y comprend plus rien».

Fausto quem tenta levar Mefisto a aceitar um contrato sem assinatura, sem fé, sem escatologia, indiferente a acertos finais, e cujo objetivo é entender o papel do homem e do demônio nesse mundo novo onde pecar é só mais um comportamento estatisticamente previsível.

Esse gesto valeriano de dissolução dos vetores escatológicos do mito fáustico não escapou a Maurice Blanchot (1984), para quem o Fausto de Goethe se esforça em direção ao Todo e sua aspiração infinita (o célebre *streben* fáustico) evoca a hora absoluta «em que do excesso de oposição nasce um acordo», aquele que leva ao fim da História. Valéry, por sua vez, encena um Fausto que prolonga o infinito numa *finição* contínua, escatologicamente esvaziada: sua existência, na hesitação entre voz e pensamento, corpo e linguagem, *Éros* e *Noûs*, não tem fim senão para se expor continuamente a sua própria finitude (Blanchot, 1984: 267, 275).

Ora, ainda que essa leitura nos pareça precisa no que diz respeito às bases da abordagem valeriana do mito fáustico, ou seja, aos fundamentos de seu projeto de escrita, com tudo que isso carrega de desejo e de promessa, *não é menos verdade, porém, que o ato final de «O Solitário» perturba, para dizer o mínimo, essa indiferença à escatologia*. Para observar essa perturbação, porém, é preciso voltar os olhos para o compadre de Fausto e levar em consideração como os negócios diabólicos têm lidado com a era do mundo finito.

Nesse sentido, vê-se também que o Mefisto valeriano difere bastante daquele recriado por Goethe. Nos primeiríssimos manuscritos do *Mon Faust*, surge um Mefisto que, longe de ser ridicularizado por sua credulidade, comporta-se como um «verdadeiro político» (NAF19035: 37) e não se interessa por novos pactos em troca de almas, dado que, numa sociedade de massas, o pecado se tornou apenas uma variável estatisticamente previsível e a alma, uma mercadoria cujo preço está em constante queda na bolsa de valores (NAF19035: 22-37). A nova ciência devora a fé e, com isso, todos os títulos, crenças e contratos se desvalorizam (NAF19041: 37; NAF19042: 172), inclusive aqueles que faziam o *sale boulot* diabólico. Porém, esse Mefisto mais integrado ao mundo contemporâneo ficará restrito a esses primeiros esboços e dará lugar a um diabo muito mais fragilizado em relação aos outros protagonistas da história (embora ainda oprima outros personagens), por não saber muito bem o seu papel agora que a matéria do real e a moral humana são manipulados em seus núcleos atômicos e psicológicos. Essa mudança no perfil de Mefisto é fundamental para a estrutura do ciclo fáustico de Valéry, pois é

ela que abrirá espaço para a personagem de «O Solitário», um espírito que se quer irredutível às lutas entre anjos e demônios, e que num diálogo esboçado para o ato final diria a Mefisto palavras como:

Eu te farei a mesma reprimenda que faço ao Eterno: é que vós quereis, um e outro, que se creia em vós, apesar de o tempo da crença ter acabado e de a palavra ter perdido todo valor. Mas, Ele, ao menos, quer que se crei[a] n]uma palavra dura, um duro sermão. *A dificuldade* E tu, tu adulas e gracejas, tu intenciona surpreender as almas e adivinhar suas [ilegível]⁹ (NAF19038: 97).

O primeiro ato mostra Fausto e o diabo dirigindo-se para o cume de um *sommet*, o teto do mundo onde é possível colocar «a ponta do nariz para fora do que existe»¹⁰ (CE2: 382). Ao contrário da cena da alta montanha do Fausto de Goethe, onde o demo se sente em casa, aqui, Mefisto se vê incapaz de ficar e se retira, para só retornar à cena nos rascunhos do último ato, que encontramos, apenas, em estado de manuscrito. Fausto se vê então perturbado pela solidão, a existência mesma de um lugar tão desligado do resto do mundo, tão vazio, de onde se vê toda a vida se desenrolando somente num único grão de uma pequena pitada de pó cercada pelo nada (CE2: 382). Essa solidão é interrompida pela mera presença de Fausto, dirá o Solitário, que já estava ali, mas ainda não fora notado. O diálogo entre os dois – um eu (F) e uma pura força de negação (S), forças heterogêneas e irreconciliáveis – ocupa todo o primeiro ato, que termina com o habitante mais antigo do cume empurrando o recém-chegado da beira do abismo.

O discurso do Solitário contra a presença de Fausto investe contra toda linguagem, contra tudo que é exprimível pela palavra e, assim, torna-se «uma moeda vil, um instrumento do erro, um meio de sedução, de dominação, de exploração»¹¹ (CE2: 389). Essa recusa obstinada de tudo que não seja puro in-

⁹ «Je te ferai le même reproche que je fais à l'Éternel : c'est que vous voulez, l'un et l'autre, que l'on vous croie, quoique le temps de la croyance soit révolu, et que la parole ait perdu toute valeur. Mais, LUI, du moins, veut que l'on croi[e à] une parole dure, un dur sermon. *La difficulté* Et toi, tu flattes et proposes, tu comptes surprendre les âmes et devancer leur [ilegível]». Trechos sobrescritos adicionados posteriormente.

¹⁰ «[...] mettre toute juste le bout du nez hors de ce qui existe...»

¹¹ «[...] une vile monnaie, un instrument d'erreur, un moyen de séduction, de domination, d'exploitation».

quieta Fausto, que considera esse sermão muito duro – como é da predileção desse personagem – e seu padre, «no fundo, bem pior que o diabo»¹² (CE2: 385).

Quem é o Solitário, esse ser pior que o diabo? Um esboço nos manuscritos confirma nossa suspeita: «O Solitário, no fim, se arruma; põe um chapéu – e se revela: ele se chama Monsieur Teste. Ele põe anjo e diabo para correr»¹³ (NAF19038: 158, 144). A associação entre Solitário e Monsieur Teste elucida bastante a variação contextual que põe Fausto e Mefisto em contato com os dilemas do século xx. Para analisar tal deslocamento, vale dialogar com o trabalho do filósofo francês Jean-Joseph Goux (2000), que se dedica principalmente a questões econômicas, sob uma perspectiva simbólica, analisando moedas e instrumentos financeiros em geral como convenções, pactos e produtos culturais e técnicas.

Em seu livro *La frivolité de la valeur* (2000), Goux mostra como, junto com a nova ciência, surge uma gama de aparelhos técnico-industriais capazes de manipular a matéria em escalas moleculares. A globalização se expande e o cotidiano se vê invadido por mercadorias cuja produção sintetizou diferentes matérias-primas oriundas dos lugares mais distantes do mundo. Conseqüentemente, a determinação do valor das coisas – antes definido *mais* diretamente no encontro entre produtor e consumidor na praça do mercado – passa a exigir cada vez mais a mediação da bolsa de valores, que por sua vez o calcula não a partir do tempo de produção, mas da escassez relativa para consumo (Goux, 2000: 14-65). Vale lembrar, como faz Goux, que Valéry seguiu de perto o surgimento da economia neoclássica, assistiu às aulas do economista Charles Gide (tio do escritor André) nos anos 1890 e resenhou criticamente o livro *Éléments d'Économie Politique Pure*, de Léon Walras (CE2: 1443): ali, o poeta faz comentários valiosos para compreender a figura do Solitário / Monsieur Teste: contra o rigor meramente quantitativo e estatístico proposto pelo economista, Valéry afirma que, nesse tipo de trabalho, o mais relevante estaria não nos cálculos em si, mas na consistência das funções e definições, no limiar entre o rigor qualitativo e o rigor quantitativo, nos vaivéns entre o espírito de *finesse* e o espírito de geometria (C2: 994-995, 1038-1039). Afinal,

¹² «Faust : Il [Solitaire] est rigoureusement fou... Au fond, bien pire que le diable [...]»

¹³ «Le Solitaire, à la fin, s'*habille* – met un chapeau – il est Monsieur Teste. Il met ange et diable à la porte.»

onde começa o cálculo, «pode-se dizer que as dificuldades acabaram, e resta apenas a leitura dos resultados, e seu controle, quer dizer, a comparação entre as novas relações expostas pelas operações algébricas e a realidade»¹⁴ (CE2: 1444). Uma tal frase não seria igualmente endereçável à Teste, com sua obstinação em livrar o pensamento das impurezas da linguagem e purificar o intelecto para que nele restassem apenas operações rigorosamente definidas (CE2: 14)?

Talvez não seja mesmo acaso que esse personagem, criado por Valéry nesse mesmo período, viva de pequenas operações na bolsa (CE2: 17). Mais que isso, Goux nota o contraste entre Teste e tipos fictícios como Shylock, do *Mercador de Veneza* de Shakespeare, ou Gobseck, da *Comédia Humana* de Balzac (Goux: 2000: 25-27). Esses últimos, usurários vilanescos típicos, atuam na praça do mercado, mobilizam arditamente desejos e dinheiro fazendo pactos e se envolvendo nas peripécias humanas (eles têm interesses no jogo, algo a ganhar ou perder no enredo) e não raramente acabam sendo enganados pelo quiproquó das aparências. Já Monsieur Teste, solitário, atua desde o isolamento da abstração, não se interessa por dilemas humanos, não pactua com pessoas. Especulador financeiro, lida apenas com números e mesmo seus riscos são mensuráveis em variáveis estatísticas, não em dramas ou comédias para teatro. Enfim, pior que o típico usurário vilanesco, Teste é também bem pior que o diabo goethiano, personagem que poderíamos também associar a essa longa tradição de agiotas ludibriadores e ludibriáveis da literatura ocidental, como Adorno faz ao comparar Mefisto e Shylock (Adorno, 1991: 119).

O fim do primeiro ato, publicado em 1941, já traz elementos que expõem o absurdo das pretensões do Solitário. No ponto alto de suas imprecizações contra o impuro, ele não se transforma em anjo, como previsto, mas em lobo. A proximidade sonora entre «lá haut» (lá no alto) e «le loup» (o lobo) reiterada no início do segundo ato e o eco da despedida de Mefisto na última fala do Solitário – «no mais baixo... mais baixo»¹⁵ (CE2: 381, NAF19038: 11) – expõem a cumplicidade que a pretensão do *eu* à autossuficiência abstraída do mundo partilha com a *bêtise* banal da abstração como concentração de poder na

¹⁴ «Dès que le calcul peut intervenir, on peut dire que les difficultés sont terminées, et il ne rest plus enfin que la lecture des résultats, ou leur contrôle, c'est-à-dire la comparaison des nouveaux rapports que les opérations d'algèbre dégagent, avec la réalité».

¹⁵ «au plus bas... plus bas...»

sociedade moderna: «o Homo Lupus volta a ser *Lupus* por conta do excesso de *Imbecilidade* do estado social»¹⁶ (NAF19038: 145).

A segunda parte, um *intermezzo*, começa com Fausto desfalecido dentro de uma gruta, em razão da queda do alto do cume; temos aqui o inverso do primeiro ato: no lugar de um cume puro, sem detalhes, o espaço agora é uma gruta cheia de vegetação, umidade, prismas basálticos e troncos nodosos; ali Fausto lidarà com a sedução das fadas, as tecelãs do acaso, que sopram palavras no seu ouvido enquanto ele dorme. Tudo se passa no limiar entre sono e vigília; no fim, a força de negação da palavra permite a Fausto escapar da sedução, mas ao preço de que o próprio «não» se torne sua última palavra:

Segunda fada: Ah!... Teremos enfim de lhe obedecer...

Primeira fada: Afinal, se dispomos da natureza inteira, / Somos servas da palavra envolta em mistério. / Quem a possui terá de nosso jogo império [...]

Fausto: Sei uma de tais palavras?

Segunda fada: Você só sabe negar.

Primeira fada: Sua primeira palavra foi NÃO. *Segunda fada:* E será a última¹⁷ (CE2: 402-403).

Assim, vê-se que Fausto tira proveito da intersticialidade do humano – nem anjo, nem fera, nem espírito puro, nem puro corpo – para atravessar os extremos do cume e da gruta. Porém, isso não basta, como diz uma nota dos manuscritos: «O homem entre anjo e fera, mas mistura e não combinações. Ele busca se tornar combinação, guardar as características que lhe aprazem e suprimir as outras. Mas será impossível?»¹⁸ (NAF19038: 160). O dilema está em transfigurar esse interstício, transformar as misturas confusas de anjo e fera, dos materiais na gruta feérica e das possibilidades abertas no pináculo

¹⁶ «l'Homo Lupus Redevenu *Lupus* par l'excès de *Sottise* de l'état social».

¹⁷ «*La seconde fée:* Hélas !... Nous ne pouvons enfin que t'obéir... / *La prime fée:* Que si nous disposons de toute la nature / C'est esclaves de mots pour nous mystérieux: / Qui les possède règne et commande à nos jeux [...] / *Faust:* Sais-je l'un de ces mots? / *La seconde fée:* Tu ne sais que nier. / *La prime fée:* Ton premier mot fut NON... / *La seconde fée:* Qui sera le dernier».

¹⁸ «L'homme entre Ange et Bête – mais mélange et non combinaisons. Il cherche à devenir combinaison, à garder les caractères qui lui agrément et à supprimer les autres. Mais ceci est impossible?».

solitário, em combinações e correlações mais sutis, em harmônicos vibrando na distância infinita entre o espiritual e o corporal (Pietra, 1987: 167-180).

É isso que estaria em jogo no ato final, inacabado e nunca publicado, cuja estrutura é emprestada de Judas capítulo 1, versículo 9, trecho bíblico que menciona a luta entre o diabo e o arcanjo Miguel pelo corpo de Moisés; trata-se de encenar a luta pelo corpo de Fausto, disputado por Mefisto e pelo Solitário (NAF19038: 27v); ou pelo arcanjo Miguel e por Satanás (NAF19038: 99); ou ainda por Deus e o Diabo (NAF19038: 93), tantas possibilidades para uma cena jamais efetivamente composta. Ora, são os manuscritos desse ato final que justamente abrangem, na variação de seus desfechos, todo o escopo da tensão entre escatologia e redenção.

Ali, encontramos, dentre outros, um final totalmente escatológico: «Deus e o Diabo [...]. O Solitário decreta ambos mortos. Exterminação geral – vida, natureza, etc. [...] Os dois Ds [D e D'] desaparecidos; a última palavra responde ao Fiat Lux... a palavra se reabsorve»¹⁹ (NAF 19038: 93). Com efeito, a catástrofe absoluta seria a equivalência absoluta (cf. Nancy, 2012), a dissolução do divino e do diabólico numa mesma tautologia, que reduz suas diferenças à mera notação convencional de um. Inversamente, há também desfechos plenos de redenção para cada protagonista: o corpo de Fausto volta à vida, numa proximidade com a redenção poética, ou seja, com os ciclos de morte e vida, esquecimento e reinterpretção de uma obra de arte ao longo do tempo (NAF19037: 46, 87); o Solitário deixa de ser lobo, torna-se «mais que só, não mais só»²⁰ e assume uma força proteiforme de estranhamento de si (NAF19038: 94); e mesmo Mefisto, zombado constantemente por Fausto e pelo Solitário por sua credulidade moral na era do caos determinístico, readquire a sagacidade do velho réptil, instrumento primordial do caos e do não-ser, potências que atuam para negar e renovar o mundo existente (NAF19038: 103).

Esse deslize entre os extremos da redenção e da danoção reforçam a sensibilidade escatológica da escrita valeriana desses últimos anos, já detectada por outros críticos (como Gifford, 1987). Entre um e outro extremo, porém, geralmente as variantes sugerem um debate no qual o Solitário ora é um dos

¹⁹ «Dieu et le Diable [...]. Le Solitaire les décrète t[ou]s deux de *mort*. Extermination générale – vie, nature etc [...] Les deux D disparus (D et D') [...] Le dernier mot répondant au Fiat Lux. La parole se résorbe».

²⁰ «Je me suis senti là-haut alors plus que seul – non plus seul».

polos em disputa (contra Mefisto) (NAF19038: 97); ora desce do alto do cume para mediar a discussão entre o arcanjo Miguel e Satanás, ou entre Deus e o Diabo, buscando justamente salvar Fausto de uma disputa escatológica maniqueísta (NAF19038: 103, 112). Diante de Mefisto e da variedade de excitações mundanas, o último ato buscaria assim a recombinação do Solitário e de Fausto, o *Moi pur* invariante e o espírito em contínua *self-variance*, transfigurando o elo entre o ego e as potências do corpo, da linguagem e do mundo nos ressonantes harmônicos do infinito estético (NAF19038: 122).

O que nos parece decisivo dentro dessa gama de desfechos em variação para a *féerie* do Solitário é o andamento do diálogo cênico, a partilha da voz entre as falas dos personagens, ecoando e sobrepondo-se umas às outras, e com as didascálias, que ajustam o tom das vozes e iluminam os espaços: o cume solitário, a gruta feérica, a base do precipício. Nesse sentido, vale lembrar, com William Marx, que o gênero diálogo dramático traz consigo um vetor polifônico que tende a ganhar força em períodos mais democráticos como o da terceira república francesa (1871-1940) – quando foi bastante cultivado por Valéry (CE2: 77-403; CE1: 166-196; 360-373, 403-421) e inúmeros autores. Porém, ainda segundo Marx, *Mon Faust* encenaria implicitamente um acerto de contas entre essa polifonia democrática e a projeção de uma voz autocrática, soberana, que ressoaria ambigualmente dentro de um quadro pressionado pela urgência apocalíptica de uma palavra final enunciada contra a ameaça da guerra e do fascismo²¹. De um lado, o aumento da temperatura escatológica indicaria o anseio por essa voz soberba e derradeira, ambigualmente agenciada contra o autoritarismo fascista; de outro, a natureza radicalmente inacabada do ciclo fáustico, suspenso no tempo, sem origem («terceiro» Fausto, «meu» Fausto, Fausto europeu etc.) nem destino unívocos, sugeriria uma reabertura ao devir pela porta dos fundos da enunciação literária (Marx, 1998: 155-168).

Como nos aprofundar na dinâmica dessa tensa partilha poético-política das vozes? Na peça *Vox Clamans in Deserto* de Jean-Luc Nancy – em que duas vozes, uma grave e outra frágil e rouca, discutem justamente sobre os atritos e modulações entre voz, linguagem e pensamento – Valéry tem uma participação sutil, mas essencial, sobretudo quando suas palavras são lidas em discurso indireto, por uma das duas vozes principais, que, segundo a didascália, tira

²¹ Para uma análise detalhada dessa tensão nas *ultima verba* nos escritos finais de Valéry, cf. Lucas, 2018: 25-94.

um livro do bolso e lê o trecho dos *cahiers* que afirma a poesia como busca pela voz que vem da linguagem, mais do que como a voz da linguagem, a desapareção elocutória do poeta, associada a um Mallarmé. É preciso lembrar que, na peça de Nancy, essa intervenção de Valéry se alia à de outros filósofos e escritores que pensaram o estatuto da voz e do discurso (Montaigne, Rousseau, Hegel, Saussure, Derrida, Agamben, etc.) – vozes que ora ressoam trazendo corpos específicos à cena, ora são acusmáticas, citadas em discurso indireto ou a partir de ecrãs ubíquos e ilocalizáveis.

Essas vozes e figuras espectrais reverberam pela cena enunciativa, sem se atrelar a um eixo dêitico-pronominal preciso, a uma circunscrição dada no tempo e no espaço. Nessa suspensão da voz, o diálogo de Nancy retoma a célebre fala do profeta Isaías (40.3) depois citada por João Batista – «sou a voz do que clama (*vox clamantis*) no deserto: endireitai o caminho do Senhor»²² – para modulá-la: mais que *clamantis*, aqui haveria uma *vox clamans*, voz clamante no deserto, mais do que voz daquele que clama. A esse jogo entre *clamans* e *clamantis*, note-se também outro fator: na variação entre traduções e tradições bíblicas, a voz em Isaías ora clama no deserto (como na Vulgata), ora clama para se abrir o caminho no deserto (NeoVulgata e traduções mais recentes), ora vem do deserto, ora vai até ele. Intrigante deslocamento feito precisamente na partilha da voz e do discurso, do corpo e da linguagem, que nos leva à pergunta: quais forças – poéticas, políticas e religiosas – atuam nessa instável ecolalia de Isaías a Nancy, passando por tantos profetas, poetas e filósofos? Em que medida um escritor moderno como Valéry assume, recusa ou transforma esse limiar entre deserto solitário e mundo social, de onde o profeta, na tradição judaico-cristã, emitia a palavra da revelação, o juízo final, para redimir ou condenar?

São perguntas que ainda reverberam e demandam resposta, uma que talvez também não deveria ceder à extorsão catastrofista, homogeneizante e autoritária de nenhum ἔσχατον («minha lei ou o ἄπειρον») mas que, por outro lado, não pode ignorá-lo, sob pena de banalizar o que está em jogo. Afinal, a distância entre soberania e *bêtise* do *homo lupus* é sempre bem menor do que se supõe. Contra esse curto-circuito, a redenção *poética* desdobrada na partilha valeriana das vozes nem apostaria numa *revelação* transparente a si mesma, redutível ao espaço do revelável pelas equivalências da linguagem

²² Evangelho de João, Capítulo 1, versículo 23, Tradução Brasileira (TB).

comunicativa, secular e *prosaica*²³, nem sublimaria o revelado em favor da suposta *revelabilidade* atávica de uma clareira *poiética* da palavra, mas se jogaria na *hesitação* entre som e sentido, poesia e prosa, voz e pensamento, corpo e discurso, *prolongada* na partilha equívoca das vozes, nas sutis defasagens de sentidos sobrepondo-se no encontro das personagens e dos universos conceituais, ficcionais e históricos de Valéry e Goethe. Se a poesia redime, é porque nela há sempre mais de uma voz na voz; se o poeta solitário deve ir ao deserto é apenas para melhor escutar esse outrem *interior(es) intimo meo*, encontro entre a voz que existe e a voz que vem e deve vir (CE1: 1349) que suspende a última palavra em penúltima (cf. Derrida, 2000: 35), que atravessa a última solidão – não mais última, não mais só, mais que só – para reabrir a gruta onde o mais íntimo da subjetividade toca a força múltipla e transpessoal da palavra, salvando assim a chance não de uma transfiguração utópica e angelical do humano, mas de uma lida mais sutil com seu próprio caráter irredutivelmente implexo de anjo e de fera.

Nessa tensão mútua e incessantemente renovada entre o acontecimento da revelação e suas condições metamórficas de revelabilidade, a redenção poética se furtaria tanto ao espaço laico da linguagem comunicativa – que dissolve a revelação nas malhas das comodidades difusas do cotidiano moderno – quanto ao espaço poético-litúrgico de um sistema religioso fechado, que identifica o revelado às suas próprias condições de revelabilidade e o substitui sem restos por uma interpretação dogmaticamente autorizada. Ela exigiria, assim, o espaço *ecumênico* de uma comunidade intrinsecamente múltipla e heterogênea, reunida menos na esteira de uma teologia negativa supostamente universalizante do que ao redor do núcleo estranhamente idiomático e reconhecidamente outro da própria revelação.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor (1991). *Notes to literature volume 1* (trad. Shierry W. NicholSEN). Nova Iorque: Columbia University Press.

²³ Fruto paradoxal de uma espiritualização da linguagem sob o pressuposto metafísico paulino de superioridade do espírito sobre a letra, a carne, o fenômeno, o que não deixa de manter o espaço da secularização moderna amarrado a uma hierarquia metafísica cristã não necessariamente partilhada por outras tradições religiosas.

- BASTET, Ned (1987). «Pour une lecture du Solitaire», in *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp.181-194.
- BLANCHOT, Maurice (1984). *La Part du Feu*. Paris: Gallimard.
- BLÜHER, Karl Alfred (1987). «Le statut intertextuel du Faust de Valéry», in *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 55-70.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (1987). «Faust au brouillon: le Cahier bleu», in *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 195-210.
- DERRIDA, Jacques (2000). *Foi et savoir suivi de Le Siècle et le Pardon*. Paris: Seuil.
- GIFFORD, Paul (1987). «Écriture et eschatologie: Mon Faust dans la perspective de la 'mystique sans Dieu' de Valéry», in *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 141-156.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1981). *Fausto* (trad. Jenny Klabin Segall). São Paulo e Belo Horizonte: Itatiaia e Edusp.
- GOUX, Jean-Joseph (2000). *Frivolité de la valeur : essai sur l'imaginaire du capitalisme*. Paris: Blusson.
- LUCAS, Fábio Roberto (2018). *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. São Paulo: Universidade de São Paulo (tese de doutorado).
- JOHANSONN, Franz (2014). «Echos du Peri tòn tou theou dans le Faust», in « *Du divin et des dieux* »: *Recherches sur le « Peri tòn tou theou »*. Coord. Franz Johansson, Fabienne Mérel e Benedetta Zaccarello. Frankfurt: Peter Lang.
- MARX, William (1998). «The dialogues and "Mon Faust": the inner politics of thought», in *Reading Paul Valéry – Universe in Mind*. Coord. Paul Gifford e Brian Stimpson. Cambridge University Press, pp. 155-160.
- NANCY, Jean-Luc (2012). *L'Équivalence des catastrophes (après Fukushima)*. Paris: Galilée.
- NANCY, Jean-Luc (2015). *Demande: philosophie, littérature*. Paris: Galilée.
- PIETRA, Régine (1987). «Les Harmoniques dans "Le Solitaire", le surhumain», in *Paul Valéry: le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Coord. Karl Alfred Blüher e Jürgen Schmidt-Radefeldt. Kiel: Acta Romanica, pp. 167-180.
- VALÉRY, Paul (1957). *Œuvres II*, éd. Jean Hytier. Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1974). *Cahiers II*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1977). «Le quatrième acte de Lust», in *Cahiers Paul Valéry 2*, « *Mes théâtres* », éd. Ned Bastet. Paris: Gallimard.
- ZACCARELLO, Benedetta (2003). «Drame, Lutte, Tragédie: une symbolique théâtrale à

l'oeuvre dans le Cours de Poétique», in *Cahiers Paul Valéry 10*. Minard: Paris-Caen, pp. 95-133.

Lista dos dossiês de manuscritos do *Mon Faust* citados no ensaio (número, título, tipo)

NAF19035, *Préface, et Lust, ou La Demoiselle de Cristal. Actes I et II*. Datiloscritos.

NAF19037, *Lust ou la Demoiselle de Cristal. Acte I*. Manuscritos e datiloscritos.

NAF19038, *Le Solitaire. Actes I et II et ébauche d'un Acte III*. Manuscritos e datiloscritos.

NAF19041, *Études pour Mon Faust*. Manuscritos e datiloscritos.

NAF19042, *Notes dactylographiées extraites des Cahiers relatives au thème de Faust*.

A dimensão da iberdade no conto

As margens da alegria, de Guimarães Rosa: subsídios para uma compreensão da redenção¹

Gerson Tenório dos Santos²

1. *As margens da alegria*: liberdade e transcendência

O conto *As margens da alegria* foi publicado em 1962, juntamente com mais outros 20 contos, no livro *Primeiras estórias*. Trata-se de um conjunto de contos, como bem assinala Bosi, em *Céu e Inferno*, mediado pela religiosidade popular e pela busca da liberdade: «[...] os contos não correm sobre uma história de necessidades, mas relatam como, através de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade.» (Bosi, 2003: 36). Como destaca Paulo Rónai (2001) na introdução do livro publicado em 1969, quase todos os *personagens*³ pertencem a duas categorias: a de loucos e a de crianças. No caso de *As margens da alegria*, conto que abre o livro, o protagonista é um menino — cujo «pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica» — que ia passar os dias com os tios no lugar onde se construía a grande cidade». Embora contada em terceira pessoa e com marcas que nos permitam situar a estória⁴ em um determinado contexto social, o tempo da narrativa é o do tempo mítico, o tempo das primícias

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² UNIMES – Universidade Metropolitana de Santos; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

³ Neologismo criado por Guimarães Rosa, que para Paulo Rónai é «mais que personagem e menos que protagonista» (Rónai, 2001: p. 16).

⁴ Conservamos o vocábulo «estória» tal como defendido por Guimarães Rosa no prefácio de seu livro *Tutaméia* («A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História») para nos referirmos ao conto em análise e para enfatizar a dimensão de iberdade nele presente, visto que «estória» nos remete à categoria da primeiridade perciana, típica do estado de iberdade, ao passo que «História» nos conduz à categoria da secundidade. Para uma discussão mais pormenorizada sobre os conceitos de «estória», «história» e «História» na obra de Guimarães Rosa, ver Sarrapio (2016).

e dos sonhos, como fica evidente logo no início da estória: «Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho» (Rosa, 2001: 28). A viagem feita com os tios a bordo de um avião se reveste para ele em um puro estado de alegria, de um devaneio típico do vaguear da mente frente a todas as possibilidades, «o de fugir para o espaço em branco».

E neste estado de liberdade, «[...] as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: satisfações antes da consciência das necessidades» (Rosa, 2001: 28). Ainda tomado por esse estado, ao chegar à casa dos tios, encanta-se com a visão de um peru no centro do terreiro entre as casas e a mata. Tudo para ele é inaugural neste admirar: o rapar de suas asas, o grugulejo, suas cores, sua redondez. É esta é a visão da eternidade e da beleza: «e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto — o peru para sempre. Belo, belo!» (Rosa, 2001: 29). É ainda neste estado de pureza, quando de sua ida com os tios onde ia ser um sítio do Ipê, que o menino repetia o nome de cada coisa como que fazendo-a surgir do nada: «Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor» (Rosa, 2001: 29).

Porém, a descoberta da morte do peru representa para o menino a saída do paraíso e a entrada no tempo e no espaço profanos, em que a vida humana é marcada pela contingência e pela necessidade: «Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente?» (Rosa, 2001: 29). Agora o menino mostrava-se cansado, renunciando à curiosidade para «não passear com o pensamento» (Rosa, 2001: 29). O mundo despido da beleza primeva, da eternidade que antecede o que é se tornava «circuntristeza» (Rosa, 2001: 29).

O final do conto, no entanto, revela que, a despeito da descoberta da morte, da impermanência do real, do sofrimento causado pela perda da inocência, por detrás da espessa treva da noite que entristece o menino, o surgimento da luzinha verde do primeiro vagalume — «Sim o vagalume, sim era lindo!» — devolve-lhe a alegria: «Era, outra vez em quando, a Alegria» (Rosa, 2001: 30)

Como assinala Bosi (2003: 37) em sua análise das personagens de *Primeiras Estórias*, em contraponto com os de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, «o acaso, o imprevisto, o universo semântico do “de repente”, entram no meio dos episódios e operam mudanças qualitativas no destino das personagens».

Para Bosi, é o universo da cultura popular com suas crenças de raízes arcaicas que sustenta as personagens rosianas dessa obra. Nessa perspectiva «a ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa pode acontecer». E mesmo as artimanhas da linguagem rosiana, com seu ar moderno e experimental, realizam «uma nova tradução do pensamento arcaico-popular» (Bosi, 2003: 37).

Características do conto como o estado de alegria, a vivência de um tempo mítico em que tudo é primeirizante, o devir da fantasia, o encantamento do menino com a viagem de avião e sua visão do peru, que são tão típicas da mentalidade arcaico-popular, como destacado por Bosi, podem ser relacionadas ao conceito de uberidade, tal como discutido pelo filósofo Charles Sanders Peirce, no contexto de seu ensaio *Um argumento negligenciado da realidade de Deus*.

2. Uberidade e a realidade de Deus em Peirce

É importante destacar que neste ensaio, publicado em 1908, já em sua fase madura, Peirce se propõe não a provar a existência de Deus, mas a argumentar sobre a sua realidade. Existência para Peirce está relacionada à categoria da secundidade, à ação e reação típicas de objetos particulares do mundo fenomênico. Dizer que Deus existe, assevera Peirce (CP 6.495), seria fetichismo⁵. Já o conceito de realidade para Peirce, fundado na filosofia de Duns Scotus, significa «ter características suficientes para identificar seu sujeito, e possuí-las quando forem ou não a ele atribuídas, de qualquer modo, por qualquer homem singular ou por qualquer grupo de homens» (CP 6.453). Ou seja, realidade implica generalidade, não ser tocado pelo qualquer homem pense de suas características (CP 6.495). A crença em Deus é, assim, vaga e inconclusa. Por essa razão, Peirce chamou o argumento negligenciado de argumento humilde.

⁵ Paul Tillich, um dos teólogos mais importantes do século xx, considera, a exemplo de Peirce, inapropriado argumentar sobre a existência de Deus: «Seria uma grande vitória para a apologética cristã se as palavras “Deus” e “existência” fossem definitivamente separadas, exceto no paradoxo do Deus que se tornou manifesto sob as condições da existência, isto é, no paradoxo cristológico. Deus não existe. Ele é o ser-em-si para além de essência e existência. Assim, argumentar em favor da existência de Deus é o mesmo que negá-lo» (Tillich, 2014: 213).

Mas o que nos diz o argumento humilde sobre a realidade de Deus? Para Peirce, a hipótese da realidade de Deus é gerada, abduktivamente, no espaço da estética, que, na cosmologia peirciana, é a base da ética, a qual, por sua vez, é a base da lógica (ou semiótica). O argumento humilde, como atesta a crença religiosa, faz parte de todo ser humano, sendo ele de ciência ou não, e isso dá forma à sua conduta. Todos nós, no curso de nossas experiências, vivenciamos o maravilhamento, a admirabilidade pelo universo que nos cerca em suas mais diversas manifestações, e, por sua natureza vaga, imprecisa, essas experiências estão relacionadas naturalmente à existência de um criador. Essa dimensão estética foi chamada por Peirce de *pure play of musement*.

