

REVISTA

Volume 1 Número 8 – Julho a Dezembro de 2011

SocioPoética

ISSN 1980 7856

Literatura e Sagrado



Revista Interdisciplinar
Sociedade Cultura Literatura

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA & INTERCULTURALIDADE - UEPB.

Universidade Estadual da Paraíba

Prof^{fa}. Marlene Alves Sousa Luna

Reitora

Prof. Aldo Bezerra Maciel

Vice-Reitor



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Diretor

Cidoval Morais de Sousa

Diagramação

Jéfferson Ricardo Lima Araújo Nunes

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras

Direção Geral e Editorial

Antonio Carlos de Melo Magalhães, Eli Brandão da Silva, Luciano B. Justino e Sébastien Joachim

Editores deste número

Antonio Carlos de Melo Magalhães, Eli Brandão da Silva e Salma Ferraz (UFSC)

Conselho Editorial

Alain Vuillemin, UNIVERSITÉ D'ARTOIS
Alfredo Adolfo Cordiviola, UFPE/UEPB
Antonio Carlos de Melo Magalhães, UEPB
Arnaldo Saraiva, UNIVERSIDADE DE PORTO
Ermelinda Ferreira Araujo, UFPE/UEPB
Goiandira F. Ortiz Camargo, UFG
Jean Fisette, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)
Max Dorsinville, MC GILL UNIVERSITY, MONTRÉAL
Maximilien Laroche, UNIVERSITÉ LAVAL, QUÉBEC
Regina Zilberman, PUC-RS
Rita Olivieri Godet, UNIVERSITÉ DE RENNES II
Roland Walter, UFPE/UEPB
Sandra Nitrini, USP
Saulo Neiva, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL
Sudha Swarnakar, UEPB

Coordenadores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade

Luciano Barbosa Justino
Antonio Carlos de Melo Magalhães

Revisores

Eli Brandão da Silva, Luciano B. Justino,
Sébastien Joachim, Antonio Magalhães

Projeto Original da Capa

Everaldo Araújo

Sociopoética

Volume 1 | Número 8 | Julho a Dezembro de 2011

Literatura e Sagrado



Campina Grande - PB

Sumário

APRESENTAÇÃO, 7

Antonio Carlos de Melo Magalhães

MÍSTICA E POESIA, OU O FRACASSO DA LINGUAGEM, 9

Cleide Oliveira

O PARAÍSO DE DANTE E O PARAÍSO DOS APÓCRIFOS, 25

Silvana de Gaspari

RELIGIÃO, MEMÓRIA E TESTEMUNHO: A EXPRESSÃO DA FÉ NA POESIA DE ADÉLIA PRADO, 37

Douglas Rodrigues da Conceição

PARATEXTO TAGARELA: TÍTULOS E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NUMA PARÁBOLA DE JESUS, 51

Eli Brandão da Silva

O DIABO E A MORTE EM DE MORTE! DE ÂNGELA LAGO, 65

Salma Ferraz

A RELIGIÃO NA OBRA DE THOMAS MANN, 85

Antonio Carlos de Melo Magalhães

APOCALIPSE E LITERATURA, 93

Paulo Augusto de Souza Nogueira

¿VISIONARIA O MÍSTICA? HILDEGARDA DE BINGEN EN LA ENCRUCIJADA DE LENGUAJE Y EXPERIENCIA DEL CRISTIANO, 105

Cecilia Avenatti de Palumbo

**TEOLOGÍA, LITERATURA E IDENTIDAD CULTURAL EN
AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, 119**

Luis N. Rivera Pagán

**“EL ABISMO QUE LLAMA AL ABISMO”. TEOLOGÍA Y LITERATURA
DESDE ESTA LADERA DEL MUNDO, 139**

Alberto Toutin

**A HERMENÊUTICA DO SI – A INTERROGAÇÃO A SI MESMO
EM BUSCA DO CONHECIMENTO DE DEUS, 153**

Suelma de Souza Moraes

**WAS THEOLOGEN AN LITERATUR INTERESSIERT. THEOLOGISCH-LITERA-
RISCHE HERMENEUTIK BEI GUARDINI, VON BALTHASAR, TILICH UND
KUSCHEL, 181**

von Prof. Dr. Georg Langenhorst

**„OHNE DAS GEGLAUBTE WÄRE DIE WELT IMMER NOCH WÜST UND LEER“
MARTIN WALSER ÜBER RELIGION, 201**

Karl-Josef Kuschel

A (DES)CONHECIDA SENHORA OBSCENA, 209

Anna Giovanna Rocha Bezerra

LECTURAS CONVERGENTES, 213

Zuila Kelly da Costa Couto Fernandes de Araújo

O CAMPO E A CIDADE: NA HISTÓRIA E NA LITERATURA, 215

Rodrigo Vieira da Silva

APRESENTAÇÃO

Os estudos sobre literatura e sagrado têm ocupado um espaço importante nos estudos literários e de ciências da religião no contexto acadêmico brasileiro. Nas últimas duas décadas grupos de pesquisa, teses, dissertações, além de ensaios, livros, artigos passaram a fazer parte de políticas editoriais e do cenário acadêmico nacional. Talvez isso expresse a superação de uma fase na qual a religião deveria ser tratada exclusivamente em instituições religiosas e a literatura deveria ser estudada sem que fosse considerada a religião como um dos temas fundamentais que a constituem. Nem a religião pertence a uma instituição, nem a literatura se estabelece somente por meio de técnicas narrativas e domínios de gêneros. A Bíblia, por exemplo, não é um livro exclusivo da igreja, e a literatura não é obra somente dos críticos literários e teóricos. A escrita acontece e se desenvolve em meio ao dilema humano, em meio a escolhas e temas. A religião (ainda) é um dos temas fundamentais da condição humana, e os autores e autoras da literatura não se eximiram de dela falar, contra ela agir, em favor dela escrever.