Antes de entrarmos propriamente na discussão sobre o estético, cabe esclarecer o conceito de *Musement* utilizado por Peirce neste texto. O termo *Musement* (cf. Chiasson, 2001) foi emprestado do livro de Friedrich von Schiller *Cartas sobre a educação estética de um jovem*, de 1794. Peirce havia lido Schiller no início de seus vinte anos. Depois de muitos anos, perto já de sua morte, em 1914, voltou ao conceito de estético do filósofo alemão, que foi utilizado para se referir à forma como novas possibilidades são descobertas e exploradas. *Musement*, como o radical *muse* indica, está vinculado ao poder criativo das Musas, as deusas da música e das artes e inspiradoras da poesia. Está, assim, em imediata correlação com a categoria da primeiridade da fenomenologia peirciana, possuindo uma qualidade de frescor, novidade, completa liberdade, puro jogo sem regras que encontramos em todos os fenômenos estéticos. Por esta razão, embora o termo seja intraduzível, nos referiremos a *Musement*, seguindo Santaella (2008: 182), como Uberdade⁶.

Uberdade significa fertilidade, valor em produtividade do pensamento (Santaella, 2008: 147). A Uberdade é, assim, para Peirce, «De fato, Puro Jogo. O jogo, como sabemos, é o exercício vivo dos poderes de alguém. O Puro Jogo não tem regras, exceto a própria lei da liberdade. [...] Não tem propósito, a não ser a recreação» (CP 6.458). É, pois, no livre exercício de sua

⁶ Optamos pela tradução «uberdade» e não «devaneio», como na tradução de Cassiano Terra Rodrigues (Rodrigues, 2003), pois devaneio traz implícita a ideia de «produto da fantasia, da utopia; sonho quimera» (Dicionário Houaiss). A Uberdade é uma espécie de devaneio «que não movido pela imaginação pura e simples, mas pelo desprendimento, pela entrega ao puro jogo do pensamento. Um puro jogo sem regras, a não ser a verdadeira lei da liberdade que pode tomar a forma da contemplação estética ou da construção de um distante castelo puramente mental» (SANTAELLA, 2008: 147).

faculdade de meditar, de se deixar encantar e se envolver com tudo o que provoca admirabilidade que o indivíduo experimenta a realidade de Deus. No Puro Jogo tocamos e somos tocados pelo próprio impulso criador que faz o universo crescer e ser belo. E é no vaguear da mente que surge para o homem a ideia de Deus:

Deixe um homem embriagar-se em pensamentos que lhe chegam ao contemplar o universo psicofísico sem nenhum propósito especial particular. Especialmente o universo da mente, que coincide com o universo da matéria. A ideia de haver um Deus sobre tudo isto será, com certeza, frequentemente sugerida; e quanto mais ele a considerar, mais ele estará envolvido pelo Amor a esta ideia. Ele se perguntará se realmente há um Deus. Se ele permitir falar o instinto e investigar no seu coração, ele finalmente descobrirá que não pode evitar acreditar nisto (CP 6.501).

Importante destacar que a noção de instinto é fundamental para a compreensão da uberdade. Instinto para Peirce não tem conotação biológica ou psicológica, mas lógica. Ao longo de seu processo de evolução, a espécie humana desenvolveu em estrita participação com as leis da natureza «certas uniformidades», «certas ideias gerais de ação» (Santaella, 2008: 144). Ou seja, por «necessidade lógica» a mente humana incorporou as leis da natureza em sua própria estrutura instintiva. Como bem observa Peirce, «não pode haver qualquer dúvida razoável de que a mente humana, tendo se desenvolvido sob a influência das leis naturais, pensa naturalmente, por essa razão, de um modo similar aos padrões da natureza» (CP 5.604).

Destaque-se ainda que na obra periana *instinto* está relacionado ao conceito de Abdução, que é a capacidade humana para a adivinhação correta das leis da natureza, de fazer conjecturas de modo semelhante aos poderes voadores e musicais dos pássaros (CP 7.48). O novo surge pela abdução e não pela indução e dedução.

No homem, reação adequada é reação criativa, o instinto se traduzindo em faculdade eminentemente criadora, que se volta, não para a satisfação do indivíduo em si, mas para a coletividade. Daí a abdução encontrar seu domínio mais natural na arte e na ciência. Nestas e principalmente no caso da arte, mesmo que haja uma satisfação inicial no nível do indivíduo, os resultados ou produtos

A dimensão da uberdade no conto *As margens da alegria*

voltam-se sempre, mais cedo ou mais tarde, para o coletivo. Do começo ao fim, desde o vegetal até o homem, o instinto é social. A espécie humana desenvolveu essa faculdade, provavelmente, no curso do crescimento evolutivo de sua constituição física e mental (Santaella, 2008: 144).

É na abdução que surge a crença na realidade de Deus, pois a experiência religiosa está conectada à nossa relação com o mundo que nos circunda, com nossos sentimentos e nossas experiências cotidianas. Trata-se de uma crença com caráter instintivo prévia a qualquer tentativa de se explicar logicamente a realidade do divino. A abertura proporcionada pelo argumento humilde conduz ao aperfeiçoamento da existência humana.

Deus a um só tempo nos aparece como imanente à natureza, nos processos vivos que presenciamos *vis a vis*, e como transcendente a ela, como idealidade que impulsiona para além, para a evolução e perfeição do Cosmos.

Este caráter de idealidade existente na estética é extremamente importante para Peirce, pois tem consequências pragmáticas tanto para a conduta do homem quanto para a sua necessidade de desenvolver a capacidade racional de buscar a verdade. O caráter idealístico atribuído a Deus em *Um argumento negligenciado da realidade de Deus* já aparecia antes em sua obra, quando identificava a realidade de Deus com o *summum bonum*⁷ da razoabilidade concreta. Para Peirce, o *summum bonum* emerge ou é criado no processo evolutivo, que é guiado pelo amor agápico, o amor que inclui dentro de si, como estágio imperfeito, o próprio ódio. O processo de crescimento, pois, é o *summum bonum*. Como conhecemos o *summum bonum*, ou a divindade? Como já discutimos, pela conaturalidade existente entre a mente humana e a cósmica. A natureza, para Peirce, «é um desdobramento gradual do

⁷ Embora Peirce tenha retirado o conceito de *summum bonum* dos diálogos de Platão, sua concepção de Demiurgo difere em alguns pontos daquela do filósofo grego. Embora para ambos o cosmos que se busca, por meio da divindade, seja aquele que se dá por meio da ordem ou da razoabilidade, para Peirce o Demiurgo não é Ser Supremo, mas uma «Divindade relativamente a nós». Ambos também reconhecem o papel do acaso no crescimento do cosmos. Porém, para Peirce, este tem um papel construtivo e está imerso no próprio processo de crescimento da razoabilidade, pois o acaso é responsável pelo surgimento da criação, pela brecha no espaço da necessidade que permite o aparecimento da evolução. Outro fator digno de nota é que «o Demiurgo nunca parece ser um objeto de religião para Platão, enquanto que o Deus de Peirce, seja como fonte da razoabilidade na natureza ou da própria razoabilidade, é belo, admirável e digno de reverência» (Orange, 1984: 67).

pensamento [que] esteve e ainda está acontecendo, um processo que é ao mesmo tempo uma criação prolongada, revelação e subjugação à razão» (MS 872 *apud* Orange, 1984: 65).

A dimensão da iberdade no conto de Rosa inicia-se com a vagueza simbolizada por um menino sem nome, diferentemente de outros meninos e meninas presentes em outros contos de *Primeiras estórias*, e termina com a luzinha verde do primeiro vagalume que reinstaura a alegria no final do conto. É interessante notar que Peirce, inspirado em Lao-Tsé, chama a abdução de *il lume naturale*, indicando com isso, a exemplo do que ocorre com nosso menino, que possuímos dentro de nós o *insight* natural das leis da natureza.

3. Subsídios para a compreensão da redenção

Como simbolizado no conto de Rosa, o menino que há em todos nós tem uma capacidade instintiva, no sentido peirciano, de nos abrir para o jogo puro da iberdade adivinhando manhãs, horizontes infindos, a eternidade por trás da fugacidade do tempo, a beleza sem par dos instantes primeiros de tudo que há. E, como já vimos, daí surge para o ser humano a crença em Deus. E Deus, para Peirce, é *Ens necessarium*, criador dos três universos da experiência, ou seja, as categorias da primeiridade, da secundidade e terceiridade, que subsumem, para Peirce, tudo o que há no universo.

Assim, a dimensão estética e os elementos simbólicos presentes no conto, que tão bem concretizam as concepções de Peirce sobre o papel do jogo puro da iberdade, oferecem um caminho para compreendermos a redenção. Em sua obra *Recuperar a salvação* (1999), o teólogo Andrés Torres Queiruga propõe-se a reatualizar o significado da redenção para muito além dos aspectos negativos que a têm marcado no longo percurso histórico do cristianismo. Ressalta Queiruga que uma longa tradição teológica deformou a ideia de redenção vestindo-a com a túnica da compra e venda, vingança e castigo, como deixa entrever a etimologia da palavra, que vem do latim *redemptio* e significa comprar novamente. *Emptio*, que é o radical da palavra, era um termo empregado para se referir a compra e pagamento de um valor determinado pela libertação de cativos. A ideia foi sendo destituída de seu núcleo central, que é «sua gratuidade absoluta, e o fato de ser pura iniciativa de um amor que nos salvou “quando ainda éramos pecadores” (Rm 5,8). Em seu lugar instalou-se

uma confusa, e muitas vezes contraditória, mistura de dívidas a pagar, de pecado a expiar, de castigo a suportar» (Queiruga, 1999: 167).

Queiruga destaca que vários e complexos foram os fatores desencadeadores destas distorções e elenca entre elas reminiscências míticas antiquíssimas que se mantiveram em nosso inconsciente, nas quais um ser divino tinha que lutar e mesmo padecer para resgatar o ser humano de poderes demoníacos; uma concepção jurídica do pecado original — sobretudo a partir de Santo Agostinho; as ideias germânicas a respeito da honra e até talvez a necessidade de um esquema simples de exposição (Queiruga, 1999: 168). O teólogo destaca, ainda, o papel dos gnósticos, em especial Marcião, na difusão da ideia de que Cristo resgata, à custa de seu sangue, o ser humano dos poderes demoníacos do Demiurgo e a de Santo Anselmo na difusão da perspectiva de que Cristo devolve a Deus, em nome dos seres humanos, a honra que Lhe foi roubada por estes com o pecado original. Para Queiruga, a própria teologia tradicional nunca foi capaz de assimilar com tranquilidade a concepção do Deus do amor.

A teoria do *castigo* insiste em que o sofrimento necessário para satisfazer a Deus é pago por Cristo no lugar da humanidade, que era a que na realidade merecia esse sofrimento; a teoria da *expição penal* conserva o esquema, mas insiste na aceitação voluntária e amorosa do castigo por parte de Cristo; a teoria da *reparação moral*, finalmente, tenta tirar ênfase do sofrimento, sublinhando que o importante é que qualquer ação de Cristo é suficiente até de sobra para restaurar a glória de Deus (Queiruga, 1999: 169, itálicos do autor).

O autêntico conceito de redenção, assinala Queiruga, está vinculado aos dois polos fundamentais destacados pelo apóstolo Paulo: a situação de impotência do ser humano — *hamartía* — e a força de Cristo, que o transforma por dentro, potencializando-o para que se converta numa «“nova criatura” (Gl 5,15; 2Cor 5,17)» (Queiruga, 1999: 172). O sentido profundo dessa revelação está em que Deus nada quer cobrar do homem, mas dar. Ao criar o ser humano, «Deus em pessoa decidiu entrar em sua história e, identificando-se com ele, elevá-lo sobre suas próprias possibilidades, abrindo-lhes assim o caminho ‘impossível’ da realização e felicidade plenas» (Queiruga, 1999: 172).

A redenção, simbolizada pelo percurso de Cristo na terra, está ligada ao rompimento, desde dentro da condição humana, de nossa impotência e da

abertura de possibilidade de uma realização infinita. Ao comentar a intuição patrística de que «Deus se fez homem para que o homem se fizesse Deus», Queiruga (1999: 173) argumenta que o «homem se faz Deus» porque realmente se transforma e ultrapassa a si mesmo, apropriando-se do destino de Cristo. Para Queiruga,

Enfim existe um *homem* — homem real e verdadeiro com todas as consequências, submetido à condição humana em toda a sua impotência, feito «pecado» (= *hamartía*: 2Cor 5,21) — que, ao mesmo tempo, é *Deus* — a saber, que tem força para romper, *de dentro* mesmo dessa condição humana, nossa impotência, abrindo-a para a possibilidade de uma realização infinita (Queiruga, 1999: 173, itálicos do autor).

Para Queiruga, o ser humano «torna-se Deus» ao transformar-se, ao ultrapassar a si mesmo, «apropriando-se do destino de Cristo» (Queiruga, 1999: 174). Porém, em Peirce, como também está iconizado no conto de Guimarães Rosa, possuímos em nós a capacidade de «sermos Deus» porque trazemos a luz da razão, que é conatural com as leis da natureza. Somos parte, assim, da mente de Deus criada num processo evolutivo que é guiado pelo amor agápico, o amor que inclui dentro de si, como estágio imperfeito o próprio ódio. Romper nossa impotência, a *hamartía*, em direção à nossa realização infinita, como bem destaca Queiruga, é o fundamento da redenção e este está indissolivelmente ligado ao processo evolutivo constituído pelo amor agápico que se abre para nós sempre tenro, vago, criativo no puro jogo da uberdade, como vivenciado por nosso menino.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Rodrigo Vieira de (2017). «O papel do jogo estético do devaneio no “Argumento negligenciado da realidade de Deus” de Charles S. Peirce», in *Cognitio: revista de filosofia*, vol. 18, n.º 2 (julho-dezembro), São Paulo, pp. 173-186. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/35743> (acedido em 26-07-2021).
- BOSI, Alfredo (2003). *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34.
- CHIASSON, Phyllis (2001). «Abduction as an aspect of retroduction», in M. Bergman & J. Queiroz (Eds.), *The Commens Encyclopædia: The Digital Encyclopædia of Peirce*

- Studies, New Edition*. Pub. 121217-1944a. Disponível em <http://www.commens.org/encyclopedia/article/chiasson-phyllis-abduction-aspect-retroduction> (acedido em 28-07-2021).
- ORANGE, Donna M. (1984). *Peirce's conception of God: a developmental study*. Texas: Institute for Studies in Pragmatism.
- TILLICH, Paul (2014). *Teologia sistemática*, 7.^a ed. revista. São Leopoldo: Sinodal.
- PEIRCE, Charles Sanders. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*, Vols. 1-8, Edit. Charles Hartshorne, Paul Weiss e Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press 1931-1958 (Citado CP, seguido pelo número do volume e número do parágrafo).
- QUEIRUGA, A. T. (1999). *Recuperar a salvação: por uma interpretação libertadora da experiência cristã*. São Paulo: Paulus Editora.
- RODRIGUES, Cassiano Terra (2003). «O encantamento da musa: apresentação à tradução de “Um argumento negligenciado para a realidade de Deus”, de Charles Sanders Peirce», in *Cognitio: revista de filosofia*, vol. 4, n.º 1 (janeiro-junho), São Paulo, pp. 87-97. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitifilosofia/article/view/13242/9756> (acedido em 26-07-2021).
- RÓNAI, Paulo (2001). «Os vastos espaços», in Rosa, João Guimarães, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSA, João Guimarães (2001). *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SANTAELLA, Lúcia (2008). «A ciência precisa da religião?», in *Teologia e ciência: diálogos acadêmicos em busca do saber*. São Paulo: Paulinas: EDUC, pp. 137-150.
- SARRAPIO, Fabíola Procópio (2016). «História e estória na narrativa de Guimarães Rosa», in *Memento, Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, vol. 7, n.º 2 (julho-dezembro), pp. 1-13. Disponível em <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/3777> (acedido em 02-04-2022).
- SANTOS, Gerson Tenório dos Santos (2001). *A semiose do sagrado: uma abordagem complexa dos sistemas religiosos*, Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado¹

Lucas Matteocci Lopes ²

Muitas vezes, Autran Dourado trata questões religiosas em sua obra. Um dos textos em que isso aparece de modo mais direto é no conto «Mr. Moore», do livro *Armas e corações*, de 1978, na qual um pacato pastor protestante se vê face a face com uma das mais difíceis exigências do cristianismo: o dever de um amor incondicional ao próximo. Ao tratar desta questão, a obra apresenta o que podemos considerar uma intensa reflexão sobre o tema da redenção.

Ainda que a palavra não figure diretamente no texto, vemos que é disso que se trata, e no sentido mais estrito, pois o conflito da narrativa reside na dilacerante dificuldade que o protagonista, Daniel Moore, encontra em conciliar a ideia da justiça divina, que exige um preço pelos pecados, e a ideia do perdão e caridade para com o criminoso. Ou seja, uma reflexão dolorosa quanto ao modo de auxiliar um outro decaído no processo de uma possível redenção pessoal. Processo que, como veremos, não chega a um fim conclusivo.

Aqui, não cabe discutir a história do conceito de redenção em suas sutilezas e especificidades. O utilizaremos no sentido de um sinônimo aproximado de outros termos religiosos tais como «salvação», «regeneração», «justificação» e «santificação», discutidos em suas características próprias por Paul Tillich, em sua *Teologia sistemática* (1984: 373-375; 378-383). Além disso, trabalharemos o conceito em uma articulação múltipla, pensando tanto a redenção do indivíduo – a qual, se é verdadeiramente religiosa, passa, também, necessariamente, por uma dimensão psíquica, pressupondo uma transformação interna próxima à ideia de conversão – quanto a redenção coletiva da sociedade, já que, como é muito claro nos textos bíblicos, a salvação que Jesus Cristo traz por meio de sua vida e morte não incide exclusivamente sobre cada indivíduo em particular, senão visa uma transformação libertadora do mundo (Jo 12:47),

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Universidade de São Paulo (USP); Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado

visto como previamente, e em alguma medida ainda agora, em poder de forças malignas (1 Jo 5: 18-19).

A obra «Mr. Moore» trata, de início, da fundação da pequena comunidade protestante, de origem inglesa, da cidade interiorana de Duas Pontes (cenário de grande parte da obra autraniana). A seu fundador, o rígido e acusatório Mr. Kernan, segue o muito mais brando Daniel Moore, que adquire a estima de protestantes e católicos. O segundo missionário é casado com sua amada Annabel Luce, que vem a falecer, mas o acompanha na viuvez como símbolo da suavidade e da misericórdia divina.

A narrativa acompanha a vida espiritual e pública desse respeitado clérigo, a qual, ainda com seus percalços, pode ser considerada desprovida de falhas. Isso até que numa tarde, ouvindo tiros à frente de sua igreja, o sacerdote ocorre e se depara com um homem ferido, João Piló, um fugitivo ao qual procura acudir em nome da caridade cristã. Um tanto por impulso, ele acaba por acobertá-lo da polícia, escondendo-o em seu gabinete pastoral.

Além dos escrúpulos quanto a estar ou não agindo corretamente em termos cristãos, uma das grandes tensões provocadas por essa situação vem da tendência que Daniel Moore encontra em si de identificar-se a este outro problemático e perigoso; símbolo da violência e do pecado. Esse ponto será analisado por nós em termos de projeção e necessidade de integração da Sombra³, em sentido junguiano. O reconhecimento de tal Sombra, enquanto conteúdo de violência, sexualidade desordenada e, em geral, tudo aquilo que o indivíduo ou a sociedade nega em si, é uma condição necessária para a transformação libertadora que é, em nossos termos, a redenção.

O paralelo entre a difícil situação em que se encontra o pastor Moore e a parábola do bom samaritano – comentário de Jesus a seu mandamento de

³ O Arquétipo da Sombra, para Jung, contém tudo aquilo que um indivíduo ou cultura procura negar e reprimir em si mesmo devido à incompatibilidade com seus ideais morais: certos comportamentos sexuais, impulsos violentos não abalizados pelos costumes e tudo aquilo que é visto como transgressivo de acordo com o *éthos* específico a que se conforma. Ao negar esta sombra em nós mesmos, entretanto, tendemos a projetá-la no outro, vendo nele aquilo que não reconhecemos em nós mesmos, o rejeitamos e, no limite, perseguimos. Deste modo, a projeção da Sombra e a condenação de um bode expiatório, pelo sacrifício do qual a comunidade se julga purificada e purga sua violência interna – centro da teoria girardiana – são fenômenos interligados. Apenas o reconhecimento deste mal/sombra em nós e de nossa participação nos mecanismos persecutórios advindos de sua projeção é que podemos iniciar um processo de libertação com relação a ele e buscar nossa redenção pessoal, bem como contribuir para a redenção coletiva da comunidade.

amor ao próximo – são bastante claros, mas há diferenças. Se a resposta oferecida pela parábola à pergunta feita a Jesus «Quem é o meu próximo?» já era escandalosa, consistindo em que *próximo* é não aquele aceito e respeitado em nossa sociedade, mas qualquer um que demonstre solidariedade, ainda que excluído e desprezado socialmente (Ricoeur, 1968)⁴, no conto são as mais difíceis consequências deriváveis da narrativa bíblica que entram em jogo, já que os papéis se invertem. O marginalizado *indigno* é o ferido necessitado de ajuda, e aquele, não só bem integrado, mas particularmente respeitado na sociedade, é quem deve se decidir a superar o afastamento que os separa.

Sabendo, a princípio, apenas que o homem a quem protegia era «um criminoso nojento» (Dourado, 1978: 78), no dizer do delegado seu Dionísio (com o que o próprio Piló concorda), o pastor, aos poucos, descobre que o crime cometido é dos mais abomináveis: o estupro de uma garota de doze anos, à qual feriu quase até a morte. Assim, não é com uma vítima inocente, injustamente perseguida, que lidamos, mas antes com alguém a quem qualquer senso de justiça condenaria. Ainda assim, uma forte parte do pastor o faz sentir-se obrigado a socorrer o criminoso, mesmo que contraposta por outra mão ou mais forte.

Estas forças opostas de sua consciência são representadas para o próprio Mr. Moore respectivamente pelo modelo de sua falecida esposa, Annabel Luce, e o de seu antecessor Mr. Kernan, ambos se legitimando no cristianismo. A primeira lhe parece falar em nome da caridade, do amor e da misericórdia, afinando-se com o pensamento do apóstolo João; o segundo em nome da justiça, do rigor e da intolerância com o pecado, ligados, no conto, ao pensamento de Paulo, ainda que outras interpretações de sua doutrina pudessem ser bastante incompatíveis com tais posições.

Com efeito, a forma como Paulo aparece no texto pode ter relação com o dito do irreverente Dr. Viriato, segundo o qual Mr. Kernan, caso devesse escolher entre Jesus e Paulo, certamente escolheria o último (Dourado, 1978). O apóstolo presente no conto é um Paulo sem Jesus, a teologia paulina de que Mr. Kernan é o arauto estando desprovida de seu elemento central, expressa

⁴ Para esclarecer, os samaritanos eram um grupo culturalmente diferenciado dentro da tradição judaica, não vistos pelos judeus ortodoxos como parte de sua comunidade, ou seja, como próximos. Para Jesus, ser o próximo é uma questão de atitude para com todos os seres humanos.

Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado

pela fórmula: «Pois não quis saber outra coisa entre vós a não ser Jesus Cristo, e Jesus Cristo crucificado» (1 Cor. 2:2).

O cristianismo desprovido deste que, para René Girard, por exemplo, é seu elemento central: a identificação com Jesus injustamente sacrificado em solidariedade a todas as vítimas (inocentes ou não) para revelar a injustiça fundamental de todo sacrifício (Girard, 2004) torna-se, por sua vez, uma religião sacrificial que exige a condenação de novas vítimas. É disto que resulta a leitura seletiva do texto paulino feita por Mr. Kernan, que enfatiza apenas seu reconhecimento da generalidade do pecado entre os seres humanos, ignorando sua exortação pelo abandono da «lei que mata»: aquela que exige a punição por este pecado geral. À luz de tal exortação, o próprio reconhecimento da generalidade do pecado resulta, antes, na eliminação da suposta diferenciação entre o bode expiatório, digno do sacrifício punitivo, e a respeitável comunidade que o sacrifica.

O próprio Mr. Moore aceita a dura leitura paulina de seu antecessor, a qual lhe é fonte de remorsos e angústia, embora ele pareça intuir sua incompletude. Sob esta forma mutilada, o texto de Paulo torna-se portador de uma das piores vertentes do cristianismo, a qual leva a uma condenação do outro e a uma excessiva autorrecriminação, com o correspondente sentimento de culpa exacerbado. Tal discurso, internalizado por Mr. Moore, se identifica com seu superego, que se manifesta na figura de autoridade de Mr. Kernan – cujos olhos recriminatórios sente constantemente a condená-lo –, e que, por sua vez, chega a se confundir com a figura de seu pai e a do próprio apóstolo Paulo (Dourado, 1978).

Esta identificação da autoridade paterna com a religiosa é ortodoxa no freudismo e recorrente na obra autraniana. Nesta, em geral, a lembrança amedrontadora do pai autoritário se liga à ideia de um Deus terrível, vindo a ser contraposta pela concepção de um Deus de suavidade, espontaneamente desperta pela experiência estética musical. Aqui a contraposição se dá, como mencionado, pela figura feminina de Luce Moore, o que coloca questões interessantes.

Fora Daniel Moore que, nos primeiros tempos de sua relação com a esposa, a iniciara nos estudos joaninos, da predileção de ambos, mas logo ela se tornou para ele um exemplo de firmeza na vivência de seus ideais. Após a morte, sua doce lembrança fora para o pastor um incentivo tanto à fortaleza quanto à moderação.

Para Jung (2014), o importante símbolo do aspecto feminino do divino, ausente da tradição judaica, é recuperado pelo cristianismo no culto à Virgem Maria, sendo novamente perdido pelo protestantismo. É esta mesma função que Annabel exerce para seu marido após a morte.

Uma consequência de o protagonista do conto ser um pastor em lugar de um padre é que este papel possa ser preenchido por alguém de suas relações pessoais (já que ele pode se casar) e não da esfera efetivamente transcendente. Isto permite um paralelismo entre os dois discursos que dividem a consciência de Mr. Moore, paralelismo o qual a posição quase divina de Maria no catolicismo tornaria difícil.

O filósofo e teólogo da libertação Juan Luis Segundo (1985) afirma que toda cristologia e todo conhecimento do Cristo se dá pelo testemunho dos outros, seja o dos textos antigos ou aquele das pessoas a nossa volta, assim como toda estrutura axiológica que, conscientemente ou não, orienta nossas ações é advinda dos modelos que estes outros constituem para nós. É isso que Annabel Luce e Mr. Kernan são para Mr. Moore: modelos axiológicos conflitantes e testemunhas de cristologias divergentes, o que para alguém que tem Jesus como referência e modelo final, como o sincero pastor de Duas Pontes, se constitui em um dilema doloroso.

É importante notar que o personagem não procura optar entre os dois modelos, a que vê como portadores de autoridade igual e máxima, proveniente da palavra divina tal como revelada no texto sagrado. Embora ambos sempre houvessem convivido em sua consciência, é a crise em que se vê que lhe cobra tirar consequências práticas dos valores que veiculam e torna manifesta sua incompatibilidade.

Esta crise é causada pelo encontro com a problemática alteridade do criminoso ferido. Este encontro, além de atualizar o conflito potencial nos complexos psíquicos – um repressivo e patriarcal, o outro acolhedor e materno – que, para Mr. Moore, se encarnam nas figuras do antecessor e da esposa, também manifesta conteúdos psíquicos rejeitados pelo pastor encarnando sua Sombra, com a qual teme identificar-se. O quão consciente é isso por parte do autor se mostra no fato de o narrador chamar Piló, diversas vezes, de «sombra», acompanhando os pensamentos do protagonista. Toda a pessoa de João Piló é perturbadora para Moore, ligando-se à violência, à sexualidade e à relação entre ambas; para Freud, as forças básicas que movem o ser humano: *Eros* e *Thânatos*.

Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado

Desde sua primeira aparição, Piló se liga à violência. Inicialmente apenas pelos sinais daquela que sofreu, principalmente seu sangue derramado. Mas mesmo neste primeiro momento, revelando-se apenas enquanto vítima, o homem inspira forte repulsa ao pastor por forçá-lo a encarar o mundo da violência.

O sangue é um dos mais recorrentes tabus culturais. Isso se deve a sua forte ligação com o sagrado, o qual, no sentido girardiano (Girard, 2004), nada mais é que a violência substancializada, considerada como autônoma e externa ao ser humano. Na visão mítica, todo ato de violência, como a caça, a guerra ou o assassinato, provocam uma contaminação com o sagrado, exigindo purificação por meio de ritos e sacrifícios.

Não podemos entrar nos detalhes da visão girardiana sobre a forma como o desejo mimético leva à crise social que encontra fim com a projeção da culpa sobre um bode expiatório. Diremos apenas que, segundo sua teoria, é a violência coletiva contra uma vítima excluída aquilo sobre o que se sustenta toda ordem social.

João Piló, a despeito de sua culpabilidade, encontra-se nessa posição de vítima marginalizada. Embora sua vida anterior não seja tratada em detalhes, fica claro que ele sempre foi excluído, não tendo encontrado afeto nem em seus pais. Seu crime o marca com a mácula da violência, determinando sua expulsão do seio da sociedade sob forma do encarceramento. Ao fugir, ele atrai contra si a violência estatal, que representa a comunidade como um todo e assume forma também coletiva no batalhão de polícia⁵.

Deste modo, o criminoso é um bode expiatório perfeito: alguém à margem da sociedade; ligado à violência, percebida pelo pastor em termos propriamente sobrenaturais de pecado e impureza contagiosa; visto como um monstro pela sociedade unânime; e perseguido pela coletividade. É a esse monstro impuro que Daniel Moore decide ajudar em obediência ao mandamento de amor ao próximo.

Ao fazer isso, ele segue exatamente o modelo de Jesus segundo suas interpretações mais libertárias, já que grande parte de sua prática consistia em tomar a defesa dos bodes expiatórios vistos como pecadores impuros. O mais

⁵ O termo para «expulsar», no original francês de Girard, é mais forte: *chasser*, equivalente, também, a caçar, evocando o movimento de perseguição coletiva ao indivíduo em fuga. A essa luz, a aparição inicial de Piló é mais significativa, visto se tratar de uma verdadeira «caça ao homem».

clássico exemplo é o caso da mulher adúltera que salva do apedrejamento. Essa atitude não é, porém, simples e leviana, pois comporta grande risco, já que ao oferecer ajuda aos excluídos marcados pela impureza pode-se, por um lado, despertar contra si a violência realmente existente neles, como em alguns casos de cura de endemoniados nos Evangelhos, nos quais os possuídos confrontam Jesus. Por outro lado, mais perigoso ainda, essa tomada de partido pelas vítimas atrai o ódio daqueles que se conformam à lógica sacrificial, sendo em grande medida por ela que Jesus se tornou, por sua vez, um bode expiatório condenado à cruz (Girard, 2004).

Na verdade, segundo Girard (2004), esta é a base da redenção trazida por Cristo. A grande libertação que Jesus representa não se deve a sua doutrina, muito menos a questões puramente sobrenaturais – tal como a ideia de que sua morte teria pago o preço devido pela humanidade ao Diabo – e nem mesmo no mero exemplo de aceitação daqueles que a sociedade condena. A mudança histórica crucial que Jesus trouxe foi a revelação do mecanismo sacrificial que sempre sustentou as comunidades humanas e que condenou ele próprio à morte na cruz. Para Girard (2004), essa identificação plena com todas as vítimas lança uma semente cultural que, a longo prazo, dificulta cada vez mais a legitimação do mecanismo de bode expiatório, pondo seu sistema perverso em crise (Girard, 2004).

Numa adesão pouco consciente à essência desse espírito redentor, Daniel Moore se expõe aos mesmos riscos que Jesus sofreu, mas com muito menos clareza do que estava fazendo e com muito menor firmeza psíquica para enfrentar as consequências. Assim que, apesar da repulsa, se dispõe a ajudar Piló, o pastor torna-se alvo de sua agressividade, pois este o ameaça com o revólver que traz e o obriga a mentir aos policiais que o perseguem. Ainda assim o pastor o acolhe e, mesmo na ausência da ameaça não o delata. Por fim, ao abrigá-lo e seguir mentindo à polícia, torna-se cúmplice e se expõe ao risco de opróbrio social e punição legal, ou seja, ao risco de partilhar o destino de bode expiatório do criminoso.

Retomando o modo magistral como o plano realista do conto se mantém e ao mesmo tempo seus elementos podem ser lidos como uma alegoria psíquica, é interessante refletir sobre a posição espacial que será ocupada por Piló. Levando em conta a interpretação junguiana do símbolo da casa como representando a psiquê como um todo, é significativo que Mr. Moore o esconda em seu gabinete pastoral, nos fundos da igreja, adjacente a sua moradia pessoal.

Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado

Ele introduz esta alteridade desprezível e hostil que desencadeia um doloroso processo em seu espírito, em seu espaço mais íntimo e mais oculto. Porém, lá é igualmente o espaço de onde emana sua ação pública como sacerdote, sendo onde estuda e prepara seus sermões. Deste modo, a impureza que acolhe e passa a reconhecer em si, representa o perigo de contaminar seu serviço a Deus e sua figura social (sua *persona*) a partir do interior. Além disso, por ser parte da Igreja, o pastor acredita estar profanando, inclusive pelo sangue, um local sagrado, sentindo-se culpado por isso frente a Deus, cujo lado terrível é identificável com o supereu freudiano: uma instância repressiva externa, mas internalizada.

É assim que chega com o criminoso neste espaço, penumbroso ao entardecer, que este é chamado pela primeira vez de «sombra». Também de imediato o pastor reconhece certa atração que o outro exerce sobre si, o que o atormenta e o faz buscar durante o restante da obra negar esta identificação. Isso se manifesta linguisticamente em seu desgosto toda vez que, por distração, diz «nós» se referindo a si e ao criminoso.

Assim, no plano realista, o que se dá é que Piló sofre a projeção da Sombra do pastor, tornando-se seu duplo. Moore reconhece todo o conteúdo de violência e sexualidade que não aceita em si na alteridade do criminoso, ao mesmo tempo pressentindo o que ambos possuem de comum e tentando negá-lo. No plano alegórico, Piló é a própria Sombra, que o sacerdote tenta ao máximo ocultar dos demais, mas que, coagida a se manter nas trevas do inconsciente, ameaça toda a construção psíquica representada pela casa e a igreja.