Não há, portanto, mais sentido de colocar muros onde a própria literatura em sua longa jornada não os erigiu. Tampouco tem sentido pensar a religião, também em sua longa jornada histórica, somente como arranjos dogmáticos institucionais. A literatura é escrita a partir da vida. A religião é uma das experiências mais radicais que as culturas humanas cultivaram em suas variadas formas. Talvez não seja equivocado dizer com um dos grandes teólogos e filósofos da cultura, Paul Tillich, que a religião é a substância da cultura, a cultura é a forma da religião. Sem cair em discussões sobre substâncias e essências, pois o que importa é a cultura em suas dinâmicas e em seus funcionamentos e (a) fazeres, não se pode negar que a religião ocupou, para o bem e para o mal, papel decisivo na urdidura das matrizes culturais. A literatura conhece e sabe disso, daí a relação intrínseca entre muitas das narrativas literárias e as tradições religiosas nas civilizações. Este é um aspecto, mas ainda não dá conta de outras características não menos importantes. As ditas tradições religiosas não são proto-formas literárias somente. Muitas delas nascem em forma literária. Não usam simplesmente a poesia ou outras linguagens literárias para se expressar, antes se constituem literariamente, impossibilitando, assim, o estabelecimento de fronteiras muito rígidas entre religião e literatura. Por vezes, a mensagem está na própria poesia e a profecia se encontra em parábolas.

Os artigos que compõem o **número 8** da revista **Sociopóética**, do **Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade** da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), reúne resultados de pesquisas em diferentes contextos dos estudos literários e de ciências da religião do Brasil, do Chile, de Porto Rico e da Alemanha. A variedade de contexto e de programas, além dos idiomas, confirma o alcance do interesse em torno da relação entre literatura e sagrado, literatura e religião. Como é o primeiro número dedicado a essa interface, o que temos com a presente publicação pode ser considerado uma amostragem do quanto está sendo pesquisado e produzido no Brasil e em outros países sobre o tema escolhido.

Antonio Carlos de Melo Magalhães
Editor Responsável

MÍSTICA E POESIA, OU O FRACASSO DA LINGUAGEM¹

Cleide Oliveira (UFRJ)²

Resumo

Em diversas tradições religiosas há o entendimento de que a mística possibilitaria uma espécie de saber negativo na medida em que essa desvela o vazio semântico da linguagem e do mundo. O discurso místico seria, nessa perspectiva, uma ascese que conduz a um não-saber, a uma noite escura que, não obstante, *ilumina* e produz uma experiência - vazia de conteúdo - que seja ferida aberta na linguagem do sujeito cognoscente. O artigo pretende desenvolver algumas aproximações entre o discurso místico e a linguagem poética, entendendo ambos como projetos antidiscursivos que intentam calar em nós tudo que nos seja previsível e interdito, fundando outras margens, terceiras, extraordinárias e sagradas no rio de nosso mundo-linguagem.

Abstract

In many religious traditions there is the understanding that the mystical would allow a kind of knowing negative in so far as to reveal the semantic emptiness of the language and of the world. The speech of the mystical, in this perspective, it is one ascese that it leads to one not-to know, it leads to a dark night that illuminates and produces an experience of emptiness propositional speech.. The article seeks to develop some similarities between the mystical discourse and poetic language, understanding that both are anti-discursive projects that attempt to silence in us all that is predictable and the interdict, and found other banks, extraordinary and sacred, in the river of our world-language.

Qual a pretensão de verdade do discurso místico? Do que fala quando fala e do que cala, quando se cala? À quem se dirige, quais são seus interlocutores, suas intenções, sua efetividade, seu conteúdo? Essas são questões que se dispõem àquele que se arrisca na análise disso que se oferece sobre o nome genérico de discurso místico, e é importante ressaltar que não estamos aqui lidando com questões relacionadas à experiência mística, e sim com aquilo que lhe segue (o discurso místico), que

1 O artigo integra minha tese de doutorado de título “Por um Deus que seja noite, abismo e deserto: considerações sobre a linguagem apofática”, defendida na PUC-Rio em 2010.

2 Graduada em Letras pela UERJ, Mestre em Estudos de Literatura pela PUC-Rio e Doutora em Estudos de Literatura pela mesma instituição. Atualmente é professora de Literatura Brasileira na UFRJ. Contato: cleideoliva@yahoo.com.br.

exige uma atitude e postura totalmente diversa daquela do momento da experiência. Entendemos que a fala do místico, ainda que prenhe do vigor e da *stimmung*³ da experiência vivida, é um ato discursivo altamente elaborado, artifício literário e filosófico não-espontâneo, reflexivo e esteticamente organizado.

A princípio há o paradoxo de que o discurso da mística é uma fala que se confessa impotente, fracassada em seu mérito de linguagem produtiva, inútil até. Entretanto, se o fim da experiência mística é o silêncio – lembremo-nos o já tão citado epigrama de Wittgenstein “Daquilo que não se pode falar deve-se calar” – poucos gêneros discursivos foram tão produtivos quanto esse, pois o que os místicos mais fazem é falar: na mística fala-se (e muito) para confessar-se mudo, emudecido, *en fanti*. Então, confessar-se-ia a impotência da voz para conquistar novamente as palavras, o mundo, o sentido?