Mas ampliando a abordagem do plano realista e inserindo a relação entre os dois personagens no contexto social, voltamos a perceber a aporia que representa. Apesar de toda a repulsa pelo outro, Moore se obriga a acolhê-lo, tratar de sua ferida e ajudá-lo a fugir. Esta atitude toca o criminoso, o faz abrandar sua agressividade (ele chega a entregar o revólver ao pastor) e pela primeira vez na vida o faz sentir-se reconhecido em sua dignidade, dizendo que nem o próprio pai faria o mesmo por ele.

Ao reconhecermos o aspecto de vítima de Piló e a possibilidade de regeneração/redenção que este tratamento lhe abre, vemos na atitude do pastor um lado quase heroico de reconhecimento e aceitação da alteridade. Por outro lado, nos perguntamos se era realmente lícito permitir que o criminoso escapasse por inteiro às consequências de sua violência. Não seria necessário

permitir sua punição legal para que, após o encarceramento, pudesse encontrar um lugar na sociedade em vez de continuar obrigado à fuga constante? Não seria esta a condição para uma redenção que (como para o Raskólnikov de Dostoiévski) o deixaria livre de dívidas e o reintegraria à comunidade em lugar de condená-lo ao exílio e à marginalização completa?

O quão insuficiente é o tratamento dispensado por Moore a Piló, não só no plano social como no psíquico, fica claro por vários indícios. Quando se aproxima o dia em que poderia executar a fuga do criminoso, o protagonista tem um sonho perturbador que indica um processo mal assimilado de identificação com a Sombra representada pelo outro. Nele Luce lhe aparece sob um aspecto tenebroso, com olhos de um ardor que jamais haviam apresentado e envolta em uma aura de erotismo. A mulher traz uma âncora (símbolo das profundezas que arrastam e afogam a consciência) ao pescoço e tem um pássaro (símbolo da Anima) preto (índice de negatividade) ao ombro. O marido, embora incomodado, a deseja. O mais terrível, porém, é que uma menina de vestido branco, certamente a vítima de Piló, aparece e Luce a senta no colo, sussurrando em seu ouvido e a acariciando até que as duas se entregam «a algo terrivelmente pecaminoso» (Dourado, 1978: 111).

Assim, a sexualidade que a presença de Piló desperta em Moore se mostra sob um aspecto de corrupção da pureza, como se a associação com seu crime convertesse o que havia de mais positivo nele, representado na figura de sua esposa, em algo negativo e nocivo. A ave negra seria também um símbolo do próprio criminoso, que anteriormente o pastor associara ao «pássaro da morte», ressignificando um chiste proferido pelo Dr. Alcebiádes, o que indica a fusão negativa entre a Anima e a Sombra.

Ainda focando o plano psíquico, outro indício da imperfeição na forma como Moore lida com sua crise está no modo como se vê após seu término anos mais tarde. «Eu recuperava o meu antigo, íntegro e transparente eu» (Dourado, 1978: 113), o conto se concluindo em seguida com as palavras: «Era como se uma parte dele mesmo, a sua sombra se afastasse, para só restar a claridade» (Dourado, 1978: 113). Ele nunca é capaz de narrar por inteiro sua vivência, mesmo quando esta já não representa perigo real. Em sua aposentadoria, de volta à Inglaterra, a relata a conhecidos, mas de forma incompleta e sem nunca entender as próprias motivações.

Ou seja, Moore não reconhece a dolorosa identificação por que passa como a emergência de um princípio negativo intrínseco a ele próprio, como

Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado

a todo ser humano, mas antes como algo passageiro provocado por atitudes pontuais de sua parte. Podemos identificar este princípio negativo, esta Sombra, com o estado de alienação existencial inerente à condição de criatura que, segundo Paul Tillich (1984), é aquilo de que Deus procura nos salvar por meio de Cristo; aquilo de que nos liberta (dentro dos limites da existência neste mundo) a redenção, e que é religiosamente representado pela ideia de pecado original. Esse é o pecado universal que Paulo reconhece não em nome da intolerância, como para Mr. Kernan, mas da compreensão que busca a regeneração de si e do outro por meio da conversão. Reconhecê-lo nestes termos seria uma condição necessária para a redenção deste aspecto em si mesmo, bem como para um auxílio mais efetivo na redenção de João Piló, o qual se via muito mais profundamente em poder desta Sombra.

Assim, apesar de aparecer na narrativa sob um ângulo questionável, o pensamento de Paulo é de fato um dos que mais toca as questões postas no conto. Ele não só pensa a conversão pessoal, mas também sua relação com as estruturas sociais na chave do paradoxo de vivermos em um mundo que já foi salvo pela morte de Cristo, mas no qual o mal continua com permissão para atuar e mesmo predominar. É a clássica dialética do «já e ainda não» cristão.

Paulo tematiza a questão da Lei, como mecanismo de contenção e punição do mal, tanto em seu aspecto religioso, sobretudo no tema da «Lei que mata», quanto em seu aspecto político, refletindo sobre a legitimidade do poder temporal e, em particular, o dos magistrados (Ricoeur, 1968). Parece uma ausência significativa, intencional ou não, o fato de nenhum destes temas de suas epístolas ser mencionado em «Mr. Moore» embora se relacionem tão diretamente na sua problemática.

No tempo de Paulo ambas as leis se ligavam muito mais diretamente, embora houvesse uma certa divisão, no contexto de Israel e das comunidades judaicas dispersas pelo Império, entre uma lei mosaica, mais propriamente religiosa, e uma lei romana, mais propriamente política. No conto elas se manifestam sob a figura de Mr. Kernan, cujo poder se restringe à geração de um sentimento de culpa dilacerante, e do delegado Dionísio, que busca aplicar a lei civil.

Quanto à primeira lei, Paulo a considera superada em Cristo, afirmando que o cristão não tem mais necessidade de preceitos externos, mas aqui não podemos nos aprofundar nesta questão. Quanto à segunda, o apóstolo vê os mecanismos estatais jurídicos como um mal, mas um mal que recebe a

concessão temporária de Deus. Enquanto tivessem vigência, os cristãos deveriam respeitá-los, observar as leis estabelecidas e, portanto, aceitar a legitimidade das punições previstas por elas.

Esta posição é vista por muitos como conservadora por não considerar a possibilidade de transformação das estruturas políticas. Nisso há alguma verdade, embora seja preciso considerar a impossibilidade quase total de qualquer atuação política ou revolucionária (com perspectivas reais de sucesso) no âmbito do Império Romano e o fato de que Paulo acreditava em um fim do mundo próximo, com o subsequente estabelecimento do Reino de Deus na Terra, o qual superaria todas as injustiças e limitações coletivas ou pessoais.

Em seu ensaio *O socius e o próximo*, após discutir profundamente muitos destes dilemas, Paul Ricoeur (1968) considera que no contexto contemporâneo, a esfera por excelência do amor ao próximo é a atuação no plano social e a transformação das instituições. Apenas assim tal ética poderia deixar de se limitar ao cuidado daqueles fisicamente ao nosso alcance e se estender à coletividade de anônimos que certamente estariam inclusos no conceito de «próximo» dos textos evangélicos. Claro que, como reconhece Ricoeur, isto não eliminaria o problema do mal representado pela aplicação estatal da violência e os conflitos que acarreta nos casos particulares.

Ainda que a transformação das condições coletivas possa reduzir o número de marginalizados ou facilitar a possibilidade de que sejam reintegrados à sociedade ao invés de se tornarem bodes expiatórios, mantém-se o problema da necessidade de punição ou neutralização dos que efetivamente atuam contra as leis vigentes, para não falar na questão da legitimidade dessas mesmas leis. Até que ponto um indivíduo ou a sociedade podem tolerar atos de violência pessoal ou coletiva contra si ou terceiros sem apelar, também, para a violência?

Embora estejam pressupostas no conto, tais questões não se formulam para Moore nesses termos. O pastor nem chega a considerar a possibilidade de reintegrar o criminoso à sociedade e, muito menos, de transformá-la, levando a caridade do plano individual ao coletivo, o que talvez fosse condição para o primeiro.

Moore nem mesmo se esforça para convertê-lo em termos puramente religiosos, ainda que muitas vezes fale a Piló (escondendo seu conflito interno) imbuído de uma autoridade que se apoia na religião, pressupondo o dever do outro de aceitar seus preceitos. O mais longe que vai nesse sentido é

Reconhecimento da Sombra e Redenção em «Mr. Moore», de Autran Dourado

incentivá-lo a ler a Bíblia durante o período de espera no gabinete pastoral, dizendo que isso talvez lhe fizesse algum bem.

É, quem sabe, por a posição de Moore não permitir sequer vislumbrar este caminho – o de uma redenção coletiva na realidade histórica como condição da redenção pessoal e da superação parcial do conflito entre lei e perdão – que Moore não encontra nem mesmo uma resposta como ideal para seu conflito.

Porém, neste texto atípico de Autran Dourado, não se deve pôr a ênfase inteiramente no negativo. Não se deve abandonar a possibilidade, quanto à qual não há uma decisão na narrativa, de que Daniel Moore tenha agido corretamente dentro de seus limites, assim como não há informações sobre o destino final de Piló, que talvez pudesse se reerguer à dignidade humana. A ação que Moore realiza a duras penas certamente comoveu profundamente ao outro, e podemos considerar a evolução do criminoso como ao menos uma experiência prévia da redenção; uma semente que aponta para a possibilidade de sua realização mais completa e ampla.

Referências bibliográficas

- DOURADO, Autran (1978). *Armas & corações*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel.
- GIRARD, René (2004). *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus Editora.
- JUNG, Carl Gustav (2014). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Editora Vozes.
- RICOEUR, Paul (1968). *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Forense.
- TILLICH, Paul (1984). *Teologia sistemática*. São Paulo: Paulus Editora; Porto Alegre: Sinodal.

Fora do mundo não há salvação ou *Sacramentum Mundi* em *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst¹

Nayá Aparecida Fernandes de Sousa²

Pensar o mundo como um lugar salvífico, ou, seja, como espaço de mistério e salvação (*Sacramentum mundi*), significaria entender que a graça, concedida gratuitamente ao ser humano, está presente até mesmo no que consideramos desprezível e indigno de redenção. É a partir dessa proposição que analisamos o romance de Hilda Hilst, *A obscena Senhora D* (1981) e selecionamos como aporte teórico as reflexões do teólogo Vito Mancuso presentes, especialmente, em *L'anima e il suo destino* (2007).

Destacamos, a princípio, o nome da protagonista, Hillé – que vem do grego e significa *matéria* -, junto ao nome do marido, Ehud (Aod), que remete ao que é mortal, finito, tal como o corpo. Ehud é um nome bíblico, usado para nomear um juiz cuja história é contada no Livro dos Reis. No trecho, Ehud mata Eglom e liberta o povo de Israel. A cena do assassinato mostra a fragilidade humana e como a morte pode ser malacafenta e repugnante. «Estendeu a mão esquerda, apanhou o punhal acima da coxa direita e o cravou no ventre do rei. Até mesmo o punho entrou com a lâmina, e a gordura se fechou sobre ela, porque Ehud não tinha retirado o punhal do seu ventre; então os excrementos saíram» (Juízes 2: 21).

Se, por um lado, Hillé parece ser dada aos prazeres do corpo, por outro, é chamada de «*Senhora D – D de Derrelição [...]*», ou seja, alguém que está, constantemente, entre dúvidas sobre a vida, a morte e a existência ou não de Deus. Dessa forma, evidenciamos os momentos em que essas dúvidas se colocam de forma mais evidente, bem como a busca que a personagem faz por respostas acerca das questões propostas. As perguntas de Hillé podem ser vistas em muitos trechos, em alguns momentos de forma direta, em outros, indireta, e se mostram, sobretudo, por meio das diversas imagens presentes

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

no texto, como veremos a seguir. As reflexões de Vito Mancuso na obra acima citada serão essenciais para compreendermos melhor como a salvação se dá neste contexto repleto de dúvidas e contradições.

Notas sobre redenção em Vito Mancuso

Quando dizemos, a partir dos relatos bíblicos acerca da origem do mundo, que a Palavra divina é criadora, compreendemos que Deus revela a sua majestade e onipotência por meio de fatos, e que o ser humano pode chegar ao conhecimento divino contemplando estes fatos. Neste sentido, podemos dizer que a criação inteira é um caminho para se chegar a Deus, ou seja, somente a partir das experiências humanas e, sendo humanos, podemos nos perguntar sobre a existência de Deus. E o fazemos, sobretudo, por meio de Jesus – que é humano e divino ao mesmo tempo. Deus se revela em seu filho e é por seu intermédio que podemos chegar ao Criador. Eis um dado fundamental da fé cristã: não é o ser humano que o descobre, mas é Ele que se mostra e, exatamente por isso, existe uma anterioridade teológica. Ao colocarmos as perguntas sobre o conhecimento de Deus e a salvação do humano, surge, igualmente, outra questão: do que precisamos ser salvos? Da morte? Do diabo? De nós mesmos? Da Lei? Do pecado? Para Mancuso, somente a última posição é sustentável, a saber, «devemos ser salvos do pecado» (MANCUSO, 2007: 150). Mas o Cristianismo diz mais: que do pecado devemos ser redimidos. A salvação cristã acontece como redenção, somos, literalmente, resgatados.

É importante salientar, contudo, que o humano não tem ligação direta com o divino sem a mediação do próprio humano, que se apresenta, por sua vez, plenamente em Jesus. Não haveria resgate sem essa mediação. Com efeito, Deus se revela a partir de condições humanas. Só podemos conhecê-Lo se Ele a nós se mostrar em categorias de nossa existência. Como dizia Paulo VI, «para se conhecer a Deus, é preciso conhecer o homem»³.

³ Discurso de Encerramento do Concílio Vaticano II (7/12/1965), citado em *A Igreja na atual transformação da América Latina à luz do Concílio: Conclusões de Medellín*. Petrópolis: Vozes, 1969: 41.

Os contemporâneos de Jesus, ao olharem para ele, viram um ser humano; mas pela fé, perceberam nele a presença e a revelação de Deus.

Mancuso, no capítulo quinto da obra escolhida como referência para este ensaio, diferencia salvação e redenção, colocando o último termo como método, ou seja, a redenção como um meio para a salvação. Foi por este motivo que escolhemos o termo salvação e não redenção para o título deste texto, considerando que, embora não sejam sinônimos, a atitude redentora de Cristo é, por sua vez, atitude salvadora. Assim, ao atuar na salvação humana, o Cristianismo o faz por meio de um redentor.

Mancuso dá continuidade ao tema, questionando-se sobre qual teria sido o ato salvífico verdadeiro e próprio com o qual Cristo realizou a redenção. Seria a morte? A ressurreição? Ou ambas as realidades? O autor recorda, também, como, em determinado momento histórico, a Igreja Católica colocou a necessidade do Sacramento do Batismo como meio para a Salvação. Além disso, o teólogo italiano discorre sobre uma antinomia presente na doutrina da redenção em que,

[...] de fato, enquanto com a redenção [a Igreja Católica] afirma que o ser humano tem necessidade de ser libertado de uma situação obscura e que não pode fazer isso sozinho, por outro, contrariamente, afirma que o mundo em si é bom, criado e governado diretamente por Deus e que o ser humano é efetivamente responsável pelas suas ações (MANCUSO, 2007: 158).

O teólogo dá continuidade à sua reflexão, abordando o pecado original e suas várias concepções ao longo dos séculos.

Penso que o pecado do mundo seja o que melhor representa a condição original de liberdade. Cada homem que vem ao mundo nasce inocente, é verdade, mas não significa que nasce livre. [...] Não devemos ser salvos nem do diabo, nem do mundo, nem do pecado original, nem da ira de Deus; a salvação é de nós mesmos e da vida desordenada (no sentido de uma suposta entropia) a qual podemos nos dirigir; a salvação da permanente e infantil tentação de fazer de nós mesmos o centro do mundo, a imatura condição da alma que diz sempre e somente eu e que se traduz na equação eu = eu. (MANCUSO, 2007:173)

O trecho que acabamos de transcrever será essencial para compreendermos a obra de Hilda Hilst sobre o prisma da redenção. Na narrativa, a personagem está, a todo momento, buscando um movimento de saída de si mesma. A primeira frase da obra, inclusive, indica esse movimento de afastar-se do centro, da centralidade do eu, como veremos adiante.

A Obscena Senhora D

Logo no primeiro parágrafo do romance, a personagem Hillé se apresenta como alguém que, estando focada no seu eu, se coloca à margem, como se evocasse a profecia do Antigo Testamento. Nos relatos bíblicos, ao aparecer para aqueles que havia escolhido, Deus esconde seu rosto e não revela seu nome. Ao criar o mundo, por sua vez, Deus o faz por meio do verbo. É a palavra de Deus que cria o mundo e tudo passa a existir a partir da encarnação do Verbo. «E o verbo se fez carne e habitou entre nós» (JOÃO 1:14).

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar o nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição – Ehud me dizia, Derrelição pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me pergunta a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição. Ouviu? (HILST, 2016:11).

A cegueira silenciosa de Hillé, que doravante será também chamada Senhora D, representa esse alguém que não vê, nem fala. Ela somente ouve e está proibida de pronunciar seu próprio nome, assim como estavam os peregrinos, no Antigo Testamento, proibidos de pronunciar o nome de Deus. No livro bíblico do Êxodo, Moisés é aquele que arma a tenda fora do acampamento, para ali viver o encontro com Deus (Êxodo 33:7ss). Ele se afasta do centro, ele se cala e apenas ouve, ele está sozinho e recebe de Deus uma missão especial.

Ehud, o companheiro de Hillé, tem um nome de origem hebraica. Na Bíblia, Ehud é um daqueles que Deus envia para salvar os israelitas e sua história está contada no livro dos Juízes. Inteligente, Ehud consegue matar o rei Eglon, para

libertar os israelitas das mãos do rei de Moab. Ehud é um homem com aparência robusta, que a Bíblia descreve como canhoto. O detalhe do nome de Ehud não seria necessário se, no romance, o marido já morto não fosse quem a coloca em contato com a realidade, com o sexo, com o prazer, com o dia a dia da vida de um casal. Ehud é aquele que mata e que morre. Ao voltarmos a Mancuso e ao tema da redenção, podemos dizer que ele, Ehud é o elemento humano pelo qual a redenção acontece, o elemento capaz de tornar redentora toda e qualquer realidade humana, pois, como dissemos no início, foi, de alguma forma, vivenciada pelo próprio Deus, por meio de Jesus, que viveu em tudo a condição humana, menos o pecado.

Dessa forma, podemos dizer que a busca do sagrado é, para Hillé, uma experiência do *já* e do *ainda não*, um deslumbramento que a faz viver um prazer inacabado. Na tradição cristã, quem vive em busca do paraíso faz esta mesma experiência, vive ainda na terra as delícias do paraíso, mesmo que a trajetória terrena seja cheia de dor, angústia e morte. O primeiro parágrafo de *A Obscena Senhora D* apresenta-nos este lugar não determinado, a mescla de sentidos, ou seja, a tentativa, por parte da protagonista de *ressignificar* nomes, lugares e desejos, apresenta-nos, em outras palavras, a confusão em que ela vive, ou, como está no texto «sua alma em vaziez» (HILST, 2016:12). Não é difícil pensar nas reflexões cunhadas por Vito Mancuso acerca do que, precisamente devamos ser salvos e, sobretudo, de que modo essa redenção pode acontecer; pois, mesmo sendo a salvação um fato, a própria ressurreição de Jesus, a partir da qual, historicamente, se deu a salvação da humanidade, é um tema repleto de perguntas, hipóteses e relatos (os textos bíblicos apresentam mais de um relato e eles têm contradições entre si). Não queremos dizer que não haja, efetivamente, uma doutrina sobre o tema. Mas, teologicamente, existem muitas discussões sobre a ressurreição que sugerem mais de uma interpretação. Retomemos um trecho do teólogo que está na conclusão do capítulo V de *L'anima e il suo destino* e que concerne, mais exatamente, à ressurreição do corpo – de Jesus – mas, que nos será muito válido para dar continuidade aos apontamentos sobre a obra e, sobretudo, para pensar a questão do corpo.

Eu penso que a ressurreição da carne do corpo humano de Jesus possa ser vista, enquanto perfeição do microcosmo, como o símbolo real de um destino de eternidade que se refere também ao mundo. A ressurreição do corpo de Jesus

é como uma prefiguração da salvação do mundo material, não na sua matéria espacial que na eternidade sem tempo e sem espaço não poderá sustentar-se, mas nas suas ideias (MANCUSO, 2007: 187).

Imagens do Sagrado

Repleta de imagens que remetem à tradição cristã, a obra de Hilda Hilst sugere, a partir de Hillé, uma desconstrução de objetos aos quais foram atribuídas características que fazem parte de um mundo sagrado, aparentemente separado do profano: o peixe, o pão, a própria hóstia (embora ela não use esse termo, refere-se a *engolir o corpo de Deus*), o porco (que na Bíblia é considerado um animal impuro), romãs e laranjas, alma.

O elenco de palavras e expressões é extenso e perpassa todo o romance, mas aqui nos deteremos, apenas, a alguns desses termos, que consideramos essenciais para a compreensão desse jogo entre sagrado e profano do qual a Senhora D faz parte.

Os peixes que são, pela Senhora D colocados no aquário propõem uma imagem, sem dúvida, que intriga. O peixe é o símbolo do cristão, usado nos primeiros anos do Cristianismo como código para que os seguidores de Jesus se reconhecessem entre si, logo após a morte e ressurreição do Mestre. O símbolo era também usado, pelos primeiros cristãos para demarcar as catacumbas, os lugares escolhidos para abrigar os túmulos dos seguidores de Jesus. Na narrativa de Hilst os peixes de papel pardo são utilizados para substituir os vivos, logo após a morte de Ehad. Tal atitude mostra, mais uma vez, que é o espaço a realidade e o próprio espaço da morte que Hillé quer incansavelmente compreender e, por isso, troca semanalmente os peixes de papel pardo do aquário colocado ali, naquele vão. É o desejo de entender o infinito, ou como ela mesma descreve: «O Luminoso, o Vívido, O Nome» (HILST, 2016: 12). Hillé parece enfeitiçada pelo mistério da morte e do cárcere do corpo, do que há dentro de si: «[...] há uns vivos lá dentro além da palavra» (HILST, 2016: 12).

Hillé, no centro do mundo e de si mesma, questiona-se sobre o lugar que a morte e a vida ocupam dentro do seu corpo, e o peixe de papel precisa estar inteiro, mas não vivo, simbolizando justamente essa linha tênue entre uma e outra, entre o que não se compreende, mas se vive e, às vezes, nem se

percebe. Ela está fechada e todos percebem isso: [...] «olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu?» [...] (HILST, 2016: 14). A Senhora D é convidada a ser quem era antes. Mas a ela parece viver um longo período afastada, para elaborar reflexões sobre si mesma e, acima de tudo, pensar a morte:

E o que quer dizer que Ehud não estar mais? O que significa estar morto? O traço, a fita mínima na bochecha pálida, o lustro encontrou outro rosto? Estar morto. Se Ehud foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, e então depois Foi não sendo? As horas. Êxtase. Secura. Ardi diante do lá fora, bebi o ar, as cores, as *nuances*, parei de respirar diante de uns ocres, umas fibras de folha, uns pardos pequeninos, umas plumas que caíam do telhado, branco-cinza, cinza-pedra, cinza-metal espelhado, e tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é? Quem a mim me nomeia o mundo? (HILST, 2016: 15).

Quando fala sobre afundar os dedos na matéria do mundo, Hillé parece citar a encarnação do Verbo de Deus e sua presença no mundo como Deus e Homem⁴. A protagonista mostra-se numa multiplicidade de *eus*, como se soubesse de tudo antes de todos e existisse desde sempre, como se fosse também ela *encarnada* no mundo como alguém que não é deste mundo.

O menino-porco e a porca acinzentada sugerem imagens que, na tradição judaica, têm significados específicos, como é o caso, por exemplo, do porco

⁴ Creio em um só Senhor, Jesus Cristo,
Filho Unigênito de Deus,
nascido do Pai
antes de todos os séculos:
Luz da Luz,
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro,
gerado não criado,
consustancial ao Pai.
Por Ele todas as coisas foram feitas.
E, por nós, homens,
e para a nossa salvação,
desceu dos céus:
e encarnou pelo Espírito Santo,
no seio da Virgem Maria,
e se fez homem. (Trecho do *Credo Niceno-constantinopolitano*)

Fora do mundo não há salvação ou Sacramentum Mundi em A Obscena Senhora D

que é considerado um animal impuro. Os cristãos não seguem esta tradição, embora o Evangelho de Marcos, livro do Novo Testamento Bíblico, narre uma passagem em que Jesus manda uma legião de demônios para os porcos (MARCOS 5: 12). Assim, o termo utilizado por Hillé não parece ter sido escolhido de forma aleatória:

Diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu osso [...] (HILST, 2016: 18).

O Porco-Menino é uma imagem usada muitas vezes pela protagonista até mesmo em referência ao próprio Ehud, e está associada ao sexo, ao prazer, à vida cotidiana, cheia de paradoxos e perguntas não respondidas. É ele, o Porco-Menino, que responde quem é Hillé, no final da obra: «um susto que adquiriu *compreensão*». O menino porco é apresentado como alguém que gosta de porcos e de pessoas, que mora longe e que vê a porca no momento da morte. E, assim como os cães, esses animais cujos olhos carregam perguntas mortas, conforme salienta a protagonista. A Senhora D fala sobre seu próprio corpo, do corpo de Ehud e do corpo de Deus que ela engolia, a cada mês, «por não acreditar na finitude» (HILST, 2016: 12) e se perder no absoluto infinito. A encarnação de Jesus é, junto à sua ressurreição, os principais mistérios de fé para um cristão. Vida e morte e vida sem fim. Ao se encarnar, Deus assume um corpo humano e essa é a principal novidade trazida pelo cristianismo. Ao focar na sua própria realidade corporal, a protagonista quer dar a esse mistério dignidade e tratamento diferentes de quando fala de outros corpos. Ela parece querer manter um respeito pelo que não compreende, mas admira.

As reflexões sobre o corpo de Deus feitas por Hillé lembram Adélia Prado, quando no poema *Festa do Corpo de Deus* (1991), afirma que Jesus tem um par de nádegas. Ambas parecem buscar desmitificar a questão do corpo como profano e lembrar que, ao encarnar-se, Deus também teve um corpo: «[.] Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?», diz Hillé (HILST, 2016: 26).

Ao receber a visita de um padre ou de alguma autoridade religiosa que propõe a ela que se confesse e se arrependa, Hillé profere uma pergunta crucial para o desenrolar da narrativa: «De onde vem o Mal, Senhor?» (HILST, 2016: 19) e,

a seguir, «Quem criou o corpo do Mal?» (HILST, 2016: 19). O *mal* é uma questão complexa na fé cristã. Afinal, se Deus é perfeitamente bom e justo, por que existe o mal? Por que faz sofrer inocentes? A própria Bíblia situa o mal antes do pecado. Nesse sentido, ela não atribui ao humano a culpa total pelo mal. Talvez o humano seja culpado da historicização do mal pelo pecado. Isso confirma a leitura que vê o mal como inerente à criatura, de tal forma que, quando o homem apareceu na criação, o mal já estava presente. Cabe, aqui, lembrar a frase de Mancuso sobre o pecado do mundo, no qual «o ser humano nasce inocente, mas não totalmente livre» (2007: 152).

Dessa maneira, começou-se a atribuir ao demônio a origem do mal. Conforme a tradição e o catecismo da Igreja Católica, ele – o demônio – seria um anjo pecador; seu poder é o de criatura, não maior⁵. A pergunta de Hillé é, portanto, uma pergunta filosófica e teológica ao mesmo tempo: «Quem, afinal, criou o corpo do mal? »

O que a teologia cristã responde é que Deus não está preocupado com a origem do mal, e sim com o seu combate. Deus está profundamente implicado na história do ser humano, numa luta sem reservas contra o mal, o qual não pode superar imediatamente. A vitória de Deus sobre o mal não pode ser imediata, porque seria negação da criatura, negação da história. *Ser humano é fazer-se humano, historicamente*. Aquela perspectiva pela qual Deus pode acabar com o mal na hora que quiser não leva a sério o *ser* de Deus.

O sonho da imaginação, ao buscar um mundo perfeito, só conseguiria mesmo sua própria destruição (pecado original, onde o homem se descobre nu...). Não, o mundo impõe-se a nós como algo muito mais sério do que tudo isso, e Deus, inclusive em nível filosófico – eis aqui o justo fundo da intuição deísta – aparece-nos, por força, muito mais conseqüente e respeitoso com sua criatura (QUEIRUGA, 2003: 98).

A teologia cristã associa a nudez ao pecado original e, por sua vez, à descoberta do mal no mundo. Não que a nudez em si esteja associada ao

⁵ As reflexões sobre o mal estão baseadas no livro *O Mal*, de Adolphe Gesché, publicado pela Paulinas, em 2003.

pecado, mas, de acordo com a narrativa do Gênesis, o homem e a mulher pecaram quando se deram conta de sua nudez e lhe atribuíram um sentido de vergonhosa. Naquele momento, o mal e o pecado entram no mundo, pois o homem não se reconhece mais como criatura, mas quer ser criador, e o pecado original reside, justamente, no fato de o homem querer ser como Deus.

Hillé, por sua vez, vive um impasse entre o pecado – a nudez – e a busca do sagrado. Ela sabe-se na busca pela libertação do mal justamente porque encara o corpo de maneira livre, sem preconceitos, sem medo. Ela compreende que o corpo faz parte da vida e o entende como prisão, que a impede de alcançar voos livres de preconceitos e tabus: [...] «Se o corpo está morto, a alma é hóspede da Terra, procura e te olha os olhos agora, e te vê cheio de perguntas» (HILST, 2016: 19).

O humano não seria culpado pela questão do mal, mas responsável por combatê-lo e erradicá-lo, em aliança com Deus. Daí a importância de não ver o mal só como uma questão de pecado ou de origem, mas como fato: o mal é maior que o pecado e precisa ser combatido. Assim, o mal não é justificável ou passível de explicação (porque ele é injustificável): é irracional, é injustificável e inexplicável.

Diante do tema do mal, introduzimos aqui a imagem das máscaras, utilizada por Hillé. Ao falar sobre construir máscaras, a protagonista parece elaborar um texto metacrítico, em que insere no próprio discurso reflexões sobre si mesma: «[...]e se eu construísse máscaras de seda?» (HILST, 2016: 21). Hillé sonha em costurar máscaras para que todos pudessem escolher de acordo com o humor, dor ou desejo expressos no rosto. Poderíamos dizer que ela procura criar uma imagem de si mesma, um eu sobreposto para que não precise se relacionar com aqueles com os quais não pactua. Ou que, de alguma forma, a máscara esconde o mal que existe em cada ser humano.

A criação de imagens, quaisquer que sejam, acontece quando entra em jogo a questão da aparência do que existe ou do que queremos que exista ou existiu um dia. É justamente aí que podemos dizer que as imagens poéticas, embora possam ser pensadas com noções pré-definidas, ganham contornos inenarráveis para cada observador ou leitor. Isso não significa, contudo, deixar de lado a concretude que a encerra ou colocar a carga da abstração toda e qualquer definição, mas pensar a imagem poética com um prisma variado, flexível, alterável.

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha (BOSI, 2015: 234).

Ao lembrar Santo Agostinho, Bosi (2015) salienta que o olho é o mais espiritual dos sentidos. Tentamos resgatar essa reflexão para pensar Hillé que não quer ser olhada tal como é. Por isso, coloca máscaras e se apresenta à janela de sua casa. «A senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças» (HILST, 2016: 22). Ao usar máscaras, Hillé talvez saliente que se mostrar não é mais necessário, já que vive de imagens construídas antes de refugiar-se no vão da escada. Aquele espaço – o vão da escada – parece ajudá-la a reconstruir lembranças e construir reflexões, bem como perguntas sobre morte e ressurreição, sobre o encontro entre o humano e o divino.

«É preciso ter um caos dentro de si para dar à luz uma estrela cintilante», disse Nietzsche em *Assim falava Zaratustra* (2012: 26). As buscas realizadas por Hillé só podem nascer a partir de um caminho iniciado há muito tempo: «[...]diante de minha mãe fui apenas pergunta, altaneira, paradoxo, Hillé diante do pai foi o segredo, a escuta, a concha, o que é paixão?» (HILST, 2016: 24). As reflexões de Agamben nos ajudam a repensar esse desejo de esconder-se vivido por Hillé, visto que a narradora se mostra por meio de um jogo de luzes, sombras e máscaras. Como pode estar mergulhada num vão – da escada – mas também em si mesma, escondida atrás de máscaras, ao mesmo tempo em que se mostra nua pela janela? A personagem experimenta a treva da escuridão profunda com a morte do marido e, a partir daí, é capaz de colocar-se em diálogo com Deus. É justamente essa contradição que faz que a ação redentora de Deus seja possível.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2010: 62).

Fora do mundo não há salvação ou Sacramentum Mundi em *A Obscena Senhora D*

No trecho em que a protagonista conversa com Deus – um menino louco –, ela se admite pequena e insuficiente diante do Absoluto. Hillé não escuta aquele lhe fala. Como ela mesma diz, logo no início da narrativa, vive à procura de luz numa cegueira silenciosa. E, por não escutar, inquieta-se por surpreender-se, sempre com novas perguntas. Se pensarmos este encontro dentro da experiência do *já* e do *ainda não*, a partir das inúmeras imagens que vão sendo oferecidas no decorrer do texto, podemos, talvez, compreender com mais clareza como a redenção acontece num mundo cheio de contradições e incoerências. Ela representa a dúvida, mas, ao mesmo tempo, a busca pela salvação.

Considerações finais

Não esgotamos, indubitavelmente, as reflexões propostas por Vito Mancuso sobre redenção, nem mesmo aquelas apresentadas no capítulo V de seu livro. Mas podemos destacar a expressão usada por ele de que devemos ser salvos de nós mesmos. A trajetória de Hillé, no romance de Hilda Hilst, nos ajuda a mergulhar no caos que pode ser a existência humana, principalmente diante da grande e inevitável pergunta sobre a morte. Se o mundo é um lugar privilegiado para o qual Deus enviou seu filho, ele é também um lugar no qual todas as coisas coexistem, algumas, como vimos em *A Obscena Senhora D.*, tão obscuras que se tornam difíceis de nomear ou mesmo de se apresentarem, buscando máscaras e espaços contidos para se esconder, num jogo de *afastar-se do centro*, afastar-se do próprio eu, podendo assim, ir em busca daquilo que não se desfaz como um peixe de papelão num aquário e que é capaz de resistir a todo mal, já neste mundo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2001). *O que é ser contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- BÍBLIA PASTORAL (2001). São Paulo: Paulus Editora.
- BOSI, Alfredo (2015). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HILST, Hilda (2016). *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Mediafashion.
- GESCHÉ, Adolphe (2003). *O Mal*. São Paulo: Paulinas.
- QUEIRUGA, Andrés T. (1999). *Recuperar a Salvação*. São Paulo: Paulus Editora.

MANCUSO, Vito (2007). *L'anima e il suo destino*. Milão: Raffaello Cortina Editore.

NIETZSCHE, Friedrich (2012). *Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

PRADO, Adélia (1991). *Poesias Reunidas*. São Paulo: Siciliano.

PAULO VI (1969). «Discurso de Encerramento do Concílio Vaticano II», in *A Igreja na Atual Transformação da América Latina à Luz do Concílio: Conclusões de Medellín*. Petrópolis: Editora Vozes.

HAMMES, Érico João (2004). «Conceito e Missão da Teologia em Karl Rahner», in *Cadernos de Teologia Pública*. Vale dos Sinos: Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/teopublica/005cadernosteologiapublica.pdf>

Paixão de Cristo, Paixão do mundo: sementes de redenção em *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto¹

Paulo César Carneiro Lopes²

Como nos mostra Erich Auerbach (2007), há uma diferença fundamental entre a *alegoria* dos antigos e a *figura*, conforme essa é desenvolvida pela tradição cristã. Na *alegoria*, há apenas um acontecimento que é representado por imagens que não têm vida própria, mas existem apenas como representação daquele acontecimento. No caso da *figura*, há não apenas um acontecimento real, mas diversos que, por suas semelhanças, são lidos em uma única forma literária.

A narrativa da Paixão de Cristo, nos *Evangelhos*, talvez seja o principal texto na história da leitura figurada. Ela é apontada pelo crítico alemão como uma nova forma, fundante de uma nova tradição literária que, por sua vez, será peça chave na construção de toda a tradição realista ocidental. O novo gênero em questão é o martiriológico e, ao comentar um deles, *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, o crítico afirma: «[...] – o aspecto trágico ou sublime retratado em meio à vida cotidiana e de forma extremamente realista – tem seu modelo, na literatura como na realidade, na história da Paixão de Cristo narrada nos *Evangelhos*» (Auerbach, 2007: 74).

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, um dos mais importantes do realismo brasileiro, mostra de maneira impressionante a presença dessa tradição estudada por Auerbach³. Trata-se da história de um homem que não abriu mão de seu sonho; história de um homem que seguiu seu desejo essencial até a morte. Na verdade, apenas diante da morte ele o percebeu como tal, e mesmo assim não o entendeu plenamente.

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

³ Tenho pesquisado já há alguns anos a presença constante de textos bíblicos e da tradição cristã em geral na literatura brasileira (Lopes, 1997; Lopes, 2018; Lopes e Santos, 2014).

A narrativa em si mesma, como já indica o título⁴, apresenta a vida de Policarpo Quaresma em função de sua paixão, de seu triste fim. No entanto, essa dimensão grandiosa, trágica mesmo, não aparece de forma ostensiva ao longo da narrativa. O que nela se mostra de forma mais ostensiva – e isso corresponde às características do gênero de martiriológicos, segundo Auerbach, como mostrarei logo em seguida – é o cotidiano de um homem comum, um funcionário público, apenas um pouco excêntrico devido a sua *mania* nacionalista.

Somente no final da narrativa aparecem os paralelos com as narrativas de martiriológicos e, portanto, com as próprias narrativas da Paixão de Cristo, conforme os *Evangelhos*. Destacamos que, neste ensaio, não estaremos focados numa análise da vida do protagonista, dos acontecimentos que, a longo prazo, levaram à sua condenação; o foco será exatamente na condenação em si e em suas causas mais imediatas.

Muitas vezes, a presença de um gênero em obras posteriores aparecerá apenas por meio de elementos formais e de conteúdo e, no caso da narrativa em questão, há uma presença grande desses elementos. Contudo, nela há também, inclusive, alusões diretas à narrativa da Paixão de Cristo.

Observemos, inicialmente, o que fala Auerbach sobre o esquema básico das narrativas de martiriológicos: «[...] todas essas obras revelam o mesmo espírito, que afinal é intrínseco ao objeto. Trata-se sempre de um indivíduo comum que é afastado de seu cotidiano prosaico, de sua família, de sua classe social, ou de seu ofício [...] e [que é] chamado a prestar testemunho [...] [nelas] permanece sempre um fundo de realismo» (Auerbach, 2007: 75).

No romance de Lima Barreto, o cotidiano do personagem principal só se diferencia do de outras pessoas comuns pela busca incessante por realizar um profundo desejo de amor por meio de diversos projetos, todos eles marcados por uma exacerbada visão de mundo nacionalista. Como consequência do último desses projetos – que podemos classificar como um projeto político –, ele é levado à morte.

Na época da chamada Revolta da Armada, de modo mais específico no momento em que grupos da marinha brasileira se opõem ao governo do Marechal Floriano Peixoto, Policarpo resolveu apoiar o presidente.

⁴ As possibilidades de interpretação a partir do título são muito grandes. Vários críticos já trabalharam nessa direção (cf. Santos, 2018), mas ainda há muito a ser feito.

Por ter visto, no passado, outro de seus projetos fracassar – julgou ele – em função de interferências interesseiras de pequenos líderes políticos, acreditou que devia apoiar a consolidação de um governo forte e centralizado que iria acabar com os abusos daqueles *regulotes* como ele os chama.

Ao fazer sua opção de apoiar o Marechal, pensou também em um plano de ação para esse governo centralizado e forte que imaginava. Chegou a entregar ao presidente um projeto que escrevera, indicando os passos desse plano.

Sua primeira decepção com a nova empreitada já se dá no encontro inicial com o Marechal, quando lhe entrega o seu projeto ou *memorando*, como o nomeia. Floriano o recebe com evidente desdém, porém, mais tarde, após sua leitura, afirma: «Você, Quaresma, é um visionário» (Barreto, 2008: 205).

Ao longo de todo o período que Policarpo se põe a serviço do governo, o que se passa é um constante processo de decepção de sua parte, passando a tentar justificativas para os atos do Marechal, mas o seu entusiasmo inicial vai se esgotando cada vez mais. E o momento da grande ruptura acaba chegando.

O governo condena à morte, arbitrariamente, soldados que haviam aderido à Revolta da Armada. Alguns desses prisioneiros estavam sob a guarda de Policarpo, na ilha das Enxadas – ele havia se voluntariado para servir ao exército e, naquele momento, estava lá como carcereiro – e foram tirados do local sem nenhuma explicação, para serem executados. É essa situação que faz o conflito interno de Policarpo Quaresma se explicitar. Seus valores mais fundos – de amor e justiça –, nesse momento, se opõem às práticas daquele governo que ele tentava justificar por causa de seu nacionalismo (Matteocci Lopes, 2014).

Não pudera se conter. Aquela leva de desgraçados a sair assim, a desoras, escolhidos a esmo, para uma carniçaria distante, falara fundo a todos os seus sentimentos; pusera diante de seus olhos todos os seus princípios morais; desafiara a sua coragem moral e a sua solidariedade humana; e ele escrevera a carta com veemência, com paixão, indignado. Nada omitiu de seu pensamento; falou claro, franco e nitidamente (Barreto, 2008: 243).

Como consequência dessa carta, Quaresma é preso e levado para um cabouço na ilha das Cobras, de onde sairá – isso não é mostrado, mas apenas indicado – para ser executado.

Para aprofundarmos as significações do paralelo entre a narrativa da condenação de Policarpo Quaresma e aquelas da Paixão de Cristo, como aparecem nos *Evangelhos*, vale a pena pensarmos a aproximação que René Girard faz de sua teoria mimética, como método para leitura de textos, da proposta de leitura figural, como essa é apresentada por Auerbach.

Em diálogo com João Cezar de Castro Rocha e Pier Paolo Antonello, o pensador francês reconhece a semelhança do seu modo de ler textos com aquele proposto por Auerbach. Contudo, destaca que o crítico alemão utiliza o termo *mimesis* apenas como imitação literária da realidade, enquanto, para ele, o método mimético de narrar é a representação de situações miméticas reais, e por isso esses textos têm maior capacidade de representação realista (Girard, 2011: 201-202).

Na leitura de Girard, a história da humanidade, a história de todas as culturas e sociedades é marcada por práticas sacrificiais, nascidas da lógica do desejo mimético. Partindo da leitura figural, ampliada pela ideia de que o próprio conteúdo da descrição é mimético – e não apenas a técnica descritiva, como indica a prática de Auerbach (Girard, 2011: 202) – Girard coloca os *Evangelhos* como centro da história. No seu entender, eles são textos que revelam de forma mais profunda do que nenhum outro os sacrifícios que sempre acontecem de alguns seres humanos para sustentar qualquer sociedade. Isso, acredita ele, muda o rumo da história, pois para funcionar de forma perfeita, a lógica sacrificial precisa de um reconhecimento unânime, e as narrativas da Paixão de Cristo rompem com essa unanimidade: «Toda violência doravante revela o que a Paixão de Cristo revela, a gênese imbecil dos ídolos sangrentos, de todos os falsos deuses das religiões, das políticas e das ideologias» (Girard, 2004: 275).

E é assim que o pensador francês associa a Paixão de Cristo com a redenção. A Paixão é fonte da redenção, mas não como um contrato extrínseco do qual o ser humano é beneficiário⁵, mas de cujo processo não participa. A participação humana, sua colaboração, é absolutamente necessária. Como diz ele na sequência do texto citado: «Os assassinos não pensam menos que seus sacrifícios sejam meritórios. Eles não sabem mais o que fazem e devemos

⁵ Esta concepção de redenção que a nega enquanto um rito mágico e coloca como fundamental a participação do ser humano, que precisa responder ao chamado de Deus, para concretizá-la, é longa e profundamente discutida pelo teólogo galego Andrés Torres Queiruga (1999).

perdoar-lhes. Chegou a hora de perdoarmos-nos uns aos outros. Se esperarmos mais, não teremos mais tempo» (Girard, 204: 217).

Ou seja, o amor que nos redimiou precisa ser aceito e acolhido por nós. Apenas com a continuidade da prática do amor que Ihe foi revelada por Jesus Cristo a humanidade poderá consolidar sua redenção. No texto de Girard – em consonância com os *Evangelhos* – o perdão aparece como meio privilegiado para essa prática, mas é preciso ficar bem claro o que é de fato esse perdão. Não se trata nem de esquecimento e muito menos de encobrimento das injustiças e violências. Se se perdoa é justamente porque se reconhece o erro. O que o perdão permite é sair da «espiral da violência», da contínua *revanche* que a lógica da violência produz. Ele permite enxergar que o ódio nunca supera o ódio – verdade essencial, contudo, tão difícil de ser compreendida e, principalmente, praticada. A consequência disso, implícita no pensamento girardiano⁶, indica um caminho prático da vivência do amor cristão: a superação do desejo mimético de apropriação – que é aquele condicionado pela competição com o próximo – por meio da identificação com as vítimas, o que permite ao desejo superar a inveja e fazer-se solidariedade e serviço.

Mas, voltemos ao texto de Lima Barreto para vermos como se dá o processo sacrificial. Concentremo-nos, para isso, no último capítulo do livro. Ele está dividido em duas partes. A primeira vai do começo, quando Quaresma já está preso – após ter escrito sua carta de protesto – até o momento em que o narrador, tendo mostrado um longo e doloroso processo de desilusão de Policarpo, rememorando toda sua vida, afirma: «E ele chorou um pouco.» (Barreto, 2008: 246). A segunda, estende-se até o final do livro, quando não se mostra mais Policarpo, mas apenas o empenho de seu amigo Ricardo Coração dos Outros e de sua afilhada Olga por libertá-lo.

Na primeira parte, Quaresma, chegando ao mais fundo de seu abismo infernal – e completando um doloroso processo de desilusão radical – experimenta simbolicamente a morte. Por alguns instantes não lhe sobra nada de sua antiga esperança; sua fé – entendida aqui no sentido dos valores que o tocam incondicionalmente (Tillich, 1985), dos valores pelos quais ele vive – parece não mais existir. Essa é a última imagem dele que o narrador nos dá. Em parte por causa dessa última imagem do personagem, muitos afirmam

⁶ Em meu livro *Dialética da iluminação* desenvolvo mais longamente essa ideia (Lopes, 2014).

tratar-se de um livro pessimista, e de fato o seria se a narrativa terminasse aí. O que vemos, no entanto, na segunda parte, é em grande medida, um contraponto que se inicia exatamente com a afirmação: «Quaresma, porém, enganava-se em parte.» (Barreto, 2008: 206).

Há uma forte tensão antitética entre as duas afirmações. Elas dão conta do complexo processo dialético representado pela narrativa que compõe esse capítulo.

Na segunda parte, como já foi dito, não temos mais as ações de Quaresma; o que vemos é a reação de outras personagens diante de sua condenação e morte. Há nisso um paralelo impressionante com a morte de Jesus na cruz.

No caso de Jesus – como mostra Girard (2004) – há, nas narrativas dos *Evangelhos*, um intrincado processo de criação de um bode expiatório que é interrompido pela surpreendente não adesão de algumas personagens sem maiores poderes. E o mesmo se dá nesse último capítulo, «A afilhada». No caso dos *Evangelhos*, a resistência vem de parte dos discípulos, entre os quais algumas mulheres. No caso da narrativa de Lima Barreto, vem de Ricardo Coração dos Outros e, como já indica o título do capítulo, também de uma mulher, Olga, a afilhada de Policarpo. Nas duas narrativas, os resistentes têm consciência de seu pouco poder, do risco que correm por se oporem ao discurso geral de condenação, mas, estimulados pelo testemunho da profunda ação amorosa de cada um dos condenados, não podem se opor à verdade que grita dentro deles. Verdade que, por sua vez, se opõe ao discurso mentiroso que busca legitimar aqueles assassinatos. Como foi dito, Girard destaca que, para funcionar de forma perfeita, a dinâmica de criação do bode expiatório necessita da adesão de todos, assim, quando os discípulos se recusam a aceitá-la, interferem no funcionamento da mesma. E interferem não apenas no caso de Jesus. Essa resistência ao discurso de legitimação da condenação e execução do profeta de Nazaré, no entender de Girard, entra para a história como fermento na massa e passa a ser um poderoso discurso contraideológico, deslegitimizador de todas as práticas sacrificiais, todas as práticas sustentadas na violência.

Acompanhemos, agora, mais de perto, como se dá esta dinâmica no texto de Lima Barreto, como aparece esse discurso libertador do cristianismo. Primeiramente, é bom destacar que o paralelo com a narrativa dos *Evangelhos* é indicada pelo próprio autor, com referência direta, desde o título de sua

narrativa: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Contudo, só no último capítulo é que o paralelo dado pelo título se torna significativo.

Aprofundemos, pois, a compreensão desse paralelo por meio da dinâmica do próprio texto, assim como por meio da indicação de outras referências de caráter mais direto que são pontilhadas ao longo da narrativa.

Na primeira parte desse último capítulo, há uma interessante mudança no foco narrativo. Ao longo do texto é constante o movimento de aproximação e distanciamento do narrador da matéria narrada. O narrador, inicialmente, apresenta-nos seu personagem de longe, com simpatia, mas sempre com ironia. Em momentos em que a situação de Policarpo se torna mais dramática, ele, narrador, se aproxima mais, quase passando da simpatia à empatia. Com esse movimento, o texto ilustra, pelos efeitos produzidos em seus leitores, a verdade de conhecida frase de Schopenhauer de que a vida de qualquer ser humano, olhada de longe é como uma comédia, olhada de perto, uma tragédia. Há efeitos de humor e de comoção, conforme o personagem nos é apresentado de forma mais distanciada ou mais próxima. Embora haja variações ao longo de toda a narrativa, aos poucos, vai se acentuando a proximidade. No último capítulo, o movimento se completa. A empatia entre narrador e personagem é total. O recurso estilístico utilizado para isso é o discurso indireto livre. De fato, nesse momento quase não há mais separação entre o ponto de vista do narrador e o de Policarpo. Vemos Quaresma por dentro, o narrador sofre com ele a dor de sua crise. Não podemos mais separar a voz de um da voz do outro; a não ser bem no final – e é por isso que nesse ponto podemos fazer a divisão do capítulo – quando ele deixa Quaresma para acompanhar Ricardo Coração dos Outros e, logo em seguida, Olga.

O que nos revela o narrador neste momento de comunhão com seu personagem? Algo que, em si, é bom, mas que, no caso de Quaresma, é extremamente doloroso e perigoso. O que ele nos mostra é uma desilusão radical. Qualquer desilusão, em si, é positiva, pois sair do engano é algo bom. E no caso de Quaresma, não se trata de uma desilusão qualquer, mas do reconhecimento de ser o seu nacionalismo exacerbado uma verdadeira idolatria.

Por trás de seu nacionalismo, mais essencial que ele, havia profundo sentimento de amor, no entanto, em meio à sua dor, ele não percebe essa verdade. E, por isso, o instante é tão perigoso. Ele não reconhece o amor que estava presente em todos os seus atos, só consegue se focar no engano que cometera ao dedicar-se tanto à pátria que, agora, via como «um Deus ou uma

Deusa cujo império se esvaía» (Barreto, 2007: 244). Ele sente como se toda sua vida não tivesse tido nenhum sentido. A pergunta pelo sentido da vida é, fundamentalmente, como diz Paul Tillich (1984), uma pergunta religiosa. E, a confirmar isto, Quaresma continuará expressando para si mesmo seu sentimento de vazio existencial, decorrente da falta de sentido para sua vida, com palavras carregadas de profunda carga semântica religiosa: «Como é que *não viu nitidamente a realidade [...] se deixou enganar* por um falaz *ídolo*, absorver-se nele, dar-lhe em *holocausto* toda sua existência?» (Barreto, 2008. Os destaques são meus). É o momento da grande tentação. E o narrador fecha esta primeira parte do último capítulo com a frase já citada que afirma ele ter chorado um pouco. No paralelo com a narrativa da Paixão de Cristo, é o momento do «Deus meu, Deus meu, por que me abandonastes?» (Mc. 15: 34); no *Evangelho* de Marcos, essas são as últimas palavras ditas por Jesus antes de sua ressurreição.

Nos dois casos – lembrando sempre que não se trata de equiparar Policarpo a Jesus, mas, simplesmente, por meio da leitura figural/mimética, mostrar o tipo de situação que as narrativas da Paixão de Cristo revelaram e deslegitimaram para sempre – vemos o triunfo das forças da morte sobre o desejo de vida plena chegar ao seu máximo. É a hora das trevas. Nos *Evangelhos*, no entanto, é justamente nesse momento em que o mal atinge o seu máximo que a vida o supera definitivamente; é esse o significado da ressurreição de Jesus.

Na narrativa de Policarpo, em um primeiro momento, não parece haver vestígios da ressurreição. No entanto, há no texto, inclusive em mais de uma citação, remissão direta à Paixão de Cristo. Já no meio da segunda parte do capítulo, o narrador mostra o desespero que se passa na mente de Olga. Depois de ser alertada por Ricardo do que estava acontecendo como seu padrinho, dispõe-se a empenhar-se por sua libertação. No entanto, após pensar em algumas poucas possibilidades, acredita que não terá o que fazer.

Possuía a mais forte disposição de salvar o seu padrinho; faria sacrifício de tudo, mas era impossível, impossível! Não havia um meio; não havia um caminho. Ele tinha de ir para o posto de suplício, tinha de subir seu Calvário, sem esperança de ressurreição (Barreto, 2007: 251).

Assim, o choro de Quaresma que fechou a primeira parte parecia plenamente justificado. Cabe aqui, todavia, mais uma lembrança dos valores do

cristianismo. «Bem aventurados os que choraram», diz Jesus em dois dos *Evangelhos* (Mt. 5: 4; Lc. 6: 21). E essa alegria é afirmada – no contexto isso fica bem claro – não por uma perspectiva masoquista, mas porque se afirma também que todas as práticas de amor triunfarão. Mesmo que, ao longo da história, haja derrotas, mesmo que estas práticas tragam grandes sofrimentos, Deus mesmo é a garantia de que nenhuma forma de amor se perderá. Para Quaresma, pessoalmente, apesar da angústia daquele momento, da profunda desesperança, há a afirmação de que, de fato, sua vida não foi sem sentido e que, passando pela morte, passando pelo choro, será consolado e poderá sorrir.

Para uma perspectiva mais ampla – que é aquela adotada pelo narrador –, precisamos voltar à frase que vem logo em seguida à do choro e que é a abertura da segunda parte do capítulo. Nela, afirma-se que, pelo menos em parte, Quaresma se enganara ao concluir que tudo o que fizera na vida fora inútil e sem sentido, que nada de bom comunicara a ninguém. O narrador faz essa afirmação porque – como já sabemos – havia duas personagens – Olga e Ricardo Coração dos Outros – tocadas pelo grande amor, que estava por trás de tudo o que Policarpo fazia. Responderam a esse amor empenhando-se pela busca da libertação daquele que estava sendo condenado justamente por ser fiel ao amor até o final. Empenhando-se na busca de justiça e solidariedade, Quaresma, sem nem ao menos pensar nisso, fizera essas práticas se espalharem mais pela história.

Não cabe aqui analisar, mas é importante salientar que, para Olga, a filha-da, há uma aguda percepção intuitiva desse triunfo do amor, que vem como resultado de sua busca por libertar o padrinho, ainda que, de um ponto de vista imediatista, pareça ter redundado em fracasso. Assim, vemos que a narrativa não termina, como julgam alguns, em tristeza e desilusão, mas em uma triunfante esperança. Deixemos o próprio texto falar:

Saiu e andou. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por essas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. [...] Tinha havido grandes e inúmeras modificações. [...] nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima [...]. Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros (Barreto, 2007: 255).

Finalizando, cabe uma breve observação sobre um aspecto específico da ressurreição de Jesus que reforça ainda mais o paralelo com o romance de Lima Barreto. É o fato de que neles a ressurreição não é apresentada como um acontecimento grandioso que impõe para o mundo que a verdade estava com Jesus. Ela é reconhecida apenas por aqueles que creem em Jesus, aqueles que têm fé no amor (Antoncich, 1990: 252-256). Os próprios discípulos – as primeiras testemunhas –, em contexto no qual Jesus anuncia sua morte e ressurreição, perguntam por que se manifestara apenas a eles e não ao mundo (Jo 14: 22). A resposta já está implícita na própria lógica da ressurreição: ela é o triunfo do amor e a garantia de seu triunfo na história; e o amor não se impõe, ele só pode existir e crescer na relação livre de pessoas livres. Assim, a sensação de triunfo de Olga, sua certeza íntima de que o amor é a última palavra da história – consoante com o tema da *gloria passionis*, que para Auerbach (2007: 74-75) é a explicação da vitória dos mártires diante de seus algozes – aparecem também como um testemunho do amor que vence todas as forças da morte.

Referências bibliográficas

- ANTONCICH, Ricardo (1990). *Quando rezarem digam: Pai Nosso...* São Paulo: Loyola.
- AUERBACH, Erich (2007). *Ensaio de literatura ocidental*, São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- AUERBACH, Erich (1997). *Figura*, São Paulo: Ática.
- AUERBACH, Erich (2018). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo: Perspectiva.
- BARRETO, Lima (2018). *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Folha de São Paulo.
- BOFF, Leonardo (2012). *Paixão de Cristo, paixão do mundo: os fatos, as interpretações e o significado ontem e hoje*. Petrópolis: Editora Vozes.
- GIRARD, René (2009). *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. São Paulo: Paz e Terra.
- GIRARD, René (2004). *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus Editora.
- GIRARD, René (1998). *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra.
- GIRARD, René; ANTONELLO, Pier Paolo; ROCHA, João Cezar de Castro (2011). *Evolução e conversão*. São Paulo: É Realizações.
- MATTEOCCI LOPES, Lucas (2014). «A idolatria da pátria em Policarpo Quaresma: uma crítica do sacrifício em um romance satírico-realista», Trabalho de iniciação científica disponível na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

- LOPES, Paulo César Carneiro (2014). *Dialética da iluminação*. São Paulo: Nankin.
- LOPES, Paulo César Carneiro (2018). «O narrador/profeta em “A hora da estrela” de Clarice Lispector», in *Revista FronteiraZ* (PUC-SP), n.º 21, dezembro, São Paulo. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/37690>
- LOPES, Paulo César Carneiro (1997). *Utopia cristã no sertão mineiro – Uma leitura de «A hora e vez de Augusto Matraga» de João Guimarães Rosa*. Petrópolis: Editora Vozes.
- LOPES, Paulo César Carneiro; SANTOS, Gerson Tenório dos (2014). «Central do Brasil: alegoria e realidade», in *Revista Ângulo*, n.º 138 (julho-setembro), pp. 6-16.
- QUEIRUGA, Andrés Torres (1999). *Recuperar a salvação: por uma interpretação libertadora da experiência cristã*. São Paulo: Paulus Editora.
- SANTOS, Gerson Tenório dos (2018). «Lima e Quaresma: uma análise da alteridade em “Triste fim de Policarpo Quaresma” à luz da cosmologia semiótica de Charles Sanders Peirce», in *Revista FronteiraZ*, n.º 21, dezembro, São Paulo. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/37713>
- SEGUNDO, Juan Luis (1985). *O homem de hoje diante de Jesus de Nazaré*, 3v. São Paulo: Paulinas.
- TILLICH, Paul (1985). *A dinâmica da fé*, São Leopoldo: Sinodal.
- TILLICH, Paul (1984). *Teologia sistemática*, São Paulo: Paulinas; São Leopoldo: Sinodal.

Redenção poética em *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos¹

Roseli Hirasike²

Verificamos no objeto de estudo da Teologia da Redenção, publicado pela Comissão Teológica Internacional do Vaticano em 1995, as tendências e influências da pós-modernidade no pensamento e na fé da humanidade, naturalmente tensionados entre o sagrado e o mundano. O estudo contempla a visão sobre a redenção de outros sistemas de crença, bem como de correntes filosóficas e teológicas, de modo a compará-las com a redenção da doutrina cristã, baseada esta na cristologia e na Trindade. Um rico estudo, portanto, que nos inspira a presente reflexão a partir da literatura e, em particular, do espaço poético que expressa inquietações contemporâneas sobre existência e fé.

Na transcrição haroldiana, a alegoria da máquina do mundo, como máquina cósmica *repensada* no poema, é o rastro precursor no eixo intertextual com os clássicos *Os Lusíadas*, de Camões, e a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, até *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, aterrando, antropofagicamente, como *máquina repensada* em solos brasileiros de Minas Gerais e do sertão nordestino. Entendemos a antropofagia na menção do sertão e veredas rosianos no lugar da via estreita dantesca, nos caminhos labirínticos de provações do Canto I da primeira parte da *Divina Comédia*, intitulada «Inferno». Pode-se também vislumbrar o mar navegado por Vasco da Gama em *Os Lusíadas* de Camões; e o *trem-do-viver* do poema *Máquina do Mundo* de Carlos Drummond, singrando a estrada de Minas.

Na mesma esteira, as feras sentinelas, a pantera e a loba, estariam representadas pela onça pintada:

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

1.

quisera como dante em via estreita
extraviar-me no meio da floresta
entre a gata pantera e a loba à espreita

2. (antes onça pintada aquela e esta
de lupinas pupilas amarelas)
neste sertão – mais árduo que floresta

3. ao trato – de veredas como se elas
se entreverando em nós de labirinto
desatinassem – feras sentinelas
(Campos, 2000: n.p)³

Cria-se uma linha poético-histórica na qual o eu-lírico busca um nexo sincrônico das máquinas do mundo do intertexto com os questionamentos atuais; o *nexo* no formato do último verso do poema parece aguardar o que virá completá-lo, o «nex»:

[...]

151. finjo uma hipótese entre o não e o sim?
remiro-me no espelho do perplexo?
recolho-me dentro? vou de mim

152. para fora de mim tateando o nexo?
observo o paradoxo do outrossim
e do outronão discuto o anjo e o sexo?

O nexo o nexo o nexo o nexo o nex.
(Campos, 2000: n.p)

Ao propormos a poética da redenção, inter-relacionamos a presente leitura com as proposições do autor e crítico Haroldo de Campos sobre a pós-modernidade e o pós-utopismo. Em seu ensaio «Poesia e modernidade: da

³ Livro esgotado. Foi utilizada uma cópia em PDF sem paginação.

morte da arte à constelação» (1997), a poesia pós-utópica estaria sucedendo a pós-moderna – utópica e vanguardista. Na pós-modernidade, havia implícito um princípio-esperança⁴, o qual Campos vê sucedido pelo princípio-realidade, desinteressado do futuro. A poesia da *presentidade* ou da *agoridade*, conforme o crítico, se apresenta desinteressada do futuro, o que ora interpretamos como desinteressada do mistério da redenção para aprimoramento e salvação do ser, uma vez que abandona a esperança.

Todavia, propomos contrapontos, sob a perspectiva da poética da redenção, os quais subsidiem a desconstrução desse desinteresse no futuro. Campos inicia seu ensaio destacando a ambiguidade da modernidade, que se inscreve no fazer poético conforme escolhe olhar o passado. O moderno pode ser o conceito de delimitação histórica no surgimento de nova consciência e, conforme o contexto histórico em que se situa, representa uma função variável.

Mais adiante, discorrendo sobre novas poéticas, afirma:

[...] sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, ancorado no presente. Concordo com Octavio Paz quando expõe, nas páginas finais de *Los Hijos del Limo*, que a poesia de hoje é uma poesia do «agora» (prefiro a expressão «agoridade»/ *Jetzei*, termo caro a Walter Benjamin): uma poesia do outro presente[...]. (Campos, 1997: 268, itálico nosso).

A leitura de AMMR, porém, se atém à continuidade da *utopia redentora*, diante do percurso demonstrado pelo eu-lírico.

Sobre a redenção no eixo intertextual, refletimos ainda sobre a ansiedade existencial, segundo Paul Tillich (2001), juntamente com a ideia de *passo suspenso* na criação literária, figura do conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben (2010). Desse modo, na esteira do título do poema, *repensamos* a poesia da máquina do mundo como o momento em que, olhando para

⁴ Expressão, segundo consta no ensaio, tomada de Ernst Bloch (Campos, 1997: 265).

trás, prescinde-se de novo ciclo ou radical ruptura. A criação, em si, engendra a continuidade consciente, imprevisível, mas inevitável. O que pode ser visto com o olhar pós-utópico como princípio-realidade também pode ser a «agoridade» do olhar contemporâneo, não incurioso como o olhar *itabirano*⁵ do poema de Drummond, mas aquele que persiste na escuridão existencial, crendo na sua reversibilidade.

Por meio dessas hipóteses, pensamos no devir como o horizonte para uma redenção poética no esforço e na potência do intertexto de AMMR⁶.

Dividimos o estudo para, primeiramente, assentar a redenção da qual falamos. Afinal, como a alegoria da máquina do mundo desperta o debate sobre a redenção? Entendemos a máquina do mundo como força motriz atemporal, irrefreável, testemunhal e cíclica da vida. No poema de Haroldo de Campos ela aparece *repensada*, e repensá-la a traveste de esperança. Dessa perspectiva, vemos a criação do espaço poético redentor, em que o ser se eterniza, superando a desesperança para, assim, confrontar a ansiedade existencial pelo gesto e pelo feito:

33. [...] já o poeta drummond duro
escolado na pedra do mineiro

34. caminho seco sob o céu escuro
de chumbo – cético entre logo e cão –
a ver por dentro o enigma do futuro

35. incurioso furtou-se e o canto-chão
do seu trem-do-viver foi ruminando
pela estrada de minas sóbrio chão

36. – e todos: camões dante e palmilhando
seu pedregoso caminho o itabirano
viram no ROSTO o nosso se estampando

⁵ De Itabira (MG), cidade natal do escritor Carlos Drummond de Andrade.

⁶ «A máquina do mundo repensada», título do poema de Haroldo de Campos (de agora em diante AMMR).

37. minto: menos drummond que se desengano
de repintar a neutra face agora
com crenças dessepultas do imo arcano

38. desapeteceu. [...]
(Campos, 2000: n.p.)

A perspectiva de nossa hipótese, na verdade, leva em conta a busca humana sobre sua origem, sobre a fruição de seu tempo em confronto com sua finitude na jornada do ser. A ansiedade advinda dessa condição, da qual nos fala Paul Tillich (2001), evidencia o medo ínsito ao ser – o de *não ser* ou de *não chegar a ser*. Para o teólogo e filósofo, é a finitude do ser que leva à questão de Deus e faz que nos deparemos com a dualidade ser essencial/ser existencial. Trata-se do viver pela fé e sob os preceitos da espiritualidade, vivendo também a busca da felicidade real e dos objetivos individuais em todos os demais campos da existência. No presente estudo, faz-se a leitura de um poema que *repensa* afirmações tanto espirituais como científicas e no qual o eu-lírico assume o ser agnóstico do tempo presente, sob outra perspectiva cosmo-física:

40. o mesmo em toda parte viu (consigna) –
drummond minas pensando não cedeu
e o ciclo ptolomaico assim termina...

II

41. já eu quisera no limem do milênio
número três testar noutro sistema
minha agnose firmado no convênio

42. que a nova cosmo-física por tema
estatuiu: a explosão primeva o big-
-bang – quiça desenigme-se o dilema!
(Campos, 2000: n.p.)