Místicos simplesmente não têm sido silenciosos. Muitos têm falado sem restrição, e outros têm escrito volumosamente. O gênero de literatura mística é não somente quantitativamente vasto, mas lingüisticamente luxuriante. No discurso místico, a linguagem se desenfreia: ela pula, ela salta, ela canta. Ela fala em prosa e poesia; ela dá descrições objetivas da experiência e voa nas asas do êxtase; ela guia iniciantes com um gentil cuidado e corta a ilusão com argumentos de lâmina afiada. [...] Além disso, certos místicos têm tido suas experiências místicas na e através da linguagem. Com isso eu quero dizer não somente que a linguagem evoca e molda essas experiências, mas que as formas lingüísticas participam na revelação do domínio transcendente. Nesse sentido, pode existir uma mística da linguagem (COUSINS, 1992, apud SHOJI, 2003, p. 60).

Em uma linguagem simbólica repleta de oxímoros, paradoxos e contradições o discurso místico intenta descrever uma experiência a qual *Meister* Eckhart se refere como um *non intelligendo intelligere*. Aliás, é bastante corriqueira a afirmação de uma obscuridade intrínseca ao discurso místico, daí os abundantes símbolos de trevas e escuridão para caracterizar essa linguagem como negação do inteligir. Segundo Juan Martín Velasco (2004), essa tradição remonta a Gregório de Nisa, para quem o itinerário espiritual seguiria os passos de Moisés, quando chamado em presença da sarça ardente até o momento chave em que pede a Deus para ver Seu rosto e Deus, após ter ordenado que Moisés se escondesse atrás de uma rocha, se manifesta naquele local, tendo tido antes a precaução de tampar com Suas mãos a rocha onde Moisés estava escondido, pois “um homem não pode ver o rosto de Deus e sobreviver” (Ex. 33: 18-23). Para Pseudo-Dionísio Deus é raio de treva luminosa e misteriosa treva do não-saber; para São João da Cruz a noite escura é ao mesmo tempo lugar de perda e encontro entre a Alma e seu Amado (Deus); e *Meister* Eckhart assim afirma: “A luz que é Deus emana e escurece toda luz” (Sermão 71, ECKHART, 2004). De

3 “Disposição anímica”, termo usado por Staiger (1972) para caracterizar uma certa disposição ou atmosfera a que somos conduzidos pelo poeta no gênero lírico.

acordo com Javier Meloni é tema presente em várias tradições místico-religiosas a obscuridade luminosa que é ao mesmo tempo conhecimento do divino e apagamento da subjetividade desejante.

A mística sufi iraniana reflete sobre esse aspecto: no princípio do caminho se tropeça na escuridão do eu autocentrado, no encobrimento dos próprios desejos, enquanto que a Escuridão Luminosa dos montes não é outra coisa que a explosão da proximidade do Ser Supremo que deslumbra. O conhecimento torna-se desconhecimento porque Deus deixa de ser objeto a conhece e se converte no Fundamento a partir do qual tudo se conhece. Para poder chegar a isso, há que passar pela Noite Escura, etapa que se faz presente em todas as tradições espirituais (2007, p. 31)⁴.

Um tratado místico do século XIV, de autor anônimo, exemplifica essas trevas luminosas e o longo percurso realizado pelo místico até que o mesmo *aprenda a permanecer na escuridão*, ou seja, que todo seu *querer saber* se transforme em um *querer amar*:

É natural que no começo não sintas mais que uma espécie de escuridão sobre tua mente ou, se assim quiseres, uma nuvem de não-saber Faça o que fizeres, esta obscuridade e esta nuvem se interporão entre tu e Deus Porém aprende a permanecer nessa escuridão. Volte a ela quantas vezes que possas, deixando que teu espírito grite naquele a quem amas. Pois se nesta vida esperas sentir e ver a Deus tal como es, há de ser dentro desta escuridão e desta nuvem (DE MOINE, 2009)⁵.

A mística é portanto didática: ensina-nos que não sabemos, não podemos saber, tudo. Há interstícios, há brechas, há escuros nos quais se esbarra nossa linguagem. Há a noite do não-saber à qual não podemos atravessar incólumes, pois nessa experiência de *fechar os olhos*⁶ o vazio estrutural da nossa linguagem/realidade é-nos

4 No original: “La mística sufi iraniana ha reflexionado al respecto: al principio del camino se tropieza con las oscuridades del yo auto centrado, el velo de los propios deseos, mientras que la Oscura Luminosidad de las cimas no es otra cosa que el estallido de la proximidad del Ser Supremo que deslumbra. El conocimiento deviene desconocimiento porque Dios ha dejado de ser un objeto a conocer y se ha convertido en el Fondo desde todo se conoce. Para poder llegar a ello, se ha de pasar por la Noche Oscura, etapa que se halla presente en todas las tradiciones espirituales”.

5 No original: “Es natural que al comienzo no sientas más que una especie de oscuridad sobre tu mente o, si se quiere, una nube del no-saber... Hagas lo que hagas, esta oscuridad y esta nube se interpondrán entre tú y tu Dios... Pero aprende a permanecer en esa oscuridad. Vuelve a ella tantas veces como puedas, dejando que tu espíritu grite en aquel a quien amas. Pues si en esta vida esperas sentir y ver a Dios tal como es, ha de ser dentro de esta oscuridad y de esta nube”.