1. Redenção e pós-modernidade

A partir do mais recente estudo da Teologia da Redenção, publicado por um representativo sistema cristão de fé⁷, observamos a condição humana diante do mal e do sofrimento que permeia a história da humanidade e seus conflitos existenciais básicos, vícios e fraquezas. Dentre outras reflexões, nele é proposta atualização da Teologia, considerando os males e consequentes fraturas causados pela modernidade.

Na essência, o texto renova a afirmação cristã na graça divina da concessão da redenção pela morte e ressurreição de Cristo. Tal graça é compreendida pela aproximação de Deus com a humanidade para sua salvação, uma forma primordial de afirmar que a redenção diz respeito a Deus e não ao indivíduo e sua necessidade existencial. Ou seja, não são os grandes feitos, a melhor ou pior atuação que garantem e empenham a redenção. Esta, na lógica cristã, é a aposta na cura e salvação da imagem do próprio Deus na humanidade. Eis o trecho esclarecedor desse ponto na publicação da Comissão Teológica Internacional:

Portanto, a fé cristã tem o cuidado, por um lado, de não divinizar ou idolatrar os seres humanos por causa de sua grandeza, de sua dignidade e de suas realizações, nem, por outro, condená-los ou esmagá-los por causa de suas falhas ou maus atos. A fé cristã não subestima o potencial e o desejo humanos de crescimento e realizações, e as conquistas para as quais a realização desse potencial e desse desejo podem efetivamente levar. (1995: n.º 4, item a, Parte I).

Sobre essa aproximação de Deus com a humanidade, reflete Agamben (2010) em seus apontamentos sobre o *Dispositivo*, termo grego encontrado nos escritos dos padres latinos, do qual deriva o vocábulo dispositivo. Segundo o autor, do termo *oikonomia*⁸ surge uma economia divina que enseja uma Trindade do uno divino em Pai, Filho e Espírito, apesar das resistências internas das igrejas cristãs, receosas da interpretação equivocada dos fiéis de se

⁷ Comissão Teológica Internacional do Vaticano.

⁸ «[...] em grego, significa administração do “oikos”, da casa, gestão, *management*.» (Agamben, 2010: 35).

tratar de retorno ao politeísmo e ao paganismo. Com a afirmação de que Deus permanecia uno, a necessidade de administração de Sua casa se apresenta tríplice. Assim, Deus confia a Seu Filho a tarefa da economia da redenção e salvação da humanidade. Nesta, o sentimento de que tenha sido alcançada não advém apenas dos feitos ou sacrifícios do ser, enquanto ser real; não se trata de um jogo de cálculos, no qual o indivíduo possa ser creditado por oferendas de seus entes queridos, como se crê nos rituais de morte em algumas crenças.

De fato, a redenção em outras religiosidades do mundo é a busca do caminho para a salvação pela reconciliação e harmonia com ancestrais, deuses, deus ou espíritos, de modo a aprimorar a ação individual em prol da harmonia coletiva. Usufruir da felicidade em vida com ética, compaixão e filantropia, por exemplo, pode garantir a autorredenção, cujo juízo é mais individual, diferentemente da redenção da doutrina cristã. A redenção cristã é, como a fé, um salto de costas no escuro, em total entrega à graça de Deus. E sobre esta e o mundo moderno, aponta o texto da Comissão:

Seria enganoso sugerir, por exemplo, que os povos contemporâneos se encaixam em apenas duas categorias: a da «modernidade» autoconfiante que acredita na possibilidade de autorredenção, ou a de uma pós-modernidade desencantada que não acredita em nenhuma melhora na condição humana a partir de «dentro» e confia apenas na possibilidade de uma salvação que vem de «fora». Em vez disso, o que de fato encontramos é um pluralismo cultural e intelectual, uma vasta gama de diferentes análises da condição humana e uma variedade de maneiras de tentar lidar com ela. (1995: n.º 30, item c, Parte I).

O ser, consciente de sua imperfeição no mundo e de sua finitude e inabilidade em encontrar um caminho redentor, além do dogmático, assim experimenta, de outra forma, a ansiedade de ser, conforme Tillich (2001).

O documento da Comissão menciona os estudos de Tillich e considera as ambiguidades que assolam a existência humana, mas é firme em discordar que a redenção esteja no espaço entre os feitos e atitudes isolados. Os avanços da ciência e da tecnologia e o progresso geral nos sistemas jurídicos, políticos e sociais diante das catástrofes, assim como os sentimentos de frustração, medo e sofrimento, não são parte essencial da união com o divino ou do sacrifício para seu alcance.

Está claro que, apesar das diferenças de ênfase, qualquer otimismo desanuviado sobre o progresso geral e universal proporcionado pela tecnologia vem claramente perdendo terreno nos nossos dias. E é no contexto contemporâneo da injustiça e da falta de esperança generalizada que a doutrina da redenção deve ser apresentada (Comissão Teológica Internacional, 1995: n.º 31, item c, Parte I).

A ansiedade de que nos fala Tillich (2001) reside justamente na participação do ser na realidade que o cerca, atuando de modo prático, de modo a se tornar digno de sua existência, o que quer que signifique a dignidade redentora para cada um. A ansiedade cresce conforme a marcha da vida torna mais clara a finitude do ser e, portanto, a inevitabilidade do não-ser. O teólogo e filósofo destaca a diferença entre o medo e a ansiedade: o medo tem um objeto que pode ser encarado com força e determinação, ou seja, com coragem, diferentemente da ansiedade, que se instaura sem objeto, é o abismo imprevisível e inevitável da hora incerta. «Mas, basicamente, as tentativas de transformar ansiedade em medo são vãs. A ansiedade básica, a ansiedade de um ser finito ante a ameaça do não-ser, não pode ser eliminada. Pertence à existência mesma» (Tillich, 2001: 34).

São essas resumidas considerações sobre aspectos da redenção, sem a pretensão de esgotá-las, que permeiam a presente leitura do poema AMMR, não para aventar uma certeza, mas, quiçá, uma esperança nascida no ato de repensar a máquina do mundo poeticamente.

2. Redenção poética

A presente leitura considera a pós-utopia de Haroldo de Campos como momento de transição. Na inter-relação da poética pós-moderna e pós-utópica com os apontamentos da Teologia da Redenção, consideramos que diversos fatores de subjetivação do homem na pós-modernidade ensejam o fazer poético contemporâneo que considera o passado e segue, sem ruptura, mas com inovação criativa.

Percebemos a abertura da Teologia da Redenção para reafirmar os preceitos cristãos, sem, entretanto, desconsiderar outras crenças e seus modos particulares de compreensão da redenção, bem como dos caminhos já traçados

em sua busca. A consideração da existência de outros caminhos espirituais, ainda que no intuito de renovação da fé cristã, enseja, inevitavelmente, a dúvida e a ansiedade do ser da qual nos fala Tillich (2001). Onde e como encontrar uma forma de redenção diante de nossas fragilidades e finitude? Embora criado à imagem e semelhança de Deus, o homem busca seu elemento salvífico e, arrebatado por inquietações da alma sobre o mundo, sobre a vida e a morte, sobre o amor e o ódio e suas infinitas derivações, encontra espaço na poesia.

Essa alegoria, no entrecho contemporâneo que propomos, é uma fratura no princípio-realidade do qual Haroldo de Campos fala em seu ensaio. Em AMMR, sem fazê-lo de modo estanque, o eu-lírico não deixa de considerar que, no mínimo deslocamento para o devir, o olhar pós-utópico é a visão no escuro do presente, para o retorno ao projeto-esperança, que só suspende o passo porque é linguagem que inquieta, que engendra novos sentidos e com estes o nexos com o real, porque vê no escuro, por ser olhar poético; «[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros.» (Agamben, 2010: 62).

AMMR, nesse andar, exsurge dessa leitura do rastro das máquinas do mundo com as quais intertextualiza e nos fala de redenção pelo fazer poético, a partir da esperança e da resiliência na criação que não cessa, reergue-se diante da fratura e segue. «Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre tempos e as gerações.» (Agamben, 2010: 71). Compreender a poesia do intertexto de AMMR sobre o mistério da origem do homem, da inquietude em busca de grandes feitos redentores, bem como de formas de louvar a existência de Deus nos clássicos precursores só é viável, para Agamben (2010), a partir desse tempo à frente, quando o passo contemporâneo é suspenso.

Seria a redenção, em seus aspectos religiosos ou filosóficos, uma das alavancas da máquina do mundo? Nessa hipótese, propomos pensar a redenção articulando as ideias de que esta pode ser buscada na agoridade, no tempo presente em que o poeta carece de esperança, conforme mencionado no ensaio de Haroldo de Campos; no ser-agora de Agamben (2010) ou, na superação da ansiedade que Paul Tillich (2001) denomina um *não-ser*.

Assim, AMMR, ao fazer um tal giro, por selvas e florestas dantescas, mares camonianos e a pedregosa estrada de Minas com Drummond, desenha, na

verdade, complexa engrenagem poética para que a máquina do mundo seja repensada.

Entre o escafandrista que vai às profundezas e o astronauta que vive em busca do devir, está o trajeto do cosmonauta do significante de AMMR e de sua poesia marcada por aquilo que denominava agoridade: uma poesia do tempo presente, crítica do «futuro e de seus paraísos sistemáticos», pós-utópica, porque engajada em um projeto de atualização constante do cânone, via operação tradutória e invenção. No caso de AMMR, esse desafio da totalidade do presente é o desafio da máquina do poema, a partir do repensar da máquina do mundo. (Toneto, 2010: 44).

A poesia nos remete a engrenagens no sentido de movimento e ampliação de significados. A partir desse ponto, identificamos a ansiedade existencial inscrita naqueles clássicos, na busca do conhecimento, do empreendimento de grandes navegações para conquistas cosmogônicas de novos territórios, com seus temores e culpas inerentes. Aqui o tema da redenção exsurge, inter-relacionado com a visão da poética pós-utópica haroldiana. Enquanto se depara com algumas respostas e incertezas sobre sua origem, seus desejos e seus deveres, o homem segue na sua jornada transido, como diz o poeta, entre escolhas pessoais e crenças coletivas:

4. barrando-me: hybris-leoa e o variopinto
animal de gaiato pelo e a escura
loba – um era lascívia e a outra (tinto

5. de sangue o olho) cupidez impura:
dante com trinta e cinco eu com setenta
o sacro magno poeta de paúra

6. transido e eu nesse quase – (que a tormenta
da dúvida angustia) – terço acidioso
milênio a me esfingir: que me alimenta
(CAMPOS, 2000: n.p.).

3. Do arcaico ao contemporâneo – arqueologia da redenção

O dialogismo relacionado aos temas redenção e salvação presente no intertexto, sob a perspectiva arqueológica de Agamben (2010) quando trata da influência do dispositivo na subjetivação do sujeito, nos conduz à redenção pensada na contemporaneidade. Diante da produção criativa como instrumento catártico e salvífico, percorremos as entrevisões da máquina do mundo no poema conjuntamente com as descrições históricas.

Sob a perspectiva da arqueologia de Agamben, trata-se não de uma ruptura, como ocorre com a arqueologia de Foucault, mas da suspensão crítica e reflexiva do presente, de modo que a luz da situação atual não possa turvar ou impedir a visão do passado. Nesse sentido;

Isso significa, se voltamos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (Agamben, 2010: 63)

A redenção, portanto, que auscultamos no desejo poético, nos encontra no momento do passo incerto, desinteressado e descrente. Assim se pode recepcionar essa poesia que sucede a esperança utópica e que, na fratura inclusive abismal no caminho, suspende a fé em Deus e no futuro. A redenção poética que aventamos nesta leitura é a saída para a ansiedade existencial gerada por insustentáveis culpa e desencorajamento.

O poema de 152 estrofes nos remete ao passado já pela forma, utilizando a terça-rima criada por Dante e usando igualmente versos de linguagem depurada e sofisticada. Vale-se do eixo intertextual alegórico da máquina do mundo, para a visão transcendental, fragmentada em cenas que vão da poética clássica à pós-moderna. Há no poema a referência à epifania experimentada pela fé na existência da força motriz universal em diferentes instâncias do intertexto, que propositalmente excetua o itabirano Carlos Drummond de Andrade.

AMMR é um poema em três partes, composto em versos decassílabos dispostos em terça-rima. A primeira parte retoma a representação das máquinas do mundo já cantadas em Dante, Camões e Drummond. A segunda expõe os

desenvolvimentos da física e da cosmologia moderna mencionando Galileu, Newton, Einstein e Poincaré, os quais superaram o modelo ptolemaico. Na terceira, que tem cerca de metade da extensão total do poema, propõe-se a contemplação do universo segundo a teoria do *Big-Bang*.

O eu-lírico se volta ora para o cosmo, ora para a individualidade humana, buscando apaziguar seus desejos e temores por meio da compreensão do mistério, ritmo e ciclo da máquina do mundo. Ao olhar para trás, mostra a experiência da busca no sonho dantesco, da navegação camonianiana de Vasco da Gama sob a égide da Coroa de Portugal e do caminhar *incurioso* de Drummond. Os *cantos* haroldianos em AMMR, em composição polifônica, suspendem-se diante da pausa, antes de uma dissonância pós-utópica, e das descobertas científicas que encerram um ciclo – o ptolemaico.

De uma perspectiva dialógica existencial, o movimento de criação que ainda busca desvendar a máquina nesses tempos, antes se quebra para trás, utilizando o verbo *querer* no passado mais-que-perfeito, «quisera como dante em via estreita extraviar-me no meio da floresta» (Campos, 2000: n.p), com clara inclusão do poeta que, embora com o dobro da idade de Dante⁹ à época, se expressa angustiado pela dúvida e pela ânsia de ver e compreender a força motriz da máquina. Nesse procedimento vemos a experiência da fratura, para a qual nos chama a atenção Agamben – no mínimo deslocamento das coisas entre o mundo profano e o mundo messiânico:

O Canto I, de *O Inferno de Dante*, descreve uma das fases da jornada redentora do homem na busca do paraíso após a morte. O eu-lírico busca compreender e purgar suas culpas conforme preceitos ou dogmas políticos e religiosos. Em *Camões*, sem excluir a anterior, vislumbra-se a redenção por meio da glória da cosmogonia realizada por novas descobertas e conquistas da navegação portuguesa, sob os auspícios da fé cristã e da Coroa de Portugal, a redenção por meio de grandiosos feitos em vida. Já na *Máquina do Mundo* de Drummond, no caminhar *incurioso* do poeta introspecto, a busca é suspensa. Nesta última passagem do poema, temos a visão breve da abertura para a máquina do mundo que interrompe a solidão do caminhante sem, todavia, impressioná-lo. Passo suspenso, como no dizer de Agamben, que

⁹ De acordo com sua biografia, Dante Alighieri iniciara os esboços de *A Divina Comédia* no período dos conflitos que o levariam ao exílio decorrente de suas funções políticas, 1300/1301. Nascido em 1265, pesquisadores afirmam que teria a idade, portanto, de 35 anos.

estanca diante da fratura do tempo, um consciente olhar do poeta para o passado e para o futuro.

Eis, a nosso ver, a hipótese de *engrenagem* sincrônica, por ser máquina repensada do mundo, sob o olhar contemporâneo – a poética que olha para trás e suspende o passo onde a fratura parece engolir as esperanças para, quiçá, seguir *palmilhando*¹⁰ seu pedregoso caminho.

A alegoria da máquina do mundo, nessa perspectiva, é metaforicamente o trem existencial, com estações de parada no percurso e sempre de partida. A *parusia*, compara Agamben, prometida para o fim dos tempos é certa, mas sem data ou era ou qualquer sinal cronológico e, todavia, sempre liga o passado ao presente. No limiar do utopismo para o pós-utopismo, na desordem causada pelo progresso corrosivo e pelo automatismo do homem, o ensaio de Campos anuncia a perda do contato do homem com sua origem, sua renúncia à busca, o abandono da cosmogonia, inviável em meio ao caos ideológico. Entretanto, ao repensar a máquina do mundo, o poeta revê a incessante busca do homem por sua salvação. AMMR, diferentemente, faz ressuscitar em meio à criação literária catastrófica e pós-utópica do princípio-realidade, o fazer poético redentor.

Pode-se apreender do ensaio do poeta-crítico sobre poesia pós-utópica, na verdade, a ansiedade diante da não-redenção poética. Sua escrita crítica é o apelo para se repensar a máquina do mundo.

Apontamos três instâncias dos momentos de redenção em AMMR: a da morte, em que a redenção é buscada no sonho dantesco; a dos feitos heroicos em vida, por meio das navegações e novas descobertas; e a do confronto do ser com a ansiedade contemporânea do não-ser, em que o eu-lírico exalta as descobertas da ciência mas se mostra abatido, sem as respostas que busca, mesmo diante de tantos avanços do conhecimento humano:

140. e imaginar-me em plena escuridão
do túnel onde a lápide do rei
guardava seu segredo – e ao repelão

¹⁰ Primeira parte do verso 36, citado na p. 4 deste ensaio.

141. do tremor submetido me aterrei
(pós-fato como em transe): cessa o excurso
e torno agora ao ponto em que parei

142. nem ao antes pré-antes o percurso
nem à névoa que o opós-do-fim esfria
me conduziu: estou qual no ante-curso

143. na véspera de entrar na estreita via
do meu desígnio estava – duas panteras
aquela mais leopardo esta (eu diria)

144. mais lince em salto elíptico – duas feras
na ponta do ultrafim e na do início
aquém-do-inívio as duas estatelam-se

145. retidas no ar bordando o precipício
da dúvida que nem sequer a dúbia
pergunta sabe pôr como exercício
(Campos, 2000: n.p.)

Nessa terceira instância, no contraponto do que escreveu o crítico, realiza-se a poética sensível e potente ora comentada, na qual reencontramos o princípio-esperança. Ao repensar o percurso histórico da máquina do mundo o poeta se depara com o olhar de Drummond, incurioso e desinteressado. E, aqui, o mito fáustico deve ser lembrado, no qual mostrar-se satisfeito e passivo é, como o Dr. Fausto negociara com Mefistófeles, condição para perder a aposta, bastando a realidade cruel e a morte obscura, sem devir e sem poesia. O ciclo da pós-modernidade descrente, repensando a descrença com poeticidade redentora, este sim, pode terminar.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2010). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- ALIGHIERI, Dante (2003). «Canto I – Inferno», in *A Divina Comédia*. São Paulo: eBooks-Brasil.com, pp. 17-23.

- ANDRADE, Carlos Drummond (1995). «A máquina do mundo», in *Claro Enigma*. São Paulo: Editora Record, pp. 121-124.
- BRUM NETO, Benjamim (2018). «Notas introdutórias à noção de arqueologia em Giorgio Agamben: deslocamentos interpretativos de Foucault», in *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, vol. 11/3. Rio de Janeiro: PPGF-UFRJ, pp. 92-119.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: BibVirt – Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em Os Lusíadas (dominiopublico.gov.br) (acedido em 25-07-2021).
- CAMPOS, Haroldo de (1997). «Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação», in *O Arco-íris Branco*. São Paulo: Imago, pp. 243-270.
- CAMPOS, Haroldo de (2000). *A máquina do mundo repensada*. Cotia: Ateliê editorial.
- COMISSÃO TEOLÓGICA INTERNACIONAL (1995). «Parte I: A condição humana e a realidade da redenção», in *Comissão Teológica Internacional. Algumas questões sobre a teologia da redenção*. Disponível em http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1995_tologia-redenzione_po.html (acedido em 25-07-2021).
- TILICH, Paul (2001). *A Coragem de ser*. Trad. de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- TONETO, Diana J. M. (2009). «Haroldo de Campos, Camões e a Palavra – Máquina do Mundo», in *Revista Via Atlântica*, vol. 15. São Paulo: USP (ISSN: 2317-8086 OJS).

Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a beleza que salva¹

Wilma Steagall De Tommaso²

Introdução

A verdade, o bem e a beleza são atributos da divindade. Desses transcendentais, a filosofia ocidental fixou-se à verdade e ao bem, deixando a beleza em segundo plano. Essa é a premissa do artista sacro e sacerdote jesuíta Marko Ivan Rupnik. Esloveno radicado em Roma, Rupnik encontra sua fundamentação nos Santos Padres da Igreja, em teólogos ocidentais como Romano Guardini (1885-1968) e em pensadores da tradição ortodoxa russa do final do século XIX e do século XX como Vladimir Solov'ëv (1853-1900), Pavel Florenskij (1882-1937), Nikolai Berdiaev (1874-1948) e Olivier Clément (1921-2009), que destacam que o bem e a verdade não se realizam sem a beleza: há uma organicidade entre os transcendentais e, portanto, eles são inseparáveis. Nesse sentido, Florenskij, segundo Rupnik, é quem faz a melhor síntese sobre a beleza:

Meu conhecimento de Deus percebido pelos demais *em mim* é amor pela coisa percebida; e o amor contemplado objetivamente — por um terceiro — no outro é a beleza. Aquilo que para o sujeito do conhecimento é verdade, para o objeto do conhecimento é amor, ao passo que para quem contempla o conhecimento (do objeto por parte do sujeito) é beleza. «Verdade, bem e beleza»: essa tríade metafísica é um único princípio, uma única *vida espiritual*, examinada sob vários pontos de vista. A vida espiritual, enquanto procede do Eu e tem no Eu sua base, é a *verdade*: percebida como ação imediata do outro é o *bem*; contemplada objetivamente por um terceiro como irradiação até o exterior é a *beleza*.

¹ Ensaio escrito em português de acordo com a norma brasileira.

² Labô – Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A verdade manifestada é o amor. O amor realizado é a beleza. Meu próprio amor é a ação de Deus em mim e minha ação em Deus; esta atuação comum é o princípio da minha comunhão com a vida e com o ser de Deus. Essa co-actuação é o princípio da minha participação na vida e no ser divinos, isto é, no amor substancial, porque a verdade absoluta de Deus se desvela justamente no amor. (FLORENSKIJ, 2010: 95, tradução nossa, itálico do original).

Com o racionalismo típico da modernidade, a tecnocracia e o cientificismo dominaram o espírito humano. A partir de uma nova compreensão da identidade humana, a casa comum passou a ser ameaçada pela ação destruidora daí decorrente. Com essa perda do sentido espiritual do humano, o tema da criação se tornou muito apropriado nas expressões artísticas. Além disso, esse é um fenômeno analisado com formulações ecológicas, culturais ou políticas, mas uma reflexão teológica orgânica a partir da temática da criação e da redenção também pode dar a sua contribuição (MARTOS, 2018: 270-271).

A partir dessa premissa, o objetivo do artigo será mostrar este tema tendo como fio condutor a unidade e a organicidade dos mosaicos e pinturas de Marko Ivan Rupnik, que integram essa questão humana fundamental na maneira de conceber e contemplar a iconografia. Para desdobrar as concepções visualizadas em sua obra, lançaremos mão de textos do próprio Rupnik e de autores em que ele se sustenta, sobretudo de Olivier Clément e Pavel Florenskij. Em sua leitura dos Padres da Igreja, eles nos ajudarão a redescobrir a maneira como a tradição cristã interpretou a narrativa bíblica da criação e, a partir dela, o sentido do humano.

Marko Ivan Rupnik, artista da beleza

Membro da Academia Europeia de Artes e Ciências e consultor do Pontifício Conselho para a Promoção da Nova Evangelização e da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos, Rupnik nasceu em 1954 em Zadlog, na Eslovênia, e ingressou na Companhia de Jesus em 1973. Após seus estudos em filosofia em Liubliana, começou a cursar a Academia de Belas-Artes de Roma. Foi ordenado sacerdote em 1987 e concluiu o doutorado em Missiologia na Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma em 1991.

Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a beleza que salva

Professor do Pontifício Instituto Oriental e da Pontifícia Universidade Gregoriana, reside no Centro Aletti desde 1991 e ali, desde 1995, dirige o ateliê de arte espiritual do centro. Sua arte está comprometida com uma relação dialógica entre a arte ocidental e a tradição iconográfica oriental a fim de uma redescoberta da arte sacra como serviço eclesial e como liturgia.

Além dos pensadores já citados, uma figura que lhe foi de grande influência foi o cardeal Tomáš Špidlík (1919-2010), professor de Patrística e Teologia Espiritual Oriental em várias universidades, tanto em Roma como ao redor do mundo, um dos maiores especialistas na espiritualidade do cristianismo oriental. Špidlík orientou Rupnik no doutorado, foi seu diretor espiritual e sobretudo um grande amigo.

Rupnik reconhece que sua primeira inspiração são as Sagradas Escrituras e que tem como guia principal na arte litúrgica o Concílio Vaticano II, que convidou a reler aquele grande período que foi o primeiro milênio, com a era patrística e os fortes períodos da arte dos cristãos, como o românico e o primeiro bizantino. É uma arte que começou nas catacumbas, no subsolo, lugar da morte, na contramão da arte clássica greco-romana da época, abandonando completamente a ideia de perfeição (Rupnik, 2019: 53-55). Na modernidade, Rupnik ressalta que a cultura ocidental deu precedência à verdade e ao bem e negligenciou o belo como algo puramente decorativo e dispensável.

O objetivo de Rupnik ao conceber um projeto iconográfico é criar um espaço onde uma Presença seja provocada, uma Pessoa seja revelada e o encontro com Deus seja motivado; é propor uma arte que vivifique a própria liturgia, que torne presente o mistério da fé, mesmo quando a liturgia não é celebrada. Trata-se de propagar uma beleza que salva, uma visão teológica em que prevaleça a aproximação simbólica, litúrgica. Para isso, busca uma harmonização entre Oriente e Ocidente, bem como entre tradição e contemporaneidade na configuração de um programa litúrgico, orgânico dos mosaicos e pinturas. Desse modo, percebem-se reinterpretações dos primeiros tipos iconográficos cristãos, bizantinos, românicos, góticos e, ao mesmo tempo, influências de certos artistas de vanguarda na linguagem formal de sua obra, pois Rupnik sabe que sua arte é destinada ao homem do século XXI (Clément, 2002: 185-186).

A criação

Os dois primeiros capítulos do livro do Gênesis nos contam como Deus criou o mundo. Deus cria o mar, a água, os peixes, depois cria a terra que começa a germinar, a produzir frutos, e a sua obra criadora se conclui com o homem e a mulher, criados à sua imagem e semelhança (Gn 1,26-27). O relato também diz que o primeiro homem e a primeira mulher viviam em comunhão com o Criador, por isso habitavam no Jardim do Éden, símbolo dessa amizade. Os seres humanos, no entanto, não foram criados como autômatos, incapazes de decidir: Deus os criou livres para escolher entre o bem e o mal, decisão que sempre tem consequências.

«Façamos o homem à nossa imagem e semelhança» (Gn 1,26): segundo Clément, aqui emerge toda a centralidade da noção de pessoa:

Em sua liberdade pessoal, o homem transcende o universo, não para abandoná-lo, mas para contê-lo, expressar seu significado, comunicar-lhe a graça. Se há um tema continuamente atestado no pensamento ortodoxo contemporâneo, é precisamente o da irredutibilidade da pessoa, capaz de tudo englobar e qualificar. «A pessoa não é uma parte e não pode ser parte de nenhum todo» — escreve Nikolai Berdiaev — mesmo que esse todo fosse o universo inteiro em sua imensidão ... Só ela é capaz de ter um conteúdo universal, ela é de uma forma única o universo em potencial». e Vladimir Losskij: «Uma pessoa não é parte de um todo, mas contém o todo em si mesma». Essa perspectiva implícita permitiu a São Gregório Palamas mostrar que o homem é superior aos anjos: ele é mais rico, ele potencialmente engloba a totalidade do sensível e do inteligível, resumindo em sua corporeidade todo o sensível, enquanto suas faculdades superiores estão relacionadas com os mundos angelicais. (Clément, 2007, tradução nossa).



Figura 1: Marko Ivan Rupnik. *Criação do sol e lua, animais e do homem e da mulher (Gn 1)*. Igreja de São Basílio. Roma, Itália. 2020. Imagem: Centro Aletti.

Há no capítulo 2 de Gênesis um segundo relato da criação do homem. Após a criação de Adão, Deus constata a solidão do homem como algo que «não era bom» para ele. Então, retira de Adão uma costela, a sua alteridade, provocando uma espécie de desdobramento da natureza humana em masculino e feminino (Gn 2,21-23), precisamente como ajuda para o homem viver segundo esta existência recebida do sopro e das duas mãos com as quais tinha sido moldado. Deus os cria dois e, procurando-se um ao outro — Eva que procura de onde saiu, e Adão que procura sua costela que falta —, Deus sela o sopro com o qual plasmou o ser humano. Adão, colocado diante de sua alteridade, e Eva, diante do outro diferente de si, descobrem nesta posição o auxílio para viver aquela vida à qual o Evangelho de João chamou *zoé*, que é só típica de Deus. Eva é retirada de Adão como «ajuda» (Gn 2,20), ou seja, ajuda para existir segundo Deus, à maneira da relação, segundo a procura do outro. A vida que se exprime nesse desdobramento da natureza masculina e feminina é um chamamento contínuo à vida divina, destinada a realizar-se neles (Rupnik; Averincev, 2003).

Eva, tendo sido retirada de Adão, não pode deixar de ver o homem como primeiro de sua relação, Adão; e Adão não pode deixar de ver Eva como epicentro da sua relação, porque caso contrário ele não estará completo. Adão já não pode existir sem a união com Eva, sem tender à unidade com ela.

O homem não se realizará sozinho, porque a vida que recebeu delineou-o para uma existência relacional (Rupnik, 2014: 78). Essa existência não se manifesta apenas na relação entre o casal, mas também entre ele e tudo aquilo que é criado. Em sua leitura da cena tradicional da iconografia cristã que mostra a criação do homem e da mulher (figura 1), Rupnik coloca essa harmonia em evidência.

A narrativa da criação carrega consigo uma imagem do estado em que se encontrava o coração humano no início: puro, aberto a Deus e regido pela sua graça, bem como da concórdia que existia entre este ser humano e o universo. É fruto de uma nostalgia contínua que se apodera do ser humano, do indivíduo, do povo, da humanidade. Mitos e histórias contam de muitas maneiras sobre aquele grande «outrora», quando tudo era diferente de hoje, tudo brilhante, feliz e bom. Repetidamente surge a questão de saber se o que foi perdido não pode ser recuperado, restaurado. Para perceber este ponto basta prestar atenção à forma como ainda reaparece frequentemente em nossa linguagem a expressão «paradisiaco». A pálida memória desse estado perpassa mitos e histórias, e apesar de todos os esclarecimentos alcançados com o desenvolvimento técnico-científico, as imagens do inconsciente, também no homem moderno, ainda guardam a lembrança de como a criação era e como deveria ter permanecido (Guardini, 2013: 137-138). Entretanto, não há possibilidade de trazer novamente aquele paraíso. Por quê?

A queda

Os seres humanos, depois da queda, não são mais capazes de orientar-se a Deus. Os Padres Capadócijs denominavam-no *omphaloskopi*, ou seja, «aqueles que olham o umbigo». Antes o homem olhava Deus, estava em uma relação com Deus; depois, a serpente conseguiu roubar sua atenção e, curvado sobre si mesmo, não contempla Deus nem a terra, não vê os demais: só o próprio umbigo que se converte na ferida da memória, começa a olhar em torno de si, ou seja, para baixo (Rupnik, 2014: 200-201). É aí que a tradição identifica a raiz do mal no mundo:

Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom» (Gn 1,31),
mas mesmo assim suplicamos: «Livrai-nos do mal» (Mt 6,13). Essa contradição

Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a beleza que salva

é experimentada na vida cotidiana. Os escritos dos Padres respondem à questão do mal com distintos pontos de vista. Enquanto apologetas, recusam as opiniões contrárias à fé cristã: não existe nenhum princípio eterno do mal, a matéria e as coisas criadas não são más, portanto, se o mal existe no mundo, a culpa é nossa; o mal provém do pecado dos homens. (Špidlík, 2013: 207, tradução nossa).

O terceiro capítulo do livro do Gênesis relata o primeiro pecado: a tentação de comer o fruto proibido, a conversa de Eva com a serpente sedutora, o consentimento de Adão, a expulsão do paraíso. Segundo Clément, os Santos Padres acreditam que a experiência de cada um confirma e prolonga na história o que o Gênesis conta nos primeiros capítulos. Cada um de nós tem um paraíso, ou seja, o coração criado por Deus em um estado de paz. E cada um de nós vive a experiência da serpente, que penetra no coração para nos seduzir. A serpente assume a aparência de um pensamento ruim. Para Orígenes — e muitos Padres concordam com ele —, a origem de todo pecado é o pensamento, em grego *logismós* (Clément, 2007). Essa leitura está presente nas obras de Rupnik, quando se trata de representar a queda (figura 2).



Figura 2: Marko Ivan Rupnik. *A queda*.

Santuário Nacional de São João Paulo II. Washington, EUA. 2015. Foto da autora.

Para Máximo, o *Confessor*, e Simeão, o *Novo Teólogo*, e para a espiritualidade bizantina em geral, a árvore da vida e a árvore do bem e do mal são a

mesma árvore, símbolo da criação, mas de acordo com duas visões do homem que se tornam dois estados de ser. A árvore da vida é a criação em Deus, onde o homem *logikós* colhe a presença do *logos* e acolhe assim um potencial divino-humano, segundo uma visão teonômica unificadora. A árvore do conhecimento do bem e do mal é o mundo violado pela visão «auto-idolátrica» do homem *a-logikós*, visão que, proveniente de uma separação, desperta separações «em cadeia», em verdadeiro processo de desintegração (Clément, 2007).

A tentação descrita em Gn 3 tem precisamente em vista destruir essa unidade entre a natureza e o modo de vida desta natureza. O terceiro capítulo do Gênesis esclarece por que é tão difícil o relacionamento do homem com Deus. Ocorre fundamentalmente que a relação que acontecia na criação do homem como imagem de Deus, uma relação ontológica, fundante, da pessoa criada, era aquela com Deus e Deus é uma Pessoa vivente. Deus, no final da Sagrada Escritura é definido como «amor» (1Jo 4,8), portanto, é a Pessoa que vive as relações livres no amor.

Um texto extraordinário de Simeão, *o Novo Teólogo*, citado por Clément, resume com grande força simbólica o que aconteceu no cosmo após o pecado original:

Todas as criaturas, quando viram que Adão foi expulso do paraíso, não consentiram mais permanecer sujeitas a ele; nem o sol, nem a lua, nem as estrelas quiseram reconhecê-lo; as nascentes recusaram-se a deixar a água fluir e os rios a continuar seu curso; o ar não quis bater mais para não soprar a Adão pecador; as feras e todos os animais da terra, quando o viram caído de sua antiga glória, começaram a desprezá-lo e todos começaram a atacá-lo; o céu se esforçava em afundar em sua cabeça e a terra não queria mais carregá-lo. Mas Deus, que criou todas as coisas e o próprio homem, o que Ele fez? Ele deteve todas as suas criaturas com sua força e, com sua ordem e sua misericórdia sacra, Deus não as deixou se rebelarem contra o homem, mas ordenou que a criação permanecesse sob sua dependência e, tendo se tornado mortal, servisse ao homem mortal para o qual foi criada e isto até que o homem renovado se tornasse novamente espiritual, incorruptível e eterno e todas as criaturas, submetidas por Deus ao homem em seu trabalho, também fossem livres, renovando-se com ele e, como ele, tornavam-se incorruptíveis e espirituais (Simeão, *o Novo Teólogo apud* Clément, 2007, tradução nossa).

Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a beleza que salva

Para os Padres da Igreja, como para os filósofos religiosos da ortodoxia contemporânea, essas não são metáforas de forma alguma, mas o conhecimento das consequências ontológicas de uma catástrofe original. O homem, filho de Deus, queria matar o Pai divino para se apoderar da mãe-terra: um crime meta-histórico no qual se origina a história da queda do homem e do Cosmo. Ao invés de cuidar da Criação, o homem quis se apoderar, quis ser um deus. A queda é uma catástrofe cósmica para os ascetas e espirituais. Segundo essa concepção vertiginosa, o homem destruiu, separando-se de seu núcleo, a unidade a que foi chamado a realizar entre Deus e o mundo. A sede de poder o levou a projetar o mundo «objetivado», «idealizado», fora de si, sem Deus. Podemos dizer que aí começou o desastre ecológico. O narcisismo ontológico, ou melhor, «a-ontológico», visto que curva o homem em seu próprio nada (de modo que o amor-próprio, a *filautia*, se mistura com o ódio e a «auto-idolatria» se une ao niilismo), literalmente pulveriza o homem na criação, a criação no homem: «Tu és pó e ao pó voltarás» (Gn 3,19) (Clément, 2007).

A redenção

Adão foi colocado como jardineiro no Éden, para aperfeiçoar sua beleza. O homem é *logikós*, é o *logos* criado que deve coletar, como um sacerdote e um rei, o *logoi* das coisas para oferecê-las, na difusão criativa da glória, ao *logos* não criado. Em cada ser e em tudo, ele deve descobrir o ponto virgem da sofianidade para que a Sabedoria divina flua ali. Trata-se de ler e escrever — como cooperador de Deus — a presença da Palavra no *liber mundi*: a vocação da humanidade é a de um Messias cósmico coletivo chamado a «subjugar a terra», isto é, a transformá-la em templo. O homem, para o Universo, é, portanto, a esperança de receber a graça e de se unir a Deus; é também o risco do fracasso e da decadência porque, afastado de Deus, o homem verá nas coisas apenas a aparência, a «figura que passa» (1Cor 7,31) e imporá um nome falso a elas. Recordamos um texto paulino fundamental, que narra uma situação de decadência e redenção, em que vemos a vocação mediadora e libertadora de Adão ser reaberta no corpo eclesial do Adão final, o Cristo:

A criação aguarda a manifestação dos homens filhos de Deus; porque ela foi submetida ao vazio, não por sua vontade, mas pela vontade daquele que a

subjugou, mas na esperança de que a própria criação seja libertada da corrupção escravizante para participar da gloriosa liberdade dos filhos de Deus (Rm 8,19-21) (Clément, 2007).

Cristo, desde o princípio do cristianismo, foi retratado como o Salvador, o Redentor, aquele que resgata o povo da escravidão do pecado e da corrupção e que devolveu à humanidade aquela condição original que foi destruída pela queda. Porém, a tragédia da queda e apostasia da criatura não mais perderão de vista a perspectiva maior que é o plano original da Criação, animado pelo amor de Deus (Rupnik, 2010: 216).

O mesmo amor com o qual Deus fez vir ao mundo o existir, com o qual sustentou no correr dos séculos, por meio do qual o fará absorver no grande mistério da recapitulação final levando a termo o íntegro curso da criação, é o amor que na cruz chega até o sangue. Só assim, conhecendo a medida do amor de Deus até o abismo, o homem, finalmente tocado, se torna capaz de superar a separação, o isolamento, a morte na qual foi aprisionado pelo pecado. É nisso que consiste a Redenção com suas etapas fundamentais, com seu eixo na Encarnação, isto é, no ingresso da Segunda Pessoa da Trindade no mundo, onde a humanidade já se fechou, o que significa a morte, porque está separada da vida divina. Na Encarnação, Jesus Cristo literalmente «entra» na morte, cativo do homem, com a sua morte de cruz, mas depois ressuscita como recapitulação de tudo, como uma «Unificação» do que foi separado pelo pecado e pela morte para assumir seu Corpo de glória, Corpo pneumático que nos deixa entrar na realidade própria da Trindade.

Aquilo que os homens não eram capazes de fazer — a união com Deus e com todo o Universo — foi realizado em Cristo, o Adão definitivo que agora nos permite realizá-lo n'Ele. Não por acaso, nos mosaicos e pinturas de Rupnik, as faces de Adão e de Jesus Cristo são semelhantes. Graças ao mistério de Cristo, que desce à mansão dos mortos, segundo o Credo, se cumpre uma nova criação do mundo no Homem perfeito, Jesus. Segundo os Santos Padres da Igreja, o Sábado Santo é uma espécie de segundo repouso divino e por isso na liturgia bizantina se canta: *«Este é o sábado mais que bendito no qual Cristo dorme para ressurgir no terceiro dia»*.

Rupnik se mantém fiel à iconografia da descida aos infernos em seus mosaicos e pinturas (figura 3): jamais faz Cristo subindo do sepulcro aos céus, pois o movimento de Deus é a descida para redimir a humanidade. Esse

Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a beleza que salva

movimento é ao mesmo tempo o início do retorno, da ascensão. Na descida, Cristo ressuscitado rompe com a cruz o portão infernal, toma Adão pelo pulso, lugar em que se mede a vida, arrastando-o fora da tumba, e faz o mesmo com Eva e, com ela, com toda a sua descendência, que agora sai do sepulcro para ser levada pelo Cristo ao coração do amor trinitário, à presença do Pai, santo e misericordioso, do qual se afastou. A árvore que prometia a divinização — «se-reis como deus» — se transforma no lenho da cruz, para que o homem veja o Senhor e descubra novamente a face do amor (Špidlík; Rupnik, 2004: 57-59).



Figura 3: Marko Ivan Rupnik. *Descida aos infernos*. Catedral de Santa Maria Mãe de Deus. Castanhal (PA). 2014-2017. Foto da autora.

A Encarnação de Cristo inaugura a nova história da ascensão dos homens e do Cosmo na glória da divinização, como uma extensão da Encarnação a toda a criação, a redenção universal. A partir da Encarnação, a plenitude da divindade habita entre os homens no corpo de Cristo. N'Ele nossa humanidade entra em comunhão com o Pai. É aí que o Reino vem a este tempo para fazê-lo passar para o tempo eterno: do *chronos* se vai ao *kairós*. Cristo ressuscitado está dentro do nosso tempo, porque no momento de sua morte de cruz rasgou-se o véu do templo e abriu-se uma brecha na plenitude do tempo que leva o nosso tempo à sua consumação. Nesse sentido, Cristo está diante de nós, no futuro. A sua vida histórica, tão preciosa em si mesma, é o prelúdio

de uma vida muito mais ampla, a do seu corpo — a humanidade redimida — ao longo da história do mundo. Assim, uma leitura atenta das Escrituras nos introduz na presença viva do Ressuscitado, o Redentor Universal, que nos mostra o nosso futuro, nos ajuda a garantir que o que vemos, deixa o que ainda não vemos e nos contagia com o dinamismo que vem da escatologia. Compreendemos então por que os primeiros cristãos amaram a invocação de *Maranathá* e quiseram ser aqueles que têm pressa com desejo do advento, do dia do Senhor (2Pd 3,12) (Campatelli, 2009).

O amor faz o mundo: Cristo transfigurou secretamente o universo. Este cosmos recordado recriado e iluminado nos é oferecido no mistério da Igreja. É o nosso enraizamento inexpugnável, não só celestial, mas terrestre: nossa terra celeste e nosso céu terrestre, a fonte de um pensamento eucarístico, o único capaz de dominar a revolução técnica (Clément, 2007).

«Deus é amor» (1Jo 4,8): assim Deus é definido por João em sua primeira carta. Desta feita, Florenskij, um dos teólogos preferidos de Rupnik, em linguagem poética faz uma síntese da exegese de Paulo sobre os primeiros capítulos do Gênesis:

A criação espera com esperança a revelação dos filhos de Deus» (Rm 8,19), espera ser «libertada da escravidão da corrupção» e sofre no cativeiro por uma vontade alheia; «ela, de fato, se submeteu à caducidade não por sua vontade, mas pela vontade daquele que a subjugou» (Rm 8,20). O poder da caducidade sobre a criação ainda não acabou, a supremacia da Corrupção ainda não foi quebrada. «Desejo ser libertado do corpo para estar com Cristo, o que seria muito melhor; mas é mais necessário para vós que eu permaneça na carne» (Fl 1,23-24). Assim escreveu o Apóstolo dos gentios. E, se pudesse, o sol quente por trás das nuvens teria acrescentado com um suspiro profundo: «Desejo ser desprendido do corpo para estar com Cristo, porque isto é o melhor. Mas Deus me colocou a seu serviço, ó povo, e isso me libertará da caducidade. Eu permaneço convosco para servir-vos». E também diria, com um novo suspiro: «O mundo é tão belo que o Criador o achou muito bom (Gn 1,31); e ele era tão digno de amor que Deus se apaixonou por ele e não poupou Seu Filho unigênito, mas o ofereceu para salvá-lo. Mas, por sua culpa, este mundo esplêndido é um escravo da transitoriedade e da morte, por vossa culpa ele está no pecado e na corrupção. A culpa é vossa se o mundo geme com o peito dilacerado de dor!» (Florenskij, 2020, tradução nossa).

Queda e redenção na arte cristã: uma reflexão sobre a beleza que salva

Se Deus existe, e para Florenskij isso é inquestionável, Deus é necessariamente amor absoluto. Mas o amor não é a característica de Deus, um traço casual da sua ação. «Deus, ou a Verdade, não só tem amor, mas acima de tudo “é amor”, “*ho Theos agapē estin*” (1Jo 4,8), ou seja, o amor não é apenas uma relação providencial de Deus, mas constitui Sua essência, Sua própria natureza» (Florenskij, 2020, tradução nossa). Assim, o destino da humanidade que foi criada no Amor é voltar ao Amor, à filiação divina, por meio do Filho, Jesus Cristo, o Redentor da humanidade.

Considerações finais

Fiel à linguagem iconográfica da tradição cristã do primeiro milênio, contemporânea aos escritos patrísticos, Rupnik apresenta em sua obra artística uma leitura simbólica da narrativa bíblica da criação que entrevê no texto sagrado uma revelação sobre o humano e a sua condição num mundo marcado pela transitoriedade e pelo mal.

Nesse contexto, ficam em evidência a vocação relacional originária do homem, isto é, uma vida de comunhão e harmonia com toda a criação; a tensão entre a acolhida livre do mundo como dom e a tendência autoafirmativa à posse e ao domínio; a unidade entre Deus e o mundo, que brilha de um modo novo a partir do mistério da Encarnação e aponta para a transfiguração de todo o universo. São questões que tocam o cerne do ser e estar do homem no mundo e que, hoje, em um contexto de crise socioambiental, se mostram particularmente relevantes.

Referências bibliográficas

- A BIBLIA DE JERUSALÉM, (2002). São Paulo: Paulus Editora.
- CLÉMENT, Olivier (2002). «Un occidente fecundado por oriente», in APA, Mariano; Clément, Olivier; Valenciano, Crispino (ed.), *La Capilla Redemptoris Mater del Papa Juan Pablo II*. Burgos: Monte Carmelo, pp.185-194.
- CAMPATELLI, Maria (2009). *Leggere la Bibbia con i Padri*. Roma: Lipa.
- CLÉMENT, Olivier (2007). *Il senso della terra: il creato nella visione cristiana*. Roma: Lipa.
- FLORENSKIJ, Pavel (2010). *La columna y el fundamento de la verdad: ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*. Salamanca: Sígueme.

- FLORENSKIJ, Pavel (2020). *Simboli dell'Eternità: meditazioni e preghiere*. Roma: Lipa Edizione.
- GUARDINI, Romano (2013). *El comienzo de todas las cosas: meditaciones sobre la Génesis*, capítulos 1-3. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- MARTOS, Emilio Delgado (2018). *La transfiguración del espacio litúrgico mediante la iconografía de Marko Ivan Rupnik*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RUPNIK, Marko Ivan (2019). *A arte como expressão da vida litúrgica*. Brasília: Edições CNBB.
- RUPNIK, Marko Ivan (2014). *Decir el hombre: persona, cultura de la pascua*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- RUPNIK, Marko Ivan; AVERINCEV, Sergej Sergeevic (2003). *Adán y su costado: espiritualidad del amor conyugal*. Burgos: Monte Carmelo.
- ŠPIDLÍK, Tomás (2013). «El hombre, persona agapica», in Špidlík, Tomás; Rupnik, Marko Ivan et al., *Teología de la evangelización desde la belleza*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 143-294.
- ŠPIDLÍK, Tomás; RUPNIK, Marko Ivan (2004). *La fede secondo le icone*. Roma: Lipa.
- RUPNIK, Marko Ivan (2010). «Il simbolo dà accesso al mistero del mondo», in Špidlík, Tomás; Rupnik, Marko Ivan, *Una conoscenza integrale: la via del simbolo*. Roma: Lipa, pp. 192-270.

A arquitectura salvará o mundo?¹

Pedro Marques de Abreu²

Paraíso na Terra

Talvez o modo mais simples de explicar a identidade da arquitectura seja começar por uma constatação que é, de *per se* altamente significativa: no Paraíso não havia arquitectura – não era precisa. Não é mencionada nos primeiros três capítulos do Génesis nem, tanto quanto foi possível averiguar, em qualquer livro do mesmo tipo, como a crónica de Gilgamesh. Nenhuma manifestação de algo que pudesse, ainda que remotamente, ser interpretado como arquitectura, comparece nestas descrições primigénias³. A arquitectura nasce, portanto, da *condição decaída do Homem*, ou pelo menos, com essa condição. E tal é aliás fácil de ser compreendido: a arquitectura nasce exactamente na tentativa de compensar a ausência de Paraíso (no Paraíso não havia arquitectura *porque não era precisa*, estando o Homem em harmonia total com o meio); a arquitectura nasce na tentativa de restaurar, de reconstruir, o equilíbrio primeiro que existia entre o Homem e o resto da Criação (a Natureza); para que o Homem possa ter um momento de paz, de regresso – de *religamento* ao ideal –, em

¹ Por opção do autor, o presente artigo não segue o acordo ortográfico.

² CIAUD, Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa.

³ É verdade, no entanto, que Joseph Rykwert, num conhecido livro intitulado *A casa de Adão no Paraíso* argumenta em sentido contrário. Diz ele, descrevendo aqueles momentos originais de convivência de Deus com Adão, que «[...] Among the rows of trees and beds of flowers there must have been places to walk, to sit and talk. Perhaps the fruit of the trees was varied enough to satisfy all the human, or at any rate Adamite, desire for variety; and perhaps fermentation was not among Adam's skills; if anything like wine was taken in the garden, however, this would suggest jars and cups, and these in their turn, stores and sideboards, so on to rooms, larders, and all that: a house. A garden without a house is like a carriage without a horse.» (Itálicos meus). Rykwert reconhece contudo que «And yet Scripture, so specific about onyx found near Paradise, says nothing about this implied house which I have read into the text.» (Rykwert, 1981:13).

que se possa reencontrar efectivamente a si mesmo. A arquitectura nasce na tentativa de recriar o Paraíso na Terra⁴.

Seria necessário agora verificar se a arquitectura tem poder para fazer isso, se ela tem os instrumentos para realizar o que pretende. Esse seria um trabalho que nos levaria longe, mas não necessariamente a bom termo. É talvez mais adequado à circunstância apresentar uma alegoria.

A alegoria da Selva

Estabeleçamos antes de mais duas premissas. Primeira: a mundividência contemporânea está imbuída da noção de que é na Natureza que o Homem encontra a envolvência com a qual se encontra em harmonia (o que é desde logo muito relevante pelo juízo implícito que tal entendimento contém, relativamente aos espaços produzidos pelo homem durante e depois da industrialização). Isso mesmo se explicita no pulular de actividades e concepções modernas que procuram pôr o homem em contacto com as dimensões mais absolutamente simples da vida – seja por meio de passeios na Natureza, por desportos «radicais», filosofias New-Age relativas aos poderes da Mãe-terra, ou mesmo em posturas ecologistas que raíam o religioso. Segunda premissa: a maior parte de nós tem a experiência dos intensos momentos de prazer que o convívio com uma obra de arte pode causar. (Aqui cada um terá de inspecionar a sua própria memória à procura desse tipo de eventos – mas cuido que daí não resultarão dificuldades insuperáveis no assentimento a esta premissa.)

Imaginemos então o melhor dos dois mundos: sermos levados para um desses lugares de uma Natureza ainda virgem, longe de qualquer matiz de civilização – pode ser a Savana Africana, ou a Selva Amazónica... (um lugar, ainda assim em que houvesse condições climatéricas de conforto, de modo a que não surjam imediatamente reservas à alegoria). Seríamos levados

⁴ É interessante notar que se não há qualquer indício de arquitectura no Paraíso, esses aparecem logo nos primeiros momentos da história do Homem. E não se trata apenas da construção de abrigos – facto que por si só não distinguiria a arquitectura de uma actividade meramente técnica, ou mesmo de uma função puramente animal. Os primeiros *Homo Sapiens*, ressignificavam os seus abrigos colocando no solo, repetidamente, um pó vermelho (hematite) e habitando nesses mesmos lugares por gerações sem fim, independentemente das imensas migrações que precisavam de realizar. Antes da agricultura já tendiam a ser sedentários (Leroi-Gourhan, 1984: 128-143).

para um desses lugares para fruímos a sós, sossegadamente, a nossa obra de arte preferida: seja a Comédia de Dante, o David de Michelangelo ou a Mona Lisa... (subtraímos – por razões que se tornarão evidentes a seguir – as obras de arte musicais). Imaginemos que, nessas circunstâncias, abstraídos do mundo, concentrados na arte, atingíamos momentos de puro êxtase⁵. A obra fala comigo, compreende-me, abraça-me, explica-me a mim próprio, rompe a solidão existencial última que grava sobre o meu eu, conseqüente a viver quase ininterruptamente em estado de *nonsense*, asfixiado pela banalidade, onde nada me toca, e nem eu me consigo tocar a mim; e ensina-me a viver, a ser eu, a ser aquilo para que fui feito, apresentando-me uma possibilidade de destino bom. Nesses momentos eu sinto-me eu; por eles vale a pena viver, a vida ganha sentido⁶.

Mas, de repente, ali, um pequeno ruído, um subtil rumor – e o êxtase é interrompido. Pode não ser nada, mas também pode ser uma serpente ou um predador... – pensamos. Ficar-se-ia imediatamente em sobressalto.

Levantar-nos-íamos, olharíamos à volta, bateríamos o terreno..., ansiosamente... Nada! Fora talvez uma ilusão...?! Sentávamo-nos, de novo, dispostos a retomar aquela contemplação tão intensa e tão gozosa. Mas – recolhemo-nos por um momento na fábula – já não é possível! Algo em nós se havia quebrado; algo em nós permanecia inquieto, alerta – contra a nossa vontade, mas sem apelo. Depois daquele pequeno incidente, insignificante, parte de mim já não consegue fugir a prestar atenção ao que se passa à roda de mim, vigiando sobre uma eventual ameaça. E esse desvio da atenção já não permite a intensidade de captura, pela obra de arte, a que antes estivemos submetidos. Sem essa concentração total a obra de arte não funciona como obra de arte; é só mais um outro objecto qualquer sem utilidade explícita, relativamente ao qual

⁵ É com esse termo que Hermann Broch define o *climax* da experiência artística, como raptó de si e como coincidência – identificação absoluta – com aquela obra de arte, de forma não muito diferente da que é descrita também por Schopenhauer (veja-se a nota seguinte, sobre a fenomenologia da obra de arte).

⁶ A obra de arte tem de *per se* capacidade de constituir mundo, enquanto ambiente apropriado ao humano enquanto humano. E daí advém um carácter que também é redentor, na medida em que ela dá a coisa (que representa) ao homem e, por esse meio, o homem a si mesmo. Isso mesmo se pode inferir exactamente da conhecida frase de Dostoiévski: «a beleza salvará o mundo» – «salva», no sentido que constitui, que re-dá. Noutro lugar realizámos um *excursus* ilustrativo do carácter redentor da obra de arte, onde se apresentam interpretações acerca de como essa redenção do mundo é posta em execução pela obra de arte (Abreu, 2007: 93-107). Para lá remetemos a justificação das afirmações anteriores a esta nota.

passamos ao largo – como acontece tantas vezes quando vamos a um museu ou a um centro histórico, preocupados com outros assuntos. Aquele pretendo Paraíso, de tão intensa comoção feito, desfez-se!

Perguntemo-nos agora: em que circunstâncias poderíamos retomar aquela tão desejada experiência? O que nos poderia voltar a permitir reentrar naquele êxtase? Bem, dir-se-ia, se se pudesse ir para um local protegido, onde me sentisse seguro... Não necessariamente – num *bunker* sentir-me ia protegido, mas esse não parece ser o lugar mais adequado para se conseguir uma efectiva experiência da obra de arte⁷. Dir-se-ia: talvez se fosse um lugar habitado, se tivesse pessoas à volta, então recuperaria a tranquilidade... Sim, mas, recuperaria também a disponibilidade íntima para me entregar completamente à contemplação da obra de arte?!; os outros à minha volta, não solicitariam a minha atenção, inibindo que eu me dedicasse totalmente à obra de arte, como ela requer...?! Então, como, quando?...

Note-se ainda a propósito desta alegoria que ela não tem de ter por segundo protagonista *a* ou *uma* obra de arte: o mesmo tipo de fenómenos aconteceria se considerássemos uma relação tão íntima e atávica como a com a pessoa amada. A intensa contemplação do outro, o diálogo profundo, pede também condições externas para se dar, e se o protagonista desta alegoria fosse menos idealista e mais carnal e tivesse levado consigo a mulher que ama em vez do livro de poesias preferido, e se aquele momento de contemplação mútua fosse interrompido por algo que ressoasse, ainda que remotamente, a uma ameaça concreta, também aí, após esse evento, não seria possível retomar o diálogo profundo com o outro (embora, talvez, actividades mais directamente correlatas à procriação se pudessem continuar a desenvolver sem que a essas se pressentissem obstáculos). E mesmo que não fosse outro, ou outras coisas como uma obra de arte, mas se só fosse eu mesmo (ou Deus) – se um Eu tivesse procurado um lugar natural, longe da civilização, para poder pensar, para poder reflectir, para poder meditar...; Também aí, se a minha pessoa se sentisse ameaçada – se, digamos assim, o animal sobre o qual o Eu está montado sentisse a sua sobrevivência posta em questão – também aí

⁷ Como um *bunker* é ineficaz para suportar uma existência plenamente humana é luminosamente expresso no conto «A Toca» de Kafka. Aqui o ente, numa tentativa de se proteger do exterior, cria um âmbito de existência tão isolado que começa a sofrer alucinações de uma penetração do exterior. Um ambiente humano requer sempre uma «janela» que faculta uma relação protegida ou filtrada com o exterior, com a alteridade (Levinas, 1988: 139).

esse animal sublevar-se-ia e não deixaria que o Eu humano se concentrasse nessas actividades mais elevadas, que não de sobrevivência, que são exactamente as que caracterizam o Homem relativamente os outros animais.

Então, em que circunstâncias poderíamos retomar aquela tão desejada e tão identificativa experiência do humano?

Em uma arquitectura! Só aí, em algo que eu experimento como *arquitectura*, eu poderia voltar a ser humano. Não que o *potencial* de ser humano seja eclipsado pela ausência de arquitectura – no meio do natural, ou mesmo do artificial que não é arquitectura –, mas o acto sim, o ser, sim: só em determinadas circunstâncias, que dependem grandemente da qualidade peculiar do espaço envolvente, estão reunidas as condições para se ser efectivamente humano, para se entrar em contacto consigo mesmo (como acontece na experiência total de uma obra de arte)⁸. (Só um grande treino permite a alguns, nem sempre, porem em execução a totalidade da sua humanidade na ausência de arquitectura – são esses os heróis ou os mártires, cujos títulos advêm, exactamente, da excepionalidade, da invulgaridade, do seu comportamento.) Porque, na ausência de arquitectura, do meio que humaniza, o animal que eu também sou, subleva-se e domina-me: e o eu violenta-se, torna-se agressivo ou submisso, para se defender, para sobreviver, mas já não para ser ele mesmo.

Se repararmos bem, então, o papel da arquitectura é magnífico: pela arte (e na convivência humana real, e na reflexão...) eu posso sentir-me, profundamente, eu: humano; mas sem a arquitectura dificilmente eu poderei fazer experiência da arte, do outro, ou sequer de mim⁹.

O que é, pois, a arquitectura, e como se a pode perceber?

⁸ Oscar Wilde diz a propósito que «se a natureza tivesse sido confortável a Humanidade nunca teria inventado a arquitectura» (Wilde, 1992: 16).

⁹ Esse é o sentido da expressão de Ruskin em *A Lâmpada da Memória* (§II): «there are but to strong conquerors of the forgetfulness of men: Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality[...]». Para uma análise detalhada desta expressão, veja-se Abreu (2021a).

Linhas gerais de uma ontologia *O que não é architectura*

A conceptualização que atrás se desenhou prescreve para a architectura uma finalidade e um efeito que, de modo sintético, se pode definir como *habitar*. Evidentemente outras conceptualizações podem ser estabelecidas – architectura como arte, architectura como função, architectura como acção da disciplina «Arquitectura» ou do agente «arquitecto»...¹⁰ Esta, que decorre do *habitar* é, no entanto (tanto quanto percebemos) a única que não confunde «architectura» com outros desempenhos ou obras.

Arquitectura, enquanto obra, é algo que tem uma existência no espaço físico. Ora essa existência – dando-lhe dimensões, materiais, proporcionando usos, etc. – confunde-a com obras produzidas por outras disciplinas, que não a Arquitectura, ou agentes, que não o arquitecto. Confunde-a com processos e agentes de *construção*, que geram objectos, fisicamente descritíveis pelos mesmos predicados dos objectos de architectura, mas a que chamaremos simplesmente «construções», porque neles não reconhecemos a qualidade (não suscitam o mesmo tipo de experiência) das obras que recebem o epítome de architectura – têm, digamos, uma existência mais vulgar, mais desuna, mais destituída de um pensamento ordenador articulado. Mas as obras de architectura são, também, por outro lado, fisicamente confundíveis com as obras de engenharia – se quiséssemos antepor um factor de destringência que tem que ver com a *techné*, ou a erudição, dos seus produtores: as obras de engenharia aparecem mais constrangidas por exigências práticas e determinadas por qualidades mesuráveis (mas não é verdade que uma obra de engenharia não possa suscitar uma emoção estética). Se quiséssemos definir a essência da architectura como obra no espaço que se individualiza pelo seu impacto estético (ou mesmo por um processo, ou agência, que tem em vista principalmente tal impacto), então ela seria passível de confusão com as obras de escultura, mesmo que para tal indicássemos que essas obras têm de ter

¹⁰ De acordo com a Gramática da Língua Portuguesa quando nos referirmos a «obras de architectura», considerá-las-emos como substantivos comuns, pelo que serão grafadas com letra minúscula: architectura; quando nos referirmos à disciplina que produz ou estuda essas obras, considerá-la-emos como substantivo próprio, pelo que será grafado com letra maiúscula: Architectura.

espaço interior – também as «instalações», corrente relativamente recente da produção escultórica, possui espaço interior (e nada impede que uma «instalação» tenha também um uso prático). E ainda que quiséssemos identificar a natureza da arquitectura na sobreposição de *estética* e *função* (como é vulgar dizer-se na didáctica arquitectónica) – seria obra de arquitectura quando tivesse uma pretensão estética além da pretensão prática – isso far-nos-ia cair na confusão com o campo do Design. Se, quando se pensa nos procedimentos dos agentes produtores, o processo de projecto em arquitectura se confunde (actualmente) com o processo de projecto em Design (aliás na língua inglesa «design» é a tradução de «projecto»), não é verdade que possamos dizer que os produtos da primeira se confundem com os da segunda; os Jerónimos, ou a capela de Ronchamp, pertencem a uma categoria mental claramente distinguível daquela a que pertence a cadeira de Breuer, ou o interior de uma autocaravana.

Assim, a noção de arquitectura pede uma identificação que não decorra da existência no espaço físico com certa grandeza, do desempenho de uma função, de uma valência estética, ou mesmo da síntese de alguns ou todos estes caracteres. Muito embora sem ter a pretensão de ter esgotado a análise do total de possíveis determinantes de arquitectura, ocorre-nos apenas, como alternativa viável para a identificação das obras de arquitectura, o conceito de *habitar*.

O que é habitar

Dimensão existencial – Heidegger

Devemos a Heidegger o aprofundamento do conceito de habitar ao longo de uma considerável série de textos, sobretudo no período pós-guerra. Não pretendemos aqui – não o poderíamos – realizar a exegese desses textos. Podemos contudo recolher e auscultar alguns dos fenómenos que o filósofo alemão aponta, sem pretender descer à análise das articulações que ele estabelece.

Em *Construir, Habitar, Pensar* [*Bauen, Wohnen, Denken*] (1951), Heidegger realiza um conjunto de anotações relativas à etimologia alemã do conceito de habitar. A nossa análise dessa filologia descobre três interessantes fácies semânticas na palavra habitar.

Existe uma *facies* de significação em *habitar* segundo o qual é transmitida a ideia de um *estar bom*: estar satisfeito, estar em paz, permanecer em paz, sentir-se livre. Este *estar bom* é feito depender de uma *protecção*: o estar livre significa estar num recinto defendido, resguardado de mal, estar preservado, salvaguardado – o que constitui uma segunda *facies* de significação. Finalmente, o estar defendido quer dizer estar em condições de se poder ser o que se é, ou seja, *preservado na sua essência*, no seu ser; esta terceira *facies* de significação, assemelha a palavra *habitar* à palavra *ser*¹¹.

A terceira *facies* de significação diz-nos que o existir – ou *ser* – humano, mesmo no seu aspecto essencial, não acontece num âmbito excluído da realidade do mundo, como muitas vezes se supõe – num plano apenas espiritual –: «o homem é na medida em que habita»¹², ou seja, na medida em que estabelece relações, com os outros e com as coisas; na medida em que em si mesmo está *agarrado* ao real, está imiscuído nele, mesmo no seu ser essencial; na medida em que se *deposita* e se *constitui* no *exterior* que *assimila* a si. Não há portanto um Eu encapsulado distinto do outro e das coisas – o Eu vive nas relações com outros e – aspecto que agora nos interessa – *propaga-se* pelas coisas do mundo. Esta propagação, que implica um afeiçoamento das coisas a si e de si às coisas é um aspecto determinante do habitar. (Dito de outra

¹¹ «[...] o antigo saxão “wunon”, o gótico “wunian” significam, precisamente como a antiga palavra construir, o ficar, o demorar-se. Mas o gótico “wunian” diz mais claramente como este ficar é experienciado. Wunian quer dizer: estar satisfeito [zufrieden sein, i.e. “estar em paz” (N.T.)], posto em paz, permanecer em paz. A palavra paz [Friede] quer dizer o livre [Freie], o Frye, e fry significa: guardado de dano e ameaça, guardado de..., i.e. preservado. Livrar [Freien] significa, na verdade, preservar. O próprio preservar não consiste apenas em nada fazermos ao preservado. O autêntico preservar é algo positivo e acontece então quando deixamos ficar algo, desde o começo, na sua essência, quando, propositadamente, abrigamos algo de volta à sua essência, o que é conforme à palavra livrar: resguardar [einfrieden]. Habitar, ser posto em paz, quer dizer: permanecer vedado no Frye, i.e. no livre, o que preserva qualquer coisa na sua essência. O traço fundamental do Habitar é este preservar. Ele atravessa o Habitar em toda a sua extensão.» Atente-se também, no que diz respeito ao terceiro núcleo de significação, ao que segue: «Construir, originariamente, quer dizer habitar. Quando a palavra “construir” ainda fala originariamente, quer dizer ao mesmo tempo quão longe alcança a essência do Habitar. Construir, *buan*, *bhu*, *beo* é, a saber, a nossa palavra “sou” [*bin*] nas expressões: eu sou, tu és [*bist*], a forma imperativa sê [*bis*], sede [*sei*]. O que quer então dizer: eu sou? A antiga palavra construir, a que pertence o “sou”, responde: “eu sou”, “tu és” significa: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens somos sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar. A antiga palavra construir diz que o homem é na medida em que habita» (Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*. op. cit. primeira parte).