6 A etimologia da palavra mística atesta esse caráter de “revelação” característico dessa experiência. O termo grego *mystikós* tem em sua raiz o verbo *myo*, que significa ‘fechar’ e, em particular, ‘fechar os olhos’. As mais diversas tradições místicas pressupõem o mistério e a possibilidade de seu desvelamento: por trás do mundo das aparências resta um conhecimento e uma verdade não passível de apreensão cognoscível/sensível, realidade a qual apenas é possível enxergar quando se ‘fecha os olhos’ da razão e se salta para essa alteridade absoluta.

desvelado. Silvia Schwartz observa que nas mais diversas tradições místicas existe a pressuposição da mística como um caminho de apagamento dos sistemas de inteligibilidade nos quais nos apoiamos, um percurso que tem por fim “silenciar” certas coisas – paixões, conceitos e valores – e “tornar-se cômico” de algo íntimo e inalienável:

Quando nos debruçamos sobre relatos místicos de distintas tradições, três tópicos sobressaem. Primeiramente é sugerido um processo de transformação que vai desde um estado de ligação às coisas do mundo a um **estado de liberação dessas ligações**. Num segundo momento, já suficientemente libertos dessas ligações, tem lugar um processo de **descoberta de algo sobre o próprio si-mesmo** – algo sendo revelado dentro de nós, um contato direto com Deus, seja ou não consciente. Finalmente, há a constatação de que esse contato espiritual não é resultado de um processo de aprendizagem através de livros ou de exercícios da razão, mas é uma **possibilidade inata**, realizada através de um processo de transformação, **de esquecer (*Vergezzen*) aquilo que a oculta**. Esse esquecimento pode ser entendido no sentido de desconsiderar intencionalmente, de propositalmente ignorar. Pode-se ser capaz de pensar em algo, mas por alguma razão, propositalmente, esse conhecimento ou capacidade são deixados de lado. Nesse processo, **os místicos preconizam a auto-imolação de seus próprios sistemas conceituais**. Como resultado de todo esse processo de descobrir e revelar algo inato e interno, os místicos afirmam que o que está dentro de nós, o que é encontrado nesses momentos silenciosos é a própria qualidade de estar *cômico* ou a *consciência* (SCHWARTZ, 2004, p. 427-428).

É comum portanto a muitas tradições místicas a compreensão de que há na mística um esvaziamento da consciência, que se vê despojada de conteúdo, operação que culmina com a percepção de uma espécie de vazio intrínseco ao mundo e à linguagem, ou seja, à realidade. Uma análise interessante desse processo de esvaziamento é dada por Juan Arnau (2007) em artigo onde analisa a relação entre palavra e silêncio no budismo. Há no budismo uma crítica da linguagem convencional que parte do princípio de que todas as palavras, incluindo os ensinamentos do Buda, são designações convencionais, vazios de referencialidade. Compreender essa verdade é liberar a mente dos conceitos e poder aceder a uma realidade extralingüística onde se encontra a verdadeira realidade do mundo. Arnau defende que não há no budismo, apesar dessa crítica à discursividade, um rechaço à linguagem pura e simplesmente, pois “A linguagem não é necessariamente falsa, não se desvia em todas as circunstâncias, porque pode ser usada como um meio de liberação” (p. 87)⁷. Desta forma, da crítica budista à linguagem não advém que devemos rejeitar a linguagem como falsa e aquietarmo-nos em silêncio: é preciso ir além da linguagem, mas através da linguagem. Arnau faz a análise de distintas estratégias, nas tradições budistas,

⁷ No original: “El lenguaje no es necesariamente falso, no extravia bajo todas las circunstancias, porque puede usarse como um médio de liberación”.

que intentam realizar esse feito de ultrapassar a linguagem e aceder à verdadeira realidade das coisas: nos rituais tântricos há os mantras, espécie de sons sagrados e vazios de sentido que representam todos os sons e, portanto, a vacuidade de todos os sons; já no zen-budismo têm-se os *koans*, que são considerados pelos seguidores do zen como um meio de liberação da consciência. Vamos nos deter um pouco sobre os koans, tentando perceber como essa forma discursiva específica opera no intuito de 'liberar' a mente da linguagem.

Segundo observa Arnau, o uso dos koans é uma forma de meditar 'olhando dentro das palavras', com o objetivo de interromper o processo cognitivo lógico-racional e preparar o discípulo para uma experiência não-verbal da realidade. Os koans são enigmas verbais, à primeira vista sem sentido, que não podem ser resolvidos pelo raciocínio. Outra característica é a impossibilidade, como em um poema, de paráfrase, e os aspectos irônicos, paradoxais ou absurdos e, por que não, bem-humorado dos mesmos. D. T. Suzuki, um dos grandes divulgadores do zen-budismo no ocidente assim define o koan:

O koan não é nem um enigma nem uma observação misteriosa. Ele tem o objetivo mais definido: o levantamento da dúvida, impulsionando-a até os limites últimos. Uma afirmativa construída sobre bases lógicas é aproximável somente por sua racionalidade. Qualquer dúvida ou dificuldade que possamos ter a seu respeito dissolve-se quando continuamos com o fluxo natural das idéias. Os rios desembocam no oceano, mas o koan é uma parede de ferro barrando o caminho e ameaçando subjugar o nosso esforço intelectual, ao tentarmos superá-lo. Quando Joshu diz: 'O cipestre do pátio', ou quando Hakuin mostra uma das suas mãos, não há forma lógica possível para o entendimento. Sentimos como se fosse subitamente parada a marcha do pensamento. Hesitas, duvidas, estás perturbado, não sabendo como romper a parede que parece intransponível. Quando este clímax é atingido, tua personalidade inteira, tua vontade mais profunda, resolve conseguir uma saída para o caso, arremessa-s a si mesma, sem cogitar do ser ou não-ser, contra a parede de ferro do koan. Esse arremesso inesperado de todo o ser contra o koan abre uma região da mente até então desconhecida. Intelectualmente, é um transcender dos limites do dualismo lógico. É, ao mesmo tempo, uma regeneração, o despertar de um sentido interno, que permite ao indivíduo uma visão do autêntico funcionamento das coisas (SUZUKI, 2005, p. 133).