¹² Martin Heidegger – *Construir, Habitar, Pensar*. op. cit. primeira parte.

maneira é o «cultivar» e «preservar» com que Deus concedeu o Éden a Adão – Gen. 2, 15 – e que implica um sujeitar da Natureza ao Homem, mas também um sujeitar-se do Homem à Natureza (Petrosino – 2019: 38). O Homem manifesta o seu *ser* nas coisas¹³. Ele impregna as coisas de significância pessoal. As coisas assim apossadas tornam-se repositórios da consciência pessoal do Eu, ecos dela perante os outros e perante si próprio, lugares de encontro. Através delas, o Eu constitui o mundo que habita. Mas não *quaisquer coisas!* É preciso que essas coisas realizem as condições que permitem o habitar do Eu – que «preservem o homem na sua essência», que demonstrem para com ele este preciso tipo de afeição¹⁴.

Levinas

Levinas (1988) na continuidade de Heidegger encontra uma outra série de fenómenos pelos quais se pode reconhecer a habitação, e que imprimem características formais e materiais aos objectos que se habitam. O lugar ou objecto «habitável» manifesta ter um papel decisivo na contextura da cadeia de relações que compõem a vida especificamente humana¹⁵ – é condição *sine*

¹³ Veja-se Hannah Arendt – *A Condição Humana*, especialmente capítulos I, II e IV. A título de exemplo anotem-se as seguintes passagens: «Sem se sentir à vontade no meio das coisas cuja durabilidade as torna adequadas ao uso e à construção do mundo, do qual a própria permanência está em contraste directo com a vida, esta vida não seria humana» (p. 159); e «É esta durabilidade que empresta às coisas do mundo a sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, a objectividade que as faz resistir, “obstar” [de objecto] e suportar, pelo menos durante algum tempo, as vorazes necessidades dos seus fabricantes e utilizadores. Deste ponto de vista as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; a sua objectividade reside no facto de que [...] os homens, apesar da sua contínua mutação, podem reaver a sua invariabilidade, isto é, a sua identidade, no contacto com objectos que não variam, como a mesma cadeira e a mesma mesa. Por outras palavras, contra a subjectividade dos homens ergue-se a objectividade do mundo feito pelo homem e não a sublime indiferença de uma natureza intacta, cuja devastadora força elementar o forçaria a percorrer inexoravelmente o círculo do seu próprio movimento biológico [...]» (p. 176177)

¹⁴ Veja-se relativamente a este afeiçoamento («liking») das coisas ao Eu, necessário à habitação delas por este, o que diz Heidegger noutro texto: «The poetic is the basic capacity for human dwelling. But man is capable of poetry at any time only to the degree to which his being is appropriate to that which itself as a liking for man and therefore needs his presence. Poetry is authentic or inauthentic according to the degree of this appropriation.» (Heidegger, 2001: 226).

¹⁵ «Podemos interpretar a habitação como utilização de um “utensílio” entre “utensílios”. A casa serviria para a habitação como o martelo para pregar um prego ou a pena para a escrita.

qua non para a existência humana¹⁶. A arquitectura – como *processo* e como *produto* – deduz daqui a sua importância existencial e a sua razão de ser.

O objecto de habitação – a que Levinas chama esquematicamente «morada» mas de um modo que se pode aplicar sem pejo à noção de lugar – realiza duas funções existenciais primordiais: por um lado ela acolhe o Eu, por outro lança-o para o mundo; ele actua sucessivamente como porto de abrigo e trampolim. Ele é o lugar de partida e o lugar de regresso de qualquer movimento humano. É lugar de partida porque fornece o referencial necessário e o asilo sempre disponível, que permitem ao Eu arriscar-se no exterior desconhecido¹⁷; é o lugar de regresso porque oferece guarida para as

Pertence, de facto, ao conjunto das coisas necessário à vida do homem. [...] E no entanto, no sistema de finalidades em que a vida humana se sustenta, a casa ocupa um lugar privilegiado.» (Levinas, 1988: 135.)

¹⁶ «[...] Toda a consideração de objectos – mesmo que sejam edifícios – faz-se a partir de uma morada. [...] O mundo objectivo situa-se em relação à minha morada. A civilização do trabalho e da posse plena surge como concretização do ser separado que realiza a sua separação. Mas essa civilização remete para a encarnação da consciência e para a habitação – para a existência a partir da intimidade de uma casa – concretização primeira. [...] O sujeito que contempla um mundo supõe, pois, o acontecimento da morada, a retirada a partir dos elementos (isto é, a partir da fruição imediata mas já inquieta do amanhã), o recolhimento na intimidade da casa. O isolamento da casa não suscita magicamente, não provoca “quimicamente” o recolhimento, a subjectividade humana. Há que inverter os termos: o recolhimento, obra de separação, concretiza-se como existência económica [do grego: *oikos* (casa) + *nomia*]. O eu existe recolhendo-se, refugia-se empiricamente na casa. O edifício só ganha a significação de morada a partir desse recolhimento» (Levinas, 1988:136-137). «O algures da morada produz-se como um acontecimento original em relação ao qual (e não inversamente) deve compreender-se o do desdobramento da extensão físico-geométrica.» (Levinas, 1988:150).

¹⁷ «A casa não enraiza o ser separado num terreno para o deixar em comunicação vegetal com os elementos. [...] A função original da casa não consiste em orientar o ser pela arquitectura do edifício e em descobrir um lugar – mas em quebrar a plenitude do elemento, abrindo aí a utopia em que o eu se recolhe, permanecendo em sua casa. Mas a separação não me isola, como se eu fosse simplesmente arrancado aos elementos, torna possível o trabalho e a propriedade. A fruição extática e imediata a que – aspirado de algum modo pela voragem incerta do elemento – o eu pôde entregar-se, adia-se e concede-se uma moratória na casa. Mas nessa suspensão não aniquila a relação do eu com os elementos. A morada permanece, à sua maneira, aberta para o elemento de que se separa. À distância, por si mesma ambígua, a um tempo afastamento e aproximação, a janela tira essa ambiguidade para tornar possível um olhar que domina, um olhar de quem escapa aos olhares, o olhar que contempla. Os elementos mantêm-se à disposição do eu – a pegar ou largar. O trabalho, a partir daí, arrebatará as coisas aos elementos e assim descobrirá o mundo. Este arresto original, a dominação do trabalho, que suscita as coisas e transforma a natureza em mundo, supõe, tal como a contemplação do olhar, o recolhimento do eu na sua morada. O movimento pelo qual um ser constrói a sua casa abre-se e garante a interioridade, constitui-se num movimento pelo qual o ser separado se recolhe. O nascimento latente do

consciências adquiridas: fornece o aconchego onde o Eu se pensa, onde se encontra consigo próprio, relativamente ao qual ele indexa e organiza as suas experiências – a que as entrega, mesmo. A partir da *morada/lugar* e mediante ela/ele realiza-se a posse das coisas que constitui o mundo onde o homem pode habitar – a *morada* ocupa, por isso, na existência do Homem, «um lugar privilegiado» porque é o princípio – enquanto germen e enquanto modelo – do fazer habitável do mundo¹⁸.

Broch

Broch, numa visão inspirada, considera um outro efeito da habitação, convergente e esclarecedor com as significações apresentadas. Ele fala da actuação própria da arquitectura – no seu proporcionar habitação – como *suspensão do tempo* (Broch, 1965: 432-433): lugar onde se aplacam os efeitos nocivos de um transcorrer do tempo dessintonizado do Eu: quer o *stress* (como falta de tempo), quer o tédio (excesso de tempo).

Ninho e couraça

Anteriormente falámos do aspecto do habitar enquanto ninho, mas devemos ainda reparar num outro aspecto: o ser couraça. O lugar que se habita é, além do ninho que acolhe o Eu, a concha que o envolve e defende; e só conseguirá cumprir a primeira função, se realizar a segunda. Por isso, de um

mundo dá-se a partir da morada.» (Levinas, 1988: 139). «A partir da morada, a posse, realizada pela quase miraculosa captação de uma coisa na noite, no *apeiron* da matéria original, descobre o mundo.» (Levinas, 1988: 145). «A abordagem do mundo faz-se no movimento que, a partir da utopia da morada, percorre um espaço para nele efectuar uma apreensão original, para captar e para arrebatat. [...] Mas a mão que liga o elemental à finalidade das necessidades só constitui as coisas separando a sua apreensão da fruição imediata, depositando-a numa morada, conferindo-lhe o estatuto de um haver. O trabalho é a própria en-ergia da aquisição. Seria impossível a um ser sem morada.» (Levinas, 1988: 140-141).

¹⁸ «O papel privilegiado da casa não consiste em ser o fim da actividade humana, mas em ser a sua condição e, nesse sentido, o seu começo. O recolhimento necessário para que a natureza possa ser representada e trabalhada, para que se manifeste apenas como mundo, realiza-se como casa. O homem mantém-se no mundo como vindo para ele a partir de um domínio privado, de um “em sua casa”, para onde se pode retirar em qualquer altura.» (Levinas, 1988: 135).

ponto de vista relacional, poderemos dizer que a morada, enquanto concha, realiza – aspecto não despreciando – a *apresentação* do Eu ao mundo. A morada é eficaz na sua preservação do Eu não só porque o acolhe, mas porque – na medida em que o Eu gosta de se reconhecer nela – realiza a sua *representação* perante o mundo, defendendo-o de exposições eventualmente agressoras. Ela faculta ao Eu, ser Eu porque, se o seu interior se moldou aos contornos desse Eu, *abraçando-o*, o seu exterior conformou-se segundo o aspecto que o Eu quer mostrar perante os outros, *representando-o* – ela pode assim preservar-me de um desconfortável fingimento, porque o faz por mim¹⁹.

Acolhimento

Desta actuação do objecto habitável e do seu lugar na vida dos homens, é possível deduzir as qualidades que são condição para que um objecto feito com essa pretensão – um edifício – adquira de facto essa capacidade. E de uma só qualidade se trata, afinal: o *acolhimento* – o feminino dom, a maternal aptidão para acolher (que permite ao Eu o recolhimento que só na casa acontece)²⁰; aquela hospitalidade, aquele *abraço*, de uma alteridade humana-da, diferente-de-mim e para-mim, que figurámos atrás.

¹⁹ Clare Cooper-Marcus alude em dois dos seus trabalhos a esta característica da morada: «Clare Cooper – The House as Symbol of Self». (*Working paper* n.º 120, maio 1971) Institute of Urban & Regional Development, University of California, Berkeley, *passim*, mas especialmente p. 7: «It seems possible, then, that in perceiving house as a symbol of self, Man sees its interior as self viewed from within; [...] And he sees the exterior as the symbol of self which he wishes to present to the outside world, or self viewed by others.»; e p. 45: «For most people the self is a fragile and vulnerable entity; we wish therefore to envelop ourselves in a symbol-for-self which is familiar, solid, inviolate, unchanging.» Veja-se também Clare Cooper-Marcus – *House as a Mirror of Self*. Berkeley-California: Conari Press, 1995.

²⁰ «O recolhimento, no sentido corrente do termo, indica uma suspensão das reacções imediatas que o mundo solicita, em ordem a uma maior atenção a si próprio, às suas possibilidades e à sua situação. [...] A familiaridade do mundo não resulta apenas de hábitos ganhos neste mundo, que lhe retiram as suas rugosidades e que medem a adaptação do ser vivo a um mundo de que frui e do qual se alimenta. A familiaridade e a intimidade produzem-se como uma doçura que se espalha sobre a face das coisas. Não somente uma conformidade da natureza com as necessidades do ser separado que de chofre dela frui e se constitui como separado – ou seja, como eu – nessa fruição; mas doçura proveniente de uma amizade em relação a este eu. A intimidade que a familiaridade já supõe – é uma intimidade com alguém. A interioridade do recolhimento é uma solidão num mundo já humano. O recolhimento oferece-se como acolhimento. [...] E o Outro, cuja presença é discretamente uma ausência e a partir da qual se realiza o acolhimento

Notemos, contudo, que este acolhimento possui dimensões que extravasam largamente as dimensões físicas.

Dimensão metafísica

Eliade

As análises de Mircea Eliade sobre os mitos e ritos da construção revelam-se agora pertinentes. As relações originais do homem com o espaço – que Eliade analisa repetidamente²¹ – não prescindiam do «sentir-se em casa» que antes referimos. Mas essa habitabilidade do espaço possuía dimensões mais profundas e extensas do que aquelas que lhe reconhecemos trivialmente²².

hospitaleiro por excelência que descreve o campo da intimidade, é a Mulher. A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade, da Casa e da habitação. [...] A familiaridade é uma realização, uma energia da separação. A partir dela, a separação constitui-se como morada e habitação. Existir significa a partir daí morar. Morar não é precisamente o simples facto da realidade anónima de um ser lançado na existência como uma pedra que se atrai para trás de si. É o recolhimento, uma vinda a si, uma retirada para a sua casa como para uma terra de asilo, que responde a uma hospitalidade, a uma expectativa, a um acolhimento humano, [...]» (Levinas, 1988:137-138). «A casa que fundamenta a posse não é a posse no mesmo sentido que as coisas móveis que ela pode recolher e guardar. É possuída porque é desde logo hospitaleira para o seu proprietário; o que nos remete para a sua interioridade essencial e para o habitante que a habita antes de qualquer outro habitante, para o acolhedor por excelência, para o acolhedor em si – para o ser feminino.» (Levinas, 1988: 140) Apoiar esta visão da casa como ente feminino, a referência de Cooper Marcus: «the greater tendency of women to deram of themselves as a house». Clare Cooper – *The House as Symbol of Self*, op. cit., pp. 22 e seguintes.

²¹ Os principais textos deste autor relativos a esta temática e por nós consultados são: *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Lisboa: Livros do Brasil, 1999; *Immagini e simboli* (especialmente o primeiro capítulo Simbolismo del «Centro»), Milano: Jaca Book, 1991; «Struttura e funzione dei miti» e «“Spezzare il tetto della casa”: Simbolismo architettonico e fisiologia sottile», in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*, Milano: Jaca Book, 1997; e «Commenti alla legenda di Mastro Manole» in *I Riti del Costruire*, Milano: Jaca Book, 1990.

²² «Ciò che differenzia la vita dell'uomo arcaico dalla vita dell'uomo moderno è la coscienza antropocosmica e la partecipazione ai ritmi cosmici, che scompaiono nell'Europa urbana al momento della rivoluzione industriale. L'uomo moderno è il risultato di una lunga guerra di indipendenza di fronte al Cosmo. Egli è riuscito, in verità a liberarsi in buona parte dalla dipendenza in cui si trova entro la 'Natura', ma ha conquistato questa vittoria al prezzo del suo isolamento nel Cosmo. Agli atti dell'uomo moderno non corrisponde più nulla di cosmico; e meno ancora agli oggetti da lui fabbricati. La casa dell'uomo arcaico non era una 'machina da abitare' ma come tutto che lui immaginava e faceva, era un punto di intersezione tra più livelli cosmici. Riparandosi in una casa, l'uomo arcaico non si isolava dal Cosmo ma, al contrario, andava ad abitare proprio

Era para os nossos primitivos antepassados insuportável, e por consequência impossível, a habitação de um espaço sem sentido²³. A arquitectura – enquanto processo que construía o espaço com significação pessoal e social – visava duas finalidades: uma *soteriológica*, outra *cosmológica*.

O que se desejava em primeiro lugar era a criação de um lugar no qual o Eu pudesse *ser* livre, *estar* em paz – ser ele próprio –; um espaço para-mim e para-nós no qual fosse possível viver em plenitude, salvaguardado²⁴. Esse desejo era realizado mediante a modelação de um mundo ordenado em função do homem, uma clareira rasgada no seio da mole hostil do Caos natural – um Cosmos²⁵.

Estava contudo para além das possibilidades do homem primitivo realizar essa cosmificação pela anexação particularizada do território caótico. O processo de cosmificação decorria então da fundação de um *centro*, de uma *origem*, ou seja, da constituição de um ponto irradiante de ordem, espacial e temporal. Esse *centro* era um elemento físico, real, a partir do qual se estruturava o território cosmificado, permitindo a orientação dos indivíduos, mas era também signo de um momento original no tempo; um momento que interrompia o fluir caótico das estações e dos anos, do mesmo modo que interrompia a homogeneidade caótica do espaço. Era o acontecimento do estabelecimento desse *centro* que marcava o instante zero. Assim como era a partir deste

nel suo centro. La casa infatti era essa stessa una imago mundi, una icona del intero cosmo.» (Eliade, 1990: 92-93).

²³ Eliade conta que os Achilpa da Austrália, quando se quebrou o seu totem (ou pau sagrado) entraram em tal crise de angústia que pararam de se alimentar e de se tratarem e todos se deixaram morrer – a perda do centro, a destruição daquilo que realizava a cosmificação significava o fim do mundo (Eliade, 1997a: 65-66).

²⁴ «Concepita i termini antropocosmici, l'architettura arcaica non era solo una scienza sacra, ma anche uno strumento di salvezza dell'uomo. Abbiamo visto che l'uomo arcaico è caratterizzato da una ossessione del reale. L'architettura [...] perseguiva il collocamento del uomo nel reale. [...] In una forma o nell'altra, l'architettura è rimasta fino a molto tardi in Europa una espressione in pietra del corpo umano, o per meglio dire, della misura umana [...] E attraverso l'architettura l'uomo se reintegrava nel Cosmo o si 'armonizzava' con esso, così come faceva, ad esempio, attraverso la musica, la filosofia o l'iniziazione.» (Eliade, 1990: 94-95).

²⁵ «Questo esempio [dos Achilpa, ver nota 21] illustra mirabilmente nello stesso tempo la funzione cosmologica del palo rituale e il suo ruolo soteriologico.[...] L'esistenza umana è possibile solo grazie a questa comunicazione permanente con il Cielo. [...] Non si può vivere senza un asse verticale che assicuri l'«apertura» verso il trascendente e, allo stesso tempo, renda possibile l'orientamento: in altri termini, non si può vivere nel «Caos». Una volta rotto il contatto con il trascendente e disarticolato il sistema di orientamento, l'esistenza nel mondo non è più possibile.» (Eliade, 1997a: 65-66).

centro que se hierarquizava o território habitável, era nesta origem que se radicava a História, enquanto desenvolvimento com sentido da sucessão dos eventos²⁶. Era função da arquitectura a construção desse *centro*²⁷.

Esse *centro*, e o espaço que ele anexava a si, cumpria portanto funções semelhantes (embora aqui mais detalhadas, além de que alargadas a um conjunto plural de pessoas) àquelas que antes Levinas descrevia para a *morada*: instituía um referencial no espaço e no tempo e o âmbito territorial no qual o indivíduo e o grupo se sentiam acolhidos. Mas o centro possuía ainda uma outra dimensão – subentendida em Levinas mas agora explicitamente afirmada –: era lugar de comunicação com o alto. Por outras palavras: o lugar torna-se centro e assim referencial cosmificador porque nele se realiza uma função salvífica do Eu – é deste carácter essencial e fundamental para o homem que advém a heterogeneidade que cria no espaço.

A competência salvífica e cosmificante do empreendimento de construção do espaço habitável não era apanágio dos homens. Eles não se encontravam habilitados para tal (pois não possuíam a capacidade de se auto-satisfazerem). O significado, que o viver autêntico requeria, não era, para o homem das origens, imanente à vida; para se tornar presente, experimentável, tinha de ser dado – pelos deuses –, provir de uma dimensão perfeita – os céus. A constituição do centro e da origem só podia então ocorrer mediante um acontecimento de índole metafísica, transcendental – o centro era afinal o lugar e o momento de intersecção do divino com o humano, do mundo ordenado dos céus, onde habitavam os deuses, com o mundo amorfo da terra, onde vivem os mortais.

²⁶ Considere-se o seguinte exemplo de fundação espacial e temporal: «[...] Antes de os pedreiros colocarem a primeira pedra, o astrólogo indica-lhes o ponto dos alicerces que se considera situado por cima da Serpente que sustenta o mundo. Um mestre de obras talha o pau e enterra-o no solo, exactamente no ponto designado, a fim de fixar bem a cabeça da serpente. Uma pedra de base é colocada de seguida por cima da estaca. A pedra de ângulo encontra-se assim exactamente no “centro do mundo”. Mas, por outro lado, o acto de fundação repete o acto cosmogónico; porque enterrar a estaca na cabeça da serpente e “fixá-la” é imitar o gesto primordial de Soma ou de Indra, quando este último, conforme diz o Rig Veda, “feriu a serpente no seu antro” quando o seu raio “lhe cortou a cabeça”.» (Eliade, 1999: 67. Veja-se também da mesma obra todo o subcapítulo intitulado «*templus-tempus*» mas especialmente as pp. 59 e 86.)

²⁷ Vittorio Gregotti, relativamente à origem da arquitectura, pronuncia-se do seguinte modo: «A origem da arquitectura não é nem a cabana primitiva, nem a caverna, nem a mítica casa de Adão no Paraíso. Antes de transformar um apoio em coluna, antes de colocar pedra sobre pedra, o homem colocou a pedra no terreno para reconhecer um lugar no Universo desconhecido: para reconhecer e modificar.» (Vittorio Gregotti cit in Keneth Frampton – *Introdução ao estudo da cultura tectónica*, p. 29).

O nosso primitivo antepassado possuía a extremada consciência da necessidade de um sentido para o viver (logo, de um seu destino metafísico) e da sua incapacidade de produzir por si próprio esse sentido. Qualquer gesto com sentido era então uma *hierofania* ou uma repetição (entendida como re-acontecimento da hierofania). A constituição de sentido, de propriedade, de adequação, para o Eu produzia-se então mediante uma *sacralização*²⁸. Assim, o sentido que advinha da existência junto ao *centro* era sempre proveniente do para-lá-de; o *centro* era lugar de habitação porque ali se realizava a comunicação com o transcendental, necessária à vida feliz.

Tipicamente o *centro* era o *templo*, o santuário – o lugar por excelência onde o deus se tornava presente e se correspondia com os mortais, orientando-os nos procedimentos apropriados à vida com sentido. Mas também as habitações particulares dos indivíduos e das famílias não podiam prescindir da comparência do significado da existência, e eram então feitas à imagem do templo; também aí o nexos com o metafísico, único garante da existência plena, tinha que ocorrer. A *morada* só o era então na medida em que era também *templo*, na medida em que facultava a comunicação com o divino (enquanto mistério de algum modo presente) com o qual se podia estabelecer uma relação. A descrição que Heidegger nos dá da casa camponesa da Floresta Negra (1954) demonstra como esta inclui ainda aqueles elementos que plasmam e dão abrigo à dimensão metafísica da existência – trata-se portanto de elementos perenes da estrutura do habitar (não de meras curiosidades históricas²⁹).

Não é nossa intenção, com a alusão ao modo primitivo de construir a habitação, advogar uma origem divina para a arquitetura, ou um processo mágico para a sua constituição, mas clarificar que a *morada* e o espaço habitável

²⁸ «In tutte le società tradizionali, cosmizzare uno spazio equivale a consacrarlo, poiché il Cosmo, essendo opera divina, è sacro nella sua stessa struttura. Vivere in un Cosmo significa, prima di tutto, vivere in uno spazio santificato, che offre la possibilità di comunicare con gli Dei.[...] La cosmizzazione, dunque la consacrazione, dello spazio con una tecnica qualsiasi di orientamento rituale, si ripete anche in occasione della costruzione di una casa. La cosmizzazione si lascia percepire nella struttura stessa della dimora. Presso un gran numero di popoli arcaici, e particolarmente presso i cacciatori e i pastori semi nomadi, l'abitazione comporta un simbolismo che la trasforma in imago mundi. Presso i nomadi, il paletto che sostiene la tenda è assimilato all'Asse cosmico; presso i sedentari, questo ruolo è assunto dal pilastro centrale o dal buco di evacuazione del fumo. Abbiamo qui a che fare con il simbolismo de "Centro del Mondo" [...].» (Eliade, 1997a: 68).

²⁹ As investigações de Carl Jung – na leitura que delas faz Eliade – atestam também a intemporalidade dos conteúdos psicológicos insertos nos mitos e recolhidos pela História das Religiões, nomeadamente daqueles que dizem respeito aos ritos da construção (Eliade, 1997c: 31-39).

devem compreender a dimensão metafísica. A *morada* não é só para o *corpo*, é também para o *espírito*, para a *alma*, e esta paradoxalmente só encontra asilo no Absoluto, no Infinito (o que se verifica pela sua continua insaciedade, mesmo quando explicitamente correspondida). O *habitar* tem por conseguinte inscrito em si uma grandeza metafísica: a relação adequada do homem com o meio realiza-se na intersecção da esfera imanente da vida com a esfera transcendente. Quando Heidegger se refere à quádrupla relação – entre Mortais, Divindades, Céus e Terra – que o habitar compreende (veja-se a referência anterior, relativa à casa camponesa da Floresta Negra), está exactamente a pormenorizar os aspectos dessa relação metafísica³⁰: ser Mortal como cons-

³⁰ «Ora, “sobre a Terra” quer já dizer “sob o céu”. Ambas querem dizer com “permanecer diante dos Divinos” e implicam um “pertencente ao um-com-o-outro dos homens”. A uma unidade originária pertencem os quatro: Terra e Céu, os Divinos e os Mortais em um. A Terra é a que traz e que serve, a que dá produto e floresce, estende-se em rocha e água, abre-se como planta e animal. Se dizemos Terra, logo pensamos os outros três com ela, mas não reflectimos na unidade [*Einfalt*] dos quatro. O Céu é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter. Se dizemos Céu, logo pensamos os outros três com ele, mas não reflectimos na unidade dos quatro. Os Divinos são os mensageiros, que anunciam, da divindade. A partir do dominar sagrado da divindade, aparece o deus na sua presença ou retira-se para o seu escondimento. Se nomeamos os Divinos, logo pensamos os outros três com eles, mas não reflectimos na unidade dos quatro. Os Mortais são os homens. Chamam-se Mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz da morte como morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanecer sobre a Terra, sob o Céu, perante os Divinos. Se nomeamos os Mortais, logo pensamos os outros três com eles, mas não reflectimos na unidade dos quatro. A esta sua unidade chamamos o Quadrado. Os Mortais são no Quadrado, na medida em que habitam. O traço fundamental do Habitar, contudo, é o preservar. Os Mortais habitam no modo de preservar o Quadrado na sua essência. De acordo com isto, o preservar habitante é quádruplo. Os Mortais habitam, na medida em que salvam a Terra – tomada a palavra no antigo sentido que Lessing ainda conheceu. O salvamento não é apenas o arrancar a um perigo, salvar, na verdade, significa: deixar algo livre na sua própria essência. Salvar a Terra é mais que aproveitá-la ou mesmo forçá-la. O salvar a Terra não é ser senhor dela e não é fazer dela súbdita – do que vai apenas um passo até à exploração sem limites. Os Mortais habitam na medida em que aceitam o Céu como Céu. Deixam ao sol e à lua o seu curso, aos astros, o seu trajecto, às estações do ano, a sua bênção e a sua injustiça, não tornam a noite em dia e o dia numa inquietação agitada. Os Mortais habitam na medida em que esperam os Divinos como Divinos. Tendo esperança, opõem-lhes o não-esperado. Esperam pelos anúncios da sua chegada e não desconhecem os sinais da sua falta. Não se constituem a si mesmos como os seus deuses e não se dedicam à adoração de ídolos. Na desventura, esperam ainda pela ventura que lhes foi tirada. Os Mortais habitam, na medida em que conduzem a sua própria essência – a saber, serem capazes da morte como morte – no uso desta capacidade, para que seja uma boa morte. Conduzir os Mortais na essência da morte não significa de modo nenhum pôr como fito a morte enquanto o nada vazio; também não quer dizer ensombrar o Habitar por meio de um cego fitar do fim. No salvar a Terra, no aceitar o Céu,

ciência de um limite mas também de um *além* desse limite; Divindades, como Infinito, como Mistério, como imagem que impende e aponta o Destino metafísico do Homem, como personalização da entidade que pode realizar a aspiração a esse Destino; entre o Céu e a Terra, como continente interino da vida dos Mortais; a Terra insuficiente para essa vida mas submetendo-se à manipulação dos Mortais, coadjuvada pelas Divindades, de modo a dela se fazerem brotar os elementos que suportam a existência dos Mortais; Céu como membrana que separa e avisa os Mortais das Divindades e de onde manam as graças que fecundam a Terra, adaptando-a aos Mortais. Só de um habitar inclusivo destas dimensões se pode dizer – como Heidegger o faz – que «ser-homem assenta no habitar» (1954: primeira parte).

Realidade quási-humana

A análise dos mitos e ritos da construção, além de explicitar as componentes inerentes ao habitar, evidencia ainda outro aspecto: trata-se da *animação* da arquitectura: a arquitectura é entendida como um ente vivo, com vida superior (similar à humana, mas sublimada) e, conseqüentemente, possuidor de alma: *animado*.

Esta personalização da arquitectura é o aspecto sintético do conglomerado de aspectos que caracterizam a *morada* e/ou o *espaço sagrado*, que antes apresentámos; e é o garante último da possibilidade de acolhimento, de compreensão, de adaptação íntima ao ser humano que a coisa habitável deve oferecer (na medida em que esse acolhimento é sempre mais bem realizado por um ser semelhante a mim). A relação adequada do homem com o meio que habita requer pois o reconhecimento da entidade que anima esse meio – a notícia e a experiência das particularidades das personalidades das entidades que animam as diferentes partes do Cosmos habitável (a noção de *Genius Loci* é disto ilustrativa). Só nesse reconhecimento e no tratamento

no esperar os Divinos, no conduzir os Mortais o Habitar acontece como o quádruplo preservar do Quadrado. Preservar quer dizer: dar guarida ao Quadrado na sua essência.» (Heidegger, 1954: primeira parte). Veja-se também, relativamente à apresentação das divindades como Mistério, que simultaneamente ocultam e desocultam a perfeição, e à vida humana como um «medir-se» com essas, os textos do mesmo autor: «...Poeticamente o Homem Habita...» (Heidegger, 2001) e «Abandono» (Heidegger, 1998).

consequente dessas partes do meio, acontece a paz esperada e possível que o habitar promete.

São sobretudo os mitos da construção que narram sacrifícios rituais aqueles que põe a descoberto a essência pessoal da *morada*. Um de entre eles – traduzido na «Balada de Mastro Manole», na sua versão romena – é especialmente rico de significado (Eliade, 1990, 1997a). Nesta balada, a arquitectura é elevada ao mais alto grau, porquanto é manifesto quanto o seu ser requiera o sacrifício – o que traduz uma homologia absoluta – do ser mais amado: a jovem mulher e o filho do Mestre arquitecto.

A hermenêutica da «Balada de Mastro Manole» revela uma rica compreensão da arquitectura que poderá ser destilada no conjunto de características que a seguir aduzimos.

A arquitectura não é obra do homem, o homem por si só não tem capacidade para a realizar: na Balada conta-se como as tentativas dos mestres construtores para construírem o mosteiro fracassam sempre (o que foi erigido durante o dia, cai à noite). O sonho do chefe dos mestres construtores (do arquitecto) – como comunicação do alto – revela a identidade da arquitectura: a edificação do mosteiro requer um sacrifício humano. Esta condição subentende que a obra de arquitectura é vista como uma entidade animada³¹, sendo que a criação de entidades animadas é apanágio dos deuses, não dos homens; por isso o único modo de conceder a vida necessária à arquitectura é realizar uma transferência de uma vida já criada – é essa vida que passará a animar a construção. Não poderá ser contudo uma qualquer vida – a especificidade da animação de uma *morada* determina a personalidade a ser transferida: um ser feminino, muito amado, no momento do seu apogeu – a irmã virgem ou a jovem esposa de um dos mestres –; é esse o carácter (talvez de Vénus, melhor, de Maria, segundo a apresentação que dela faz Dante³²) que a obra precisa para viver de uma vida própria³³. A consumação do sacrifício

³¹ Relativamente ao facto de a arquitectura ser considerada um ente vivo quási-humano, Clare Cooper Marcus comenta: «One doesn't have to look further than the very words that are sometimes used to describe houses – austere, welcoming, friendly – to see that we have somehow invested the house with human qualities.» («The house as symbol of self», p. 31).

³² O reconhecimento da personalidade de Maria por Dante evidencia-se especialmente na chamada oração de São Bernardo, versos 1-21 do canto XXXIII do Paraíso, *Comédia*.

³³ «In verità, se una casa rappresenta una imago mundi ed è costruita secondo il modello cosmico – l'anima che viene ad abitarla, a renderla viva e durevole, si può dire che se inserisca nella stessa icona del mondo. L'«animazione» della costruzione attraverso il sacrificio rituale è,

(neste caso do ser mais amado de todos, da mulher do protagonista da Balada, do chefe das obras, do arquitecto) revela ainda outro aspecto da alma da arquitectura: a mulher estava grávida, donde também o jovem filho do mestre é sacrificado – e também a sua alma passará a insuflar a obra de arquitectura. A arquitectura é assim caracterizada como eviterna: a sua correspondência ao homem é durável e perene, mas de uma perenidade sempre fresca, sempre nova. Note-se finalmente como as almas dos sacrificados continuam vivas e operativas na construção e reclamam dos vivos uma aproximação – no momento derradeiro da Balada, o Mosteiro geme com a voz suplicante e sufocada da mulher; para dela se poder aproximar Mestre Manole morre, vivificando uma pequena nascente nas imediações – submetendo-se assim à modalidade de relação espiritualizada que a alma do Mosteiro – sua mulher – lhe pedia³⁴.

A natureza da arquitectura como funcional ao habitar, como morada e como lugar diz-nos, então, da sua qualidade de ser outro, vivo e maternal, que *acolhe* a pessoa em todas as suas dimensões, e a sustenta e lança na acção.

Os traços do habitar – e por consequência da arquitectura – que até aqui estivemos a descrever desenham, assim, uma constelação de significado na qual emerge com clareza competência redentora do mundo que dissemos ser apanágio da arquitectura.

allo stesso tempo, una reintegrazione nel Cosmo. Lungi, quindi, dall'essere «isolata» la moglie del Mastro continua la sua esistenza ad un livello cosmico in cui l'integrazione è più facile, poiché questo livello – il corpo architettonico – permette una certa omologazione tra il microcosmo e il macrocosmo.» (Eliade, 1990: 97).