Novamente aqui aparece a questão dos limites da consciência cotidiana e o postulado de uma experiência de liberação do modo de operação discursivo, com um conseqüente ganho cognitivo em relação à compreensão da realidade circundante. Sobre os koans Arnau afirma ainda que os mesmos são uma espécie de antídoto para aliviar os sintomas da enfermidade da linguagem, e uma terapia para combater os vícios do pensamento discursivo (p. 94). Chega-se então a questão exata que nos interessa examinar: haverá um outro modo de pensamento/linguagem que não o discursivo? A mística abriria caminho para encontrar esse caminho? É possível

que a mística contribua para a percepção/compreensão da realidade como um todo orgânico, em oposição ao pensamento lógico-racional, que opera de forma analítica e fragmentada?

Sílvia Velloso Rocha (2004), em um pequeno e precioso artigo no qual faz uma análise filosófica do discurso místico, nos oferece pistas interessantes para pensar esses problemas. Para a autora, a dificuldade que há para a descrição dos êxtases místicos é a mesma que encontramos quando tentamos descrever um objeto sem representação prévia. Dessa premissa a autora deriva que o que há na mística não é a experiência de uma presença objetiva transcendente, “não é apenas a experiência de alguma coisa que não se pode representar, mas a percepção da impossibilidade de se representar todas as coisas”. Assim, no êxtase, é a própria existência sensível que é “percebida subitamente como intensamente desejável e sobretudo como intensamente real” (2004). O êxtase místico, fim último da experiência, seria uma espécie de revelação do caráter intrinsecamente incognoscível do mundo quando despido da capa modeladora das representações.

Como nas tradições místicas analisadas por Juan Arnau já mencionadas, há o entendimento de que o saber que se alcança na mística é negativo, ou seja, é a compreensão de que as representações usuais de mundo que temos escondem o vazio semântico desse mesmo mundo, por isso são ilusórias, sendo o caminho místico uma disciplina ascética por meio da qual podemos purgar o pensamento de seus vícios lógico-discursivos e alcançar um conhecimento mais profundo e significativo sobre o mesmo. Esse processo de ascese é mencionado em um pequeno koan abaixo transcrito:

Antes de compreendermos o zen, as montanhas são montanhas e os rios são rios; ao nos esforçarmos para compreender o zen, as montanhas deixam de ser montanhas e os rios deixam de ser rios; quando finalmente compreendemos o zen, as montanhas voltam a ser montanhas e os rios voltam a ser rios (HERRIGEL, 1987).

Retomamos aqui a linha argumentativa de Velloso Rocha sobre a relação entre mística e conhecimento que pode ajudar na compreensão do que exatamente queremos dizer quando falamos em *vazio estrutural*. Para essa autora, o saber alcançado mediante a experiência mística é a não-referencialidade da linguagem, e a falta de sentido do mundo, que é devolvido a si mesmo:

Desta perspectiva, o que distingue o êxtase místico da experiência cotidiana não é um acréscimo, mas uma diminuição: não há aí a intervenção de qualquer instância transcendente ao real, mas apenas a dissipação temporária das representações que mediam nossa percepção cotidiana do mundo. O que torna essa experiência inefável não é a intervenção de qualquer instância transcendental ou supra-sensível, mas a ausência temporária daquilo que habitualmente medeia e estrutura nossa percepção do real: a linguagem. O que se revela a

partir desta experiência é o próprio real, despojado da camada de linguagem e sentido que habitualmente o recobre. O que ela dá a ver não é uma além do mundo, mas o próprio mundo – percebido subitamente como insignificante e impossível de ser apreendido pelo pensamento (ROCHA, 2004, p. 02).

A linguagem usada pelos místicos está presa em um paradoxo irrecusável: como dizer **Isso** que se manifesta como um esgotamento da voz e do discurso? E, como não dizer se toda experiência humana é antes de tudo discurso? Parece-nos que a mística encontra-se aqui muito próxima da *poiésis* na solução de continuidade encontrada: uma linguagem que se aproxime do silêncio, que seja aço e faca, que não construa nada de duradouro ou de moral, exceto o próprio gozo das palavras; na bela expressão de João Cabral de Mello Neto, uma palavra que não seja acolhimento, e sim uma “linguagem que nos faça tropeçar” (1994) em nossas certezas e esperas.

A mística, em especial aquela denominada apofática, pode ser considerada um método que, por meio de rigorosa ascese da linguagem propositiva e da razão discursiva, rejeita não apenas o sensível, mas também o inteligível, e propõe uma terceira via de acesso ao real – que podemos também chamar de Deus – através da superação daquilo que Luiz Felipe Ponde chamou de angústia da referência semântica ou pragmática.

O discurso paradoxal da mística será o resultado de uma “transformação do uso da linguagem que inviabilize o processo de formação da representação semântica ou do ato pragmático” (PONDÊ, 2003, p. 85), em uma poderosa ascese que parece ter como objetivo principal deixar a linguagem a nu, em um deserto onde as imagens foram todas banidas e a idolatria é severamente punida, sendo o místico essa *voz que clama no deserto*⁸ preparando os caminhos para que “Aquele que é”⁹ se manifeste. Mas, se conhecer é construir sistemas de condicionamentos, reduzindo complexidades a partir de enquadramentos conceituais, como conhecer o incondicionado? Ou como conhecer algo, alguém ou alguma coisa que apenas possui identidade negativa? A resposta quanto a esse “como” parece estar em um processo no qual o sujeito do conhecimento, o místico, se identifica com seu objeto, Deus, de tal modo que a “alma conhece Deus em se deixando ser aquilo que ele é” (DE LIBERA, Alain. apud: PONDÊ, Luis Felipe, 2003, p. 84). Há que se ressaltar que um tal conhecimento apenas subsiste fora da experiência como negatividade. Trata-se aqui da possibilidade de um pensar que ultrapasse as dicotomias nas quais o pensamento ocidental se vê preso: sujeito-objeto, interior-exterior, superfície-profundidade, essência-existência, etc... Um modo de construção de inteligibilidade e *ethos* experiencial que não traz apaziguamentos ou estabilidades cognitivas, de onde a produtividade da metáfora *deserto* para

8 Referência ao discurso de João Batista, que em sua pregação nos desertos da Galiléia cita o profeta Isaías 40:3-5.

9 Menção ao modo autodesignativo de Deus quando do encontro com Moisés no episódio da sarça ardente em Êxodo 3. Bíblia Sagrada, op. Cit.

caracterizar esse lugar ao qual o místico se dirige e de onde profere seu discurso, metáfora tão a gosto do grande Meister Eckhart.