³⁴ «Sarebbe necessario un grosso volume per esporre e discutere i molteplici aspetti che questo tipo di sacrificio ha rivestito attraverso i tempi e in contesti culturali diversi. In breve, diciamo che tutti questi aspetti dipendono in ultima istanza da una ideologia comune, che si potrebbe così riassumere: Per durare, una costruzione – casa, opera técnica, ma anche spirituale – deve essere animata, cioè ricevere allo stesso tempo una vita e un'anima. Il “transfert” dell'anima è possibile solo per mezzo di un sacrificio; in altri termini, con una morte violenta. Si può anche dire che la vittima prosegue la sua esistenza dopo la morte, non più nel corpo fisico, ma nel nuovo corpo – la costruzione – che la stessa ha “animato” con la sua immolazione; si può perfino parlare di un “corpo architettonico” sostituito al corpo carnale.» (Eliade, 1997a: 76).

Vocatio

Termino com uma pequena historieta que devolve agora o valor da arquitectura, como responsabilidade, aos seus actores.

Há alguns dias fui convidado por um amigo para ir a um programa de televisão falar sobre a relação entre a arquitectura e a matemática. Eu expliquei que tinha pouco a dizer, que a matemática era um instrumento necessário mas não suficiente para realizar a harmonia entre o meio e o homem que a arquitectura pretendia, uma vez que a arquitectura procurava reinventar o paraíso perdido (e acrescentei aquela pequena diatribe que apresentei no início), que no Paraíso não havia arquitectura.

Ele, tão ciente dos assuntos da Salvação quanto dos da Matemática, replicou exultante: «Espectacular! Se Gaudí tivesse podido acabar a Sagrada Família teríamos tido o Paraíso na Terra». E eu fiquei a pensar: Gaudí (arquitecto catalão de que decorre o processo de beatificação) não acabou a Sagrada Família, mas outros arquitectos acabaram outras catedrais. Se era preciso um santo para fazer uma arquitectura que fosse o Paraíso na Terra, quantas linhagens de santos arquitectos, uns a seguir aos outros, ao longo do tempo, terá havido para que tivéssemos as catedrais que temos hoje?!... – nos Jerónimos: Boitaca, depois Castilho, depois Jerónimo de Ruão... E de quantos mais arquitectos santos, capazes de gerar uma arquitectura efectivamente redentora (de cuja falta tanto padecemos hoje) precisaremos?!...

Referências bibliográficas

- ABREU, Pedro Marques de (2007). *Palácios da Memória II* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.
- ABREU, Pedro Marques de (2021). «Ruskin's Ontology of Architecture», in Sdegno, Emma et al. (eds.), *John Ruskin's Europe. A Collection of Cross-Cultural Essays*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- ARENDR, Hannah (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ASSUNTO, Rosario (1974). «Revival e problematica del tempo», in G. C. Argan (a cura di), *Il Revival*. Milão: Gabriele Mazzotta Editore.
- BALTHASAR, Hans Urs Von (1995). *Lo sviluppo dell'idea musicale: Testimonianza per Mozart*. Milano: Glossa.
- BROCH, Hermann (1965). *Os Sonâmbulos* (primeira edição: 1928-1931). Lisboa: Arcádia.

- BROCH, Hermann (1968). «Notes au sujet d'une Esthétique Systématique», in *Grandeur Inconnue*. Paris: Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1999). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ELIADE, Mircea (1991). *Immagini e simboli* (especialmente o primeiro capítulo «Simbolismo del "Centro"»). Milão: Jaca Book.
- ELIADE, Mircea (1997a). «Struttura e funzione dei miti», in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*. Milão: Jaca Book.
- ELIADE, Mircea (1997b). «"Spezzare il tetto della casa": Simbolismo architettonico e fisiologia sottile», in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*. Milão: Jaca Book.
- ELIADE, Mircea (1997c). «Incontro con C.G. Jung», in *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli*. Milão: Jaca Book.
- ELIADE, Mircea (1990) «Commenti alla leggenda di Mastro Manole», in *I Riti del Costruire*. Milão: Jaca Book.
- HEIDEGGER, Martin (1954). *Construir, Habitar, Pensar [Bauen, Wohnen, Denken]*. Conferência dada a 5 de agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, pp. 145-162. (Tradução do original alemão por Carlos Botelho – edição policopiada.)
- HEIDEGGER, Martin (1991). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- HEIDEGGER, Martin (2001). «...Poetically man dwells...», in *Poetry Language and Thought*. Nova Iorque: Harper Collins, pp. 209-227.
- HEIDEGGER, Martin (1998). *L'Abbandono [Gelassenheit]*. Génova: Il Nuovo Melangolo.
- LEROI-GOURHAN, André (1984). *Os Caçadores da pré-História*. Lisboa: Edições 70.
- LÉVINAS, Emmanuel (1988). *Totalidade e Infinito (A Morada)*. Lisboa: Edições 70, pp. 135-156.
- MONTALE, Eugenio (2001). *Tutte le Poesie* (a cura di Giorgio Zampa). Milão: Mondadori.
- PETROSINO, Silvano (2019). *Lo Spirito della Casa*. Génova: Il Nuovo Melangolo.
- RICCEUR, Paul (1985). *Temps et Récit, Tome III, Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- RYKWERT, Joseph (1981). *On Adam's Hose in Paradise*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1969). *The World as Will and Representation* (Volume I) – Book III: *The World as Representation. Second Aspect* (§30-52). Nova Iorque: Dover Publications.
- WILDE, Oscar (1992). «O declínio da mentira», in *Intenções* (primeira edição 1889). Lisboa: Cotovia.

... E Adão começou a pintar¹

Ricardo Roque Martins²

Introdução

O filme de Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev* (Tarkovsky, 1966), conta-nos uma história de um pintor de ícones do século xv, que é afinal uma metáfora da vida humana. No prólogo do filme dá-se um acidente. Tudo decorre a preto e branco. Um camponês chamado Jefim sobe a uma torre e eleva-se aos céus de balão. A viagem acaba poucos segundos depois, de forma trágica, com a queda e a morte da personagem. Um grande plano da relva parece confirmá-lo. Um cavalo surge deitado. O realizador marca assim o fim do prólogo. Depois de um pequeno momento de pausa, dá-se o início do primeiro capítulo aparentemente sem relação com a cena anterior. Andrei Rublev (Anatoli Solonitsyn), o artista, surge a pisar a terra lodosa e lamacenta da velha Rússia feudal. Um pouco mais tarde, Fomka, o aprendiz, lava utensílios de pintura num charco. Em grande plano, as mãos pousam sobre a lama e arrastam-se no chão. Uma cobra serpenteia e desaparece na água. O lodo acentua um ambiente de desgraça, a peste assola a região, guerras entre príncipes, invasão dos tártaros, começa a chover. Numa das raras entrevistas em que o cineasta russo fala do filme, confirmamos algumas das referências mitológicas e religiosas que lhe servem de inspiração como «Ícaro» e «Adão e Eva» (Tarkovsky, 2017). O filme dá uma atenção particular aos momentos ou instâncias dessa

¹ Este artigo insere-se no âmbito da tese de Doutoramento em Educação Artística, que o autor leva a cabo na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, sob orientação da Professora Margarida Calado e Co-orientação do Professor João Paulo Queiroz. Constitui ainda o suporte teórico de um projeto pedagógico já em execução, que o autor propõe aos alunos das turmas do ensino secundário de Artes Visuais. Alguns desses trabalhos são exibidos aqui com as respetivas legendas.

² Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

velha estória: um maravilhamento, uma ousadia, seguido de uma queda e, depois, um pintor. Esta poderia ser uma eloquente ilustração do momento em que, depois da Queda da humanidade «Adão começou a pintar». Poderíamos acrescentar a mudez do artista em grande parte do filme e, finalmente, o «regresso da cor» que marca a Redenção. Tarkovski reatualiza uma lembrança: paraíso, transgressão, castigo, indignância, restituição. Para Tarkovsky, o artista toma consciência da missão que lhe cabe e inquieta-se, dá-se conta da sua insuficiência, que não é apenas física e moral, mas também discursiva. Rublev fica mudo. O filme prolonga-se a preto e branco quase até ao fim. Este não tem apenas de ganhar essa consciência existencial, mas de encontrar uma linguagem própria para dizer o indizível, isto é, o que transcende a sua capacidade de dizer, algo que já existe no interior de si, mas que lhe parece inexprimível. «Adão começou a pintar porque pecou» é uma afirmação audaz. Remete para um tempo tão longínquo que nunca nos será confirmado. Mas a possibilidade de se justificar a existência da arte a partir desta afirmação, nem que seja num plano estritamente especulativo, encontra plausibilidade no modo como esse sentido parece impregnar-se nas obras de arte e no pensamento artístico, sem tempo e sem lugar e a sua pertinência sugere-se na implicação de grande relevância que traz a uma teoria sobre o progresso humano a partir da arte. E é nessa medida que nos ajuda a uma reflexão sobre a própria didática das artes plásticas que, no que respeita à estória mais antiga do mundo, certamente ainda está por fazer.

...E Adão começou a pintar

«Quase toda a história parece carregar consigo os vestígios de um paraíso» (Steiner, 1992, p. 14). Esta afirmação de George Steiner dirige-nos a um sentimento existencial quotidiano, uma inquietação humana comum ao homem moderno, mas que radica na longínqua tradição de povos antigos a que denominamos «mitos de origem» (Vaz, 2011). Dela sabemos, desde o início da escrita, através de contos sumérios³, mesopotâmicos, egípcios⁴, fenícios ou

³ *Gilgames*, antigo poema épico da Mesopotâmia, uma das obras mais antigas da literatura mundial, originalmente intitulado *Aquele que viu a profundidade* ou *Aquele que se eleva acima de dois outros reis*.

⁴ A vaca celeste.

gregos que houve uma Queda, «uma má escolha na floresta obscura e sagrada» (Steiner, 1992, p. 14) e que chega viva à tradição cultural ocidental através do episódio Bíblico do Génesis, da «História de Adão e Eva», ou do «Paraíso Terrestre», do fruto proibido da árvore da «Ciência do bem e do mal», aquela que estava no centro do jardim, no pomar da várzea, e que por via da tradição cristã mereceu profusa ilustração. Desse ato desobediente – de querer ser mais poderoso do que Deus – resultou como castigo divino que se transmitiu a toda a humanidade, uma degradação da condição humana. «Antes de facto habitava sobre a terra a raça dos homens, a resguardo de males, sem a penosa fadiga, e sem dolorosas doenças que aos homens trazem a morte.» (Hesíodo, 2014, p. 97). Dino Formaggio lembra aqueles que chamaram à abóbada de Altamira a Capela Sistina da Pré-História e prossegue: «Trata-se, efetivamente, de duas grandes celebrações da história e do destino humano, da sua terrível luta com o negativo, com a morte e com a angústia servil, por uma ânsia inextinguível de conhecimento e de libertação.» (Formaggio, 1985, p. 19) No capítulo XXXIII do Livro XI do seu *Comentário ao Génesis*, Santo Agostinho refere que Deus talvez falasse com Adão no «interior», «mediante outros meios», «com palavras inefáveis», iluminando a sua mente com a verdade, como o faz com os anjos (Agostinho, 2012, p. 423). Todavia, depois da transgressão e da punição divina, esta capacidade de comunicar diretamente com Deus sofreu um revés dramático. O homem ficou privado de falar com Deus no Paraíso. Em *O Livre Arbítrio*, Livro II, 30-32, o autor refere «E se nessa região sublime descobro alguma realidade, na qual talvez me seja possível pensar, nada encontro que possa ser traduzido em palavras» (Agostinho, 2012, p. 93), o que sugere que Adão ficou «consignado ao reino da mediação simbólica» (Ferreira, 2015, p. 42).

No século XII, Theophilus, também chamado Rogerus, monge e presbítero num mosteiro beneditino perto de Colónia, escreve um tratado artístico sobre temas muito diversos, da pintura à culinária, que designa *De Diversis Artibus* (sobre variadas artes). No seu texto introdutório, encontramos uma parte dedicada à criação do mundo e, em particular, ao «pecado original»: «Aquele que pela astúcia diabólica foi miseravelmente enganado, e que pela culpa da desobediência perdeu o privilégio da imortalidade, manteve para a posteridade a dignidade da ciência e da inteligência»⁵ (Theophilus, 1847, p. 53). Seguem-se

⁵ Tradução livre do autor.

pequenas passagens da história da salvação com referências ao rei Salomão, a David e à tarefa que Deus incumbiu a Moisés, a construção do tabernáculo sob o «ensinamento e autoridade» do seu Santo Espírito, que para esse fim infundira sabedoria, inteligência e ciência em todo o tipo de conhecimento, para o que escolheu os mestres artesãos «pelo seu nome» (Theophilus, 1847, p. 203). São ainda recorrentes as referências à arte como procura de semelhança com o paraíso divino: «[...] exibindo em diferentes cores uma semelhança com o paraíso de Deus»⁶ (Theophilus, 1847, p. 205).

Séculos mais tarde surge *Il libro dell'arte* escrito por Cennino Cennini (1370-1440), um pintor florentino que aprendeu do seu mestre Agnolo Gaddi, filho e aluno de Tadeo Gaddi herdeiro do estilo artístico de Giotto, as técnicas de pintura medievais. Da sua introdução ressalta a narração da desobediência de Adão:

«E Adão, reconhecendo o erro que cometeu, e sendo tão nobremente dotado por Deus, como raiz, princípio e pai de todos nós, percebeu pela sua ciência e pela necessidade que era preciso agora encontrar um modo de viver manualmente. E assim começou com a espada, e Eva com a fiação. [...] Porque a mais digna é a ciência. Próxima a ela, é seguida uma descendente daquela, a qual convém ter o fundamento daquela com habilidade manual: e essa é uma arte que se chama pintar, para a qual convém ter fantasia, e habilidade manual, e encontrar coisas não vistas (escondidas na sombra dos objetos naturais).»⁷ (Cennini, 2020, p. 62).

⁶ Tradução livre do autor.

⁷ Tradução livre do autor.



Imagem 1. O SOL E UMA PENEIRA – Aspeto do painel de apresentação da Exposição *O Sol e uma Peneira*. Pretende-se com este exercício levar os alunos a questionar o modo de ver. A peneira é um objeto mediador entre eles e a realidade, que ora lhes reduz, ora lhes amplifica a compreensão do mundo. Obrigatoriamente os alunos deverão intervencionar uma peneira e um painel de fundo. Poderão recorrer livremente a filmes, obras de literatura, filosofia ou músicas para suportar a proposta. A técnica é livre. Neste processo os alunos são convidados a tomar consciência de um problema quotidiano e a encontrar uma estrutura narrativa que parta daqueles dois elementos – a peneira e o painel de fundo.

No sentido em que aqui a defendemos, a Arte faz-nos voltar a ser capazes. Como nos sugere o termo em alemão *Kunst* (Arte), com origem no verbo *können* que significa «poder», «ser capaz de». Max Verworn, fisiologista alemão e estudioso da arte primitiva, definia as primeiras manifestações de arte como forma de «tornar perceptíveis à vista, por meios duráveis, os fenómenos da consciência» (Verworn, 1940, p. 13). Essa memória existencial, que nos recorda o trágico momento em que o homem perdeu o dom da plena graça, apresenta-se ao espírito humano mediado por uma capacidade de compreensão entorpecida. Dito de outra forma, esse episódio primordial encontra-se inscrito na nossa vida de um modo desesperantemente difuso, desconexo e fragmentado. Não é, por isso, uma linha de acontecimentos históricos que se arrumam sequencialmente no horizonte da nossa mente. A sugestão que aqui fazemos, Estado Inicial de Graça e Felicidade (1), Transgressão (2), Punição (3), Lamentação e Indigência (4), e Redenção (5) é uma modesta, mas necessária

tentativa humana de contar uma história inteira e sequencial. Ora, compreendemos pela história da arte, da literatura, do teatro da música, que o relato da Queda não é íntegro. É na espessura e opacidade da memória que imerge a história humana e com ela a arte, em múltiplas camadas e profundidades, que ora se evidencia, ora se difunde em mistério – tal como com a águia que todos os dias comia o fígado de Prometeu, essa reatualização do facto provoca um sofrimento, um inconformismo, uma desolação, mas também uma esperança de salvação. O artista, tal como o aluno, retoma o «mito da criação» ao falar de si e das suas circunstâncias. Projetam nesses momentos a sua biografia pessoal. Uma vida que não se há-de reduzir a atos e gestos da sua vivência exterior, mas também a uma experiência interior formada de recordações, evocações, expectativas, desejos, nostalgias, sentimentos de toda a índole. Por isso, arrumar obras de arte nestas categorias constitui um exercício tão infinito quanto do homem a perguntar por si. De certa forma, encontramos assim habitados por legiões de falantes desconhecidos, que assim deixaram de nos ser alheios e que nos legam ingredientes latentes da pessoa que somos (Marías, 1997).

Para compreender o modelo de didática das artes que aqui propomos teremos de clarificar respetivamente as camadas de consciência da Queda e a descrição da realidade como metáfora. Depois dessa clarificação entraremos no personalismo aplicado às teorias da arte de Edmund Feldman, baseado em *Becoming Human Through Art* (Feldman, 1970) etapa em que desenvolveremos sucintamente a resolução de problemas e a busca de aperfeiçoamento como método formativo / educativo a partir das artes. Sobre as camadas de consciência, consideraremos que o ato de conhecer consiste em «trazer à superfície» aquilo que já está no interior do sujeito (Barbosa, 2019, p. 51), ideia profundamente platónica defendida por Santo Agostinho e que aqui tomaremos de empréstimo. Definiremos os níveis de consciência implicados na Queda humana e elegeremos aquele em que o Homem se torna consciente da sua indigência e se lamenta desse seu estado, o quarto nível da categorização por nós proposto. Uma indigência natural a que aludimos com a perda dos dons preternaturais, mas também agora discursiva. Uma vez que o conceito nunca se detém em sentido estrito, resta-nos utilizar a metáfora para avançar numa sonda obscura do entendimento: «tatear, perscrutar, sondar» (Barbosa, 2019, p. 51). Esta é a única forma de o ser humano tentar abarcar aquilo que o transcende. A metáfora desempenha aqui um

papel cognitivo decisivo uma vez que nos levará, de acordo com o Bispo de Hipona, mais além do que a literalidade pura, a exprimir o inexprimível (Barbosa, 2019) – afinal aquilo que ficou conhecido por «Douta Ignorância», conceito platónico anterior ao próprio Agostinho, mas tornado conhecido pela obra do mesmo nome de Nicolau de Cusa. (Cusa, 2018) Por fim, iremos dedicar-nos a uma concretização pedagógica e didática daquilo que viemos expondo até agora. Recorreremos então a Edmund Feldman. Este académico americano tem o mérito de nos expandir significativamente a ideia de *Art as Problem-solving* tratada pelo autor no capítulo 2 de *Becoming Human Through Art, Aesthetic experience in the school* (Feldman, 1970, pp. 30-51). John Dewey, lembra Feldman, afirmava o pensamento como uma atividade de resolução de problemas (*problem solving*)⁸. Feldman clarifica: «se entendermos que pensar é estar atento a um problema, sugerir uma hipótese de resolução, e antecipar os resultados que testem essa hipótese, então podemos dizer que a criatividade artística está, afinal, ligada ao pensamento»⁹ (Feldman, 1970, p. 32). Começamos então por tentar compreender, com exemplos, como a consciência da Queda surge manifestada na arte.

O ESTADO INICIAL DE GRAÇA E FELICIDADE (1). O tempo do paraíso terrestre, da idade do ouro. «Tu eras um modelo de perfeição, cheio de sabedoria, de uma beleza admirável. Estavas no Éden, Jardim de Deus.» (Ez. 28,12-13). Adão e Eva estavam dotados dos chamados dons preternaturais (impassibilidade, imortalidade, integridade e ciência). São bom exemplo a Catedral de Chartres do século XII ou os Ícones de André Rublev do século XV; em Portugal, as pinturas fluidas, espaços líquidos, as «transparências subtis e luminosas» (Sardo, 2011, p. 106) de Michael Biberstein; a busca do infinito, uma ordenação do cosmos, os títulos como catalogação «como se uma ordem superior e metafísica se manifestasse» (Sardo, 2011, p. 34) em Fernando Lanhas; as reflexões sobre um «tempo anterior e um lugar originário» (Sardo, 2011, p. 66) nas instalações de Alberto Carneiro.

⁸ John Dewey é, de facto, o precursor da problematização da vida quotidiana adaptada à educação. Todavia, por restrições na extensão do artigo optámos por não desenvolver essas importantes contribuições.

⁹ Tradução livre do autor.

A TRANSGRESSÃO (2). O homem come do fruto proibido. Prometeu rouba o fogo aos deuses e dá-o aos homens. Aqui se compreendem, a título de exemplo, o voo de Ícaro ou as inúmeras representações em que Eva dá a maçã a Adão para que a coma. Mas também podemos invocar exemplos mais recentes. A humilhação infringida ao Japão na Segunda Guerra Mundial inspira a história pós-apocalíptica de *Conan, O Rapaz do Futuro*, tal como diversas outras séries Anime CF¹⁰ japonesas. Uma destruição global é recriada no princípio dos episódios a partir de uma catástrofe nuclear ocorrida numa Terceira Guerra Mundial. O 1.º episódio oferece-nos um recomeço, um Novo Adão (Conan) e uma Nova Eva (Lana).

PUNIÇÃO (3). O ato de desobediência tem como consequência a expulsão do paraíso e perda dos dons preternaturais. Zeus enfurece-se com Prometeu e agrilhoa o titã a um rochedo onde todos os dias uma águia lhe devorava o fígado que se regenerava a cada noite. A *Tortura de Prometeu* de Gioachino Assereto (1620-1648) ilustra o episódio, mas também todas as representações do sofrimento humano e da incompletude moral ou física, desde a *Guernica* de Picasso até aos *Prisioneiros* de Miguel Ângelo, ou o fenómeno do inverno permanente em *Nárnia* (Lewis, 2010).

LAMENTAÇÃO E INDIGÊNCIA (4). Adão e Eva descobrem que estão nus. Descobrem a sua profunda miséria, envergonham-se do seu estado. Epimeteu abre a caixa de Pandora e os males espalham-se pela humanidade. «[...] Gilgames chorava ao percorrer as desolações [...] A ansiedade penetrou-me o coração, a estas vastidões me impelem os pavores da morte» (Anon., 2018, p. 123). Muitas das obras do século xx inscrevem-se neste nível de consciência provavelmente acusando uma profunda crise que apagou as luzes do mundo. Como exemplo, sugerimos aqui o teatro e o cinema. No preâmbulo de Luigi Pirandello da edição de 1921 de *Seis personagens à procura de um autor* pode ler-se «[...] toda a criatura artística deve, para existir, ter o seu drama, um drama do qual e em função do qual é personagem» (Pirandello, 2009, p. 16). No final do filme *Mad Max, A Estrada da Fúria* surge a citação «Where must we go, we who wander this wasteland, in search of our better selves? The First History Man» (Mad Max: Fury Road, 2015).

¹⁰ *Cientific Fiction*.



Imagem 2. O SOL E UMA PENEIRA – Diogo Marques, 2021.

Combinação de colagem sobre madeira e ventoinha. Este trabalho remete-nos para uma cena de *As Crônicas de Nárnia* (*The Chronicles of Narnia: Prince Caspian*, 2008), de C. S. Lewis. Os irmãos Pevensies encontram-se numa estação de metro. Quando as carruagens passam a alta velocidade, todos os cartazes atrás de si se descolam, e de seguida descolam-se os próprios tijolos que forravam o túnel. Ao fundo surge Nárnia onde começa a aventura. Outros passageiros permanecem serenos. Alguns apanham o metro e continuam viagem. A peneira apresenta o cartaz publicitário não danificado com o túnel ao fundo. Há aqueles que seguem viagem, mas não são transportados para a dimensão espiritual de Nárnia. Este trabalho reflete sobre a invisibilidade *versus* a irrealidade. O papel da imaginação, da crença e da espiritualidade no sucesso da vida.

REDENÇÃO (5). Protoevangelho. Deus anuncia ao primeiro casal uma história de salvação. Também Prometeu espera que alguém venha salvá-lo. A busca de uma plenitude existencial é defendida por Paulo de Tarso nas suas diversas cartas, Romanos e Coríntios para citar algumas. Muitas histórias infantis como *O Polegarzinho* (Perrault, 2010) falam da esperança de um regresso a casa e da importância da memória nesse desejo: As migalhas de pão no caminho (Perrault, 2010, p. 130), o fio de Ariadne (Ovídio, 2014, pp. 200-201), o som do Mimo Gaio nos *Hunger Games*, (*The Hunger Games*, 2012) a estrada dos tijolos amarelos que leva a *Dorothy* de regresso ao Kansas em *The Wonderful Wizard of Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1939).

Algumas obras aludem a vários estádios do relato. É o caso do filme *Andrei Rublev* já aqui citado, ou do *Naufrágio* de Claude-Joseph Vernet (século XVIII)

tal como Delfim Sardo o descreve em diálogo com a obra de Michael Bibers-
tein (Sardo, 2011).



Imagem 3. O SOL E UMA PENEIRA – Francisco Martins, 2021. Num plano mais próximo o aluno explora diversas representações do «Deus das Moscas» (Golding, 2011). Os óculos de Piggy representam o conhecimento estilhaçado e roubado pelo grupo rival. O aluno fê-lo em cerâmica. Por detrás surge a mosca também em cerâmica com asas de arame e plástico transparente, o elemento perturbador que ganha dimensão à medida que o vidro de Piggy se torna difuso e se desvanece.

O trabalho pretende refletir sobre o tema da verdade, do bem e do mal, da democracia, do homem incivilizado *versus* o bom selvagem.

Para Feldman, os problemas surgem quando as organizações sociais são confrontadas com crises, uma ameaça a um grupo ou a um membro desse grupo. Aquele autor dá como exemplo nas civilizações mais antigas, as urnas funerárias, esculturas totémicas e os retratos de esfinges que constituem vias mágicas nas quais essas crises são superadas e vividas.

Para perceber melhor a contribuição de Feldman para o nosso modelo didático, deveremos ainda atender-nos sobre dois aspetos complementares: a arte ora como «expressão do *self*» (*Self Expression*) ora como impulso perfeccionista (*Perfectionist Impulse*), utilizando categorias propostas pelo próprio Feldman. Surge aqui uma das afirmações mais interessantes do autor no âmbito do nosso estudo: a necessidade da criança se exprimir resulta da incompletude humana¹¹. Esta expressão do *self*, como a designa o investigador

¹¹ «*Self-expression by itself would be a type of human incompleteness*» (Feldman, 1970, p. 38).

norte-americano, não se produz num vácuo social. É algo que dirigimos para fora, a alguém. É instintiva, espontânea, não reflexiva e por isso falta-lhe tempo para compreender cabalmente certo tipo de sensações.

Feldman dá-nos ainda uma outra perspetiva sobre a dimensão criativa e psicológica da arte: A arte como impulso perfeccionista. Feldman, tal como nós, limita-se a observar o facto de que o artista parece ter um programa pré-constituído (*built-in program*) que lhe indica em que medida deve refinar, embelezar, simplificar e corrigir as formas que ele traz à existência. Mais do que uma excelência técnica, está aqui associada uma ideia de completude que é muito intuída por qualquer artista independentemente de estar consciente da sua limitação, inexperiência, falta de originalidade ou conhecimento. Feldman não deixa, contudo, de olhar para a arte como reposição de uma coisa ausente, uma insuficiência, seja ela o desconhecido, o poder do inimigo, dos animais selvagens, da própria natureza. Há uma componente de medo por detrás da arte do homem neolítico, a que o autor designa de *horror vacui* – o medo dos espaços vazios – que nos obriga a ensaiar uma restituição, o preenchimento da ausência, uma reconciliação, um apaziguamento (como as repetições convulsivas de Jackson Pollock, exemplo do autor).



Imagem 4. O SOL E UMA PENEIRA – Daniel Marques, 2021. Em segundo plano pode ver-se uma peneira com rebuçados. Por detrás desta surge um painel com um cartaz que anuncia um concerto de uma banda da Alemanha. Em 2018, esse grupo de *hip-hopppers*, *kollegah & Farid Bang*, escandalizou o mundo por ter ganhado um *Echo*, com uma música declaradamente antissemita. Este trabalho coloca em paralelo a sedução da indústria cultural, do hiperconsumo, do mundo-imagem onde não parece haver escrutínio da mensagem transmitida.

Conclusão

Neste ensaio pretendeu-se estabelecer uma relação plausível entre a Primeira «Queda» da humanidade e uma instigação existencial de regresso ao «Éden», de voltar a ser capaz, na qual a Arte parece desempenhar um papel indutor decisivo. O século xx vem enfatizar especialmente esta dimensão da consciência do artista que revela uma crise cultural profunda, mas nem por isso deixa de colocar num discurso da tragédia humana, a esperança de encontrar um autor, um lugar na peça que dê sentido à sua existência e às suas obras. Este trabalho tenta construir uma proposta educativa a partir de uma antropologia da consciência, camadas de memória que nos informam, difusamente, fragmentariamente, entre lamentos e gemidos, sobre o significado da vida. Mas o homem do «pecado original» é ao mesmo tempo lodo da terra e sopro de Deus. Tal como Rublev, o pintor de ícones, o homem mudo, em tons de cinza, saído da lama da Rússia feudal está destinado à Redenção e não a um horror existencial. E esse lugar é infinito e colorido. Não é uma esquizofrenia, mas não deixa de ser um trauma existencial. Somos filhos de super-heróis e desse tempo guardamos uma memória gloriosa que a escola não pode deixar de evocar. Como diz Elijah à sua mãe numa das cenas finais de *Glass* de M. Night Shyamalan. «Oh, mama — this isn't a limited edition. This was an origin story, the whole time» (Glass, 2019).



Imagem 5. O SOL E UMA PENEIRA – O cartaz sugere um concerto na data em que a Cruz Vermelha veio inspecionar o campo de concentração nazi de *Theresienstadt*. Toda a encenação cuidadosamente montada iludiu a Cruz Vermelha. Pouco tempo depois foi realizado um filme «O *Fuhrer* dá uma cidade aos Judeus» onde o gueto é mostrado como um lugar feliz onde surgem crianças a comer bolachas e a sorrir para as camaras. Esta é uma reflexão sobre o tema da publicidade e das mentiras visuais (Blaufuks, 2014).

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, S. (2012). *Comentário ao Génesis*. São Paulo: Paulus Editora.
- AGOSTINHO, S. (2012). *O Livre Arbítrio*. São Paulo: Paulus Editora.
- BARBOSA, D. M. (2019). *Transcendência e sede de infinito segundo Agostinho*. Lisboa: Principia.
- BÍBLIA SAGRADA. LIVRO DE EZEQUIEL, 2.^a edição (2000). Trad. J. A. Ramos. Lisboa, Portugal: Difusora Bíblica.
- BLAUFUKS, D. (2014). *Toda a Memória do Mundo. Parte um*. Lisboa: Winckler.
- BRUNER, J. (2008). *Actos de Significado*. Lisboa: Edições 70.
- CENNINI, C. (2020). *Il libro dell'arte. A cura di Fabio Frezzato*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- CIMOSA, M. (1987). *Génesis 1-11, a humanidade na sua origem*. São Paulo: Edições Paulinas.
- CUSA, N. (2018). *A Doutra Ignorância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- EISNER, E. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. United States of America: Yale University Press; New Haven & London.
- ELLIOT, T. S. (1992). «O que é um Clássico?», in T. S. Eliot, *Ensaio Escolhidos*. Lisboa: Edições Cotovia, pp. 129-146.
- FELDMAN, E. B. (1970). *Becoming Human Through Art*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- FERREIRA, A. R. (2015). *Do escondido. Santo Agostinho e os limites da estética*. Paris: Nota de rodapé editores.
- FORMAGGIO, D. (1985). *Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- GOLDING, W. (2011). *O Deus das Moscas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HESÍODO (2014). *Teogonia*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- LEWIS, C. S. (2010). *As Crónicas de Nária: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*. Lisboa: Editorial Presença.
- MARÍAS, J. (1997). *Persona*. Madrid: Alianza Editorial.
- OVÍDIO (2014). *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia.
- PERRAULT, C. (2010). *Contos*. Lisboa: Leya.
- PIRANDELLO, L. (2009). *Seis personagens à procura de um autor*. Lisboa: Livros Cotovia.
- SARDO, D. (2011). *Obras-primas da Arte Portuguesa*. Lisboa: Athena.
- STEINER, G. (1992). *No Castelo do Barba Azul*. Lisboa: Relógio D'Água.
- STEINER, G. (2006). *A Bíblia Hebraica e a Divisão entre Judeus e Cristãos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- TARKOVSKY, A. (2017). *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press.
- THEOPHILUS (1847). «An Essay Upon Various Arts», in *Three books*. India: Facsimile Publisher.

VAZ, A. S. (2011). *O sentido último da vida projectado nas origens*. Marco de Canavezes: Edições Carmelo.

VERWORN, M. (1940). *A Infância da Arte*. Lisboa: Editora Argo.

Filmografia

ADAMSON, A. (Realizador) (2008). *The Chronicles of Narnia: Prince Caspian*.

FLEMING, V. (Realizador) (1939). *The Wonderful Wizard of Oz*.

MILLER, G. (Realizador) (2015). *Mad Max: Fury Road*.

ROSS, G. (Realizador) (2012). *The Hunger Games*.

SHYAMALAN, M. N. (Realizador) (2019). *Glass*.

TARKOVSKY, A. (Realizador) (1966). *Andrei Rublev*.

Partindo da certeza de que cultura e religião são dois termos inalienáveis na equação que caracteriza todo e qualquer movimento ou expressão do humano, o Grupo LCR apresenta, neste primeiro volume, um tratamento interdisciplinar do conceito judaico-cristão de «redenção», perspectivado segundo os âmbitos da literatura, das artes e do pensamento contemporâneos. Desta forma pretende-se oferecer um aprofundamento das implicações decorrentes da presença do religioso no ser humano e em todas as suas manifestações reflexivas e criativas.



CATOLICA
CECC - CENTRO DE ESTUDOS
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

LISBOA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