O deserto será a metáfora desse “Deus abandonado”, dessa suprema deidade que é expressa negativamente, dadas as impossibilidades de condicionar em palavras o Incondicionado: sem limites ou formas, sem tempo e sem lugar, ela é obscuridade e desconhecimento - “quem conhece a sua casa?” pergunta-se no poema *Granum Sinapsis*, importantíssimo para conhecer a perspectiva echartiana do deserto como lugar de desprendimento (*Abgeschiedenheit*) da alma sedenta de Deus. Conforme nos mostra Raschiatti, ao analisar a obra eckhartiana,

A palavra deserto é uma metáfora central nas obras de Eckhart e, a todos os efeitos, é um verdadeiro nome próprio que designa metaforicamente o ser de Deus, a “essência divina” enquanto idêntica ao nada. Essa é a sugestão que provém do comentário anônimo traduzido e publicado em apêndice ao *Poema*. O “rastro do deserto” é, portanto, a marca da deidade, aquele fundo sem fundo para onde conduz a “vereda estreita” que o homem percorre quando chega a superar “todo ser e todo nada” (7ª estrofe) (2004, p. 23).

Para alcançar essa nudez absoluta a alma deve também se despir de sua pretensa sabedoria e voz, tornar-se *infans*, sem linguagem, e ir por um caminho que pé algum trilhou ou construiu veredas. Ao perder-se enquanto sujeito de razão e discurso, ao despir-se das determinações sociais e culturais que fazem do místico um indivíduo inscrito em seu tempo e seu espaço é que ele pode pisar nesse deserto, habitando o inabitável. Assim, o deserto será uma imagem poderosa para compreender não apenas esse processo de desprendimento e empobrecimento - humano e divino - como também de uma experiência inquietante, onde não há produção de estabilidades cognitivas ou marcos teóricos, apenas um contínuo devir. Um Deus que é **deserto** pouco se presta a servir de fundamento para nossas pretensões megalomaniacas de saber/poder que menosprezam o fato que, para além do poder, saber também é gozo¹⁰, tantas vezes inútil e dispendioso,. Afinal, esse Deus que é *noite, abismo e deserto*¹¹ em muito difere desse Ser da razão sobre o qual se apoiou tão fortemente a cultura ocidental, pois esse é um Deus que “não encontra repouso em nada e não se sacia com nada” (BATAILLE, 1992, p. 111), ignorante de Si mesmo na exata medida em que conhecer-se seria distinguir-se e imobilizar-se, dado que o conhecimento pressupõe estabilidades cognitivas. Sendo excesso infinito e indeterminação, esse Deus “(...) cujo sentido gostaríamos de apreender, não pára, ao exceder esse sentido, de exceder os limites da razão” (BATAILLE, 1987, p. 37-38).

10 Lembremos que a palavra saber veio do latim vulgar *sapere* - ter sabor, bom paladar, sentir os cheiros - migrando depois para *sabidus*, sábio, aquele que percebe o mundo de modo organizado, usando os sentidos e a intuição.

11 Essas são três metáforas, bastante comuns nos discursos apofáticos, que eu analisei em minha tese de doutoramento, já citada, conforme aparecem nos místicos San Juan de La Cruz, Meister Eckhart e Ângelus Silesius.

Na mística a linguagem falta, mas, talvez, não porque se esbarre com uma presença inefável, mas porque encontre um real despojado de linguagem, logo, impronunciável. Uma experiência próxima a essa é descrita pelo poeta Hugo Von Hofsmannsthal, na fictícia carta de Lord Chandos a Lord Bacon. A personagem Lord Chandos é um jovem poeta de talento promissor que na Inglaterra do século XVI decide se retirar para o campo. Os amigos e conhecidos londrinos esperam que Lord Chandos lhes envie uma grande e fantástica obra literária, mas o tempo vai passando e só o que recebem é o silêncio do poeta. Após um longo tempo sem se manifestar Lord Chandos decide responder a carta que um dos amigos lhe escreveu, explicando a razão de seu silêncio literário. Esse amigo é Francis Bacon, um dos precursores do método indutivo nas ciências, e tal carta é uma reflexão sobre a incapacidade de as palavras, mesmo a palavra literária, dizerem o real e uma apaixonada narrativa da descoberta da realidade como estranheza e incognoscibilidade.

Lord Chandos vai da romântica confiança no poder da língua – a língua dos poetas, é claro – construir metáforas unificadoras do mundo à total descrença na capacidade de as palavras comunicarem alguma ‘verdade’ sobre o mundo. Note-se as seguintes citações, que exemplificam esses extremos:

Em poucas palavras: perdido em uma espécie de embriaguez, toda a existência me aparecia naquele momento como uma grande unidade: entre o mundo espiritual e o mundo físico não via nenhuma contradição, da mesma forma entre a natureza civilizada e a animal, a arte a falta de arte, a solidão e a companhia: em tudo sentia a natureza, nas aberrações da loucura tanto como nos refinamentos extremos do cerimonial espanhol (...) o intuía que tudo era uma metáfora e que cada criatura era uma chave de outra, e sentia que seria afortunado quem fosse capaz de segurar umas depois das outras e abrir com elas tantas outras que pudessem abrir (HOFFMANSTAL, 2007, p. 08-09).¹².

Em comparação a

Meu caso é, em resumo o seguinte: eu perdi por completo a capacidade de pensar ou falar coerentemente sobre qualquer coisa.

Á principio foi ficando impossível comentar um tema profundo ou geral e empregar sem vacilar essas palavras que costumam servir habitualmente a todas as pessoas. Sentia um incompreensível mal-estar na hora de pronunciar mesmo as palavras “espírito”, “alma”, ou “corpo”.

12 No original: “En pocas palabras: sumido en una especie de embriaguez, toda la existencia me aparecía en aquella como una gran unidad: entre el mundo espiritual y el mundo físico no veía ninguna contradicción, como tampoco entre la naturaleza cortesana y animal, el arte y la carencia de arte, la soledad y la compañía: en todo sentía la naturaleza, en las aberraciones de la locura tanto como en el refinamiento extremos del ceremonial español (...) o intuía que todo era una metáfora y cada criatura una llave de la otra y sentía que sería afortunado quién fuese capaz de empuñar unas tras otras y abrir con ellas tantas otras como pudiese abrir.”

Em meu interior tornou-se impossível emitir um juízo sobre os assuntos da corte, os acontecimentos do parlamento ou sobre o que quiseres. (...) porque as palavras abstratas, das que, conforme a natureza, dispõe a língua para manifestar qualquer opinião, se desintegravam em minha boca como flechas mofadas (HOFFMANSTAL, 2007, p. 08-09).¹³

Afastado de seu mundo familiar, Chandos progressivamente vai perdendo a confiança na existência de algum lastro para as palavras, se inicialmente são apenas os termos abstratos que o incomodam, por fim “até na conversação familiar e cotidiana se tornaram duvidosos todos os juízos que costumamos emitir com simplicidade e segurança sonâmbula (...)” (p. 11)¹⁴.

Os jogos de linguagem parecem pressupor um alto nível de confiança, ainda que não-consciente, em certa referencialidade das palavras, e é essa confiança que Chandos perde. Tal qual um cientista curioso que põe sob um poderoso microscópio o mais ínfimo pedaço da epiderme, Chandos “vê” de perto de mais as pessoas e suas ações, de tal maneira que não consegue mais pôr o mundo em perspectiva e realizar as operações básicas da linguagem conceitual: sistematização, simplificação e redução de complexidade:

(...) já não conseguia apreendê-las com o olhar simplificador do hábito. Tudo se desintegrava em partes, as partes por sua vez em outras partes e nada se deixava abarcar em um conceito. As palavras isoladas, flutuavam ao redor de mim, congelavam-se em olhos que me olhavam fixamente e dos quais não posso desviar os olhos: são redemoinhos que me dão vertigem quando me aproximo, que giram sem cessar e através dos quais se chega ao vazio (HOFFMANSTAL, 2007, p. 10)¹⁵.

E é nesse espírito de renúncia ao dizível que Chandos encontra o indizível, após uma espécie de ascese onde o pensamento é purgado dos ‘vícios’ da nomeação ele descobre o estranho e inominável onde antes só existiam rótulos e nomes:

13 No original: “Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa. Al principio se me iba haciendo imposible comentar un tema profundo o general y emplear sin vacila esas palabras de las que suelen servirse habitualmente todas las personas. Sentía un incomprensible malestar a la hora de pronunciar siquiera las palabras “espíritu”, “alma”, o “cuerpo”. En mi fuero interno me resultaba imposible emitir un juicio sobre los asuntos de la corte, los acontecimientos del parlamento o lo que usted quiera. (...) porque las palabras abstractas, de las conforme a la naturaleza, se tiene que servir la lengua para manifestar cualquiera opinión, se me desintegraban en la boca como saetas mohosas.”

14 No original: “hasta en la conversación familiar y cotidiana se me volvieron dudosos todos los juicios que suelen emitirse con ligereza y seguridad sonámbula (...)”

15 No original: (...) ya no lograba aprehenderlas con la mirad simplificadora de la costumbre. Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras aisladas, flotaba alrededor de mí; cuajaban en ojos que me miraban fijamente y de los que no puedo apartar la vista: son remolinos a los que me da vértigo asomarme, que giran sin cesar y a través de los cuales se llega al vacío”

Um regador, um ancinho deixado no campo, um cachorro deitado ao sol, um cemitério pobre, aleijado, uma pequena fazenda, tudo o que pode se tornar o destinatário da minha revelação. Cada um desses objetos, e em outros mil semelhantes sobre os quais os olhos percorrem com natural indiferença, pode me conduzir, de um modo que não sou capaz de fazer, uma singularidade sublime e comovedora, para expressá-la todas as palavras me parecem demasiado pobres (HOFFMANSTAL, 2007, p. 12)¹⁶.

Tentando ainda explicar ao amigo Bacon o que estava acontecendo consigo, Chandos narra uma curiosa experiência que lhe ocorrera recentemente: após ter dado ordem aos empregados para que pusessem veneno para ratos nos sótãos de suas granjas, ele sai para cavalgar pelos campos. Inesperadamente, sem que nada o anunciasse, ele tem a visão dos ratos morrendo em agonia no escuro dos porões. Mas a visão que mais o impressiona é a de uma ratazana acompanhada de seus filhotes:

Ali estava uma mãe que tinha ao redor de si os filhotes moribundos e trêmulos, e que se dirigia seus olhos não aos muros implacáveis, mas ao ar vazio ou, através do ar, ao infinito, e que acompanhava esse olhar com um relinchar de dentes! (HOFFMANSTAL, 2007, p. 12)¹⁷

Entretanto Chandos se apressa em corrigir a impressão de que esse sentimento que o tomara seria compaixão:

Era muito mais e muito menos que compaixão; uma enorme participação, um fundir-se naquelas criaturas ou um sentimento de que um fluido da vida e da morte, do sono e da vigília havia passado por um instante a ela porém de onde? Portanto se relaciona com compaixão, com uma associação de idéias humanas compreensível, se em outro entardecer encontro debaixo de uma noqueira um regador esquecido ali por um jardineiro, e se esse regador, e a água dentro dele, escurecida pela sombra da árvore, e um escaravelho bóia na superfície dessa água escura de uma borda à outra, se essa combinação de insignificância me estremece com tal presença do infinito, me estremece desde a raiz dos cabelos até os pés de maneira que desejaria romper em palavras

16 No original: "Una regadera, un rastro abandonado en el campo, un perro tumbado al sol, un cementerio pobre, un lisiado, una granja pequeña, todo eso puede convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar un ojo con natural indiferencia, puede de pronto adoptar para mi en cualquier momento, que de ninguno modo soy capaz de propiciar, una singularidad sublime y conmovedora; para expresarlas todas las palabras me parecen demasiado pobres".

17 No original: "Alli estaba una madre que tenía alrededor a sus crías moribundas y temblorosas, y que dirigía sus miradas no a los muros implacables, sino al aire vacío o, a través del aire, al infinito, y que acompañaba esas miradas con un rechinar de dientes!"

que, se as encontrasse, subjugariam a esses querubins que não creio...
(HOFFMANSTAL, 2007, p. 12)¹⁸

É interessante notar que a narrativa dos eventos narrados por Chandos possui semelhança com relatos de místicos de tradições diversas. O sentimento de profunda comunhão que o mesmo experimenta em relação aos ratos envenenados no celeiro; a profunda alegria que lhe advém das mais ínfimas circunstâncias e; por fim, a convicção de ter alcançado um conhecimento sobre a realidade que é inexprimível em linguagem profana são típicos dos relatos místicos. Veja-se a notável semelhança no trecho abaixo transcrito:

Tudo, tudo o que existe, tudo o que toca meus pensamentos mais confusos, me parece ser algo. Também meu próprio aborrecimento, e o restante embotamento de meu cérebro, me parece ser algo; sinto em mim e ao redor de mim uma equivalência maravilhosa, absolutamente infinita e entre as matérias que jogam contrapondo-se não há nenhuma na qual não pudesse transfundir-me. Então é como se meu corpo estivesse composto de códigos que o revelassem todo para mim. Ou como se pudéssemos estabelecer uma nova e premonitória relação com toda a existência, se começássemos a pensar com o coração. Porém, quando me abandona esse estranho encantamento, não sei dizer nada sobre ele; e então não poderia escrever em palavras razoáveis em que havia consistido essa harmonia que me invade e ao mundo inteiro ou como se tornaram perceptíveis a mim, do mesmo modo que não poderia dizer algo concreto sobre os movimentos internos de minhas entranhas ou sobre os movimentos de minhas veias (HOFFMANSTAL, 2007, p. 14)¹⁹.

Entretanto, se não há palavras, pelo menos não palavras razoáveis, para dizer uma tal experiência isso não significa que a mesma não possa ser pensada, pois Chandos afirma que a própria experiência que descreve impõe uma “nova e premonitória

18 No original: “Era mucho y mucho menos que compasión; una enorme participación, un transfundirse en aquellas criaturas o un sentimiento de que un fluido de la vida y la muerte, del sueño y la vigilia había pasado por un instante a ella... pero ¿de dónde? Pues que tiene que ver con la compasión, con una asociación de ideas humanas comprensible, si otro atardecer encuentro bajo un nogal una regadera medio llena que ha olvidado allí un jardinero, y si esa regadera, y el agua dentro de ella, obscurecida por la sombra del árbol, y un ditisco que rema en la superficie de esa agua de una oscura orilla a la otra, si esa combinación de nimiedades me estremece con tal presencia de lo infinito, me estremece desde las raíces de los pelos hasta los tuétanos del talón de tal manera que desearía prorrumper en palabras que, si las encontrase, subyugarían a esos querubines en los que no creo....”.

19 No original: “Todo, todo lo que existe, todo lo que tocan mis pensamientos más confusos, me parece ser algo. También mi propia pesadez, el restante embotamiento de mi cerebro, se me parece como algo; siento en mí y alrededor de mí una equivalencia maravillosa, absolutamente infinita y entre las materias que juegan contraponiéndose no hay ninguna en la que yo no pudiese transfundirme. Entonces es como si mi cuerpo estuviese compuesto de claves que me lo revelasen todo. O como si pudiésemos establecer una nueva y premonitoria relación con toda la existencia, si empezásemos a pensar con el corazón. Pero cuando me abandona ese extraño embelesamiento, no se decir nada sobre ello; y entonces no podría escribir palabras razonables en qué había consistido esa armonía que me invade a mí y al mundo entero o como se me había hecho perceptible, del mismo que tampoco podría decir algo concreto sobre los movimientos internos de mis entrañas o los estancamientos de mi sangre”.

relação com a existência” que revoluciona os modos ordinários do pensamento, o qual se desloca para o coração, essa conhecida metáfora que indica a centralidade das paixões humanas. Chandos prossegue ainda sua carta dizendo que “um algo inominável me obriga a pensar de uma maneira que me parece completamente insensata no momento em que trato de expressá-lo em palavras” (p. 15-16)²⁰. A esse pensamento Chandos chama de pensar febril: “um pensar com um material que é mais direto, líquido e ardente que as palavras. São também redemoinhos, porém não parecem conduzir, como os redemoinhos da linguagem, a um fundo sem limite mas, de algum modo, a mim mesmo e ao mais profundo sono da paz” (p. 16)²¹.

Um pensamento que prescinde de palavras razoáveis e que conduz o homem a si mesmo e a uma tranqüilidade que muito lembra o nirvana budista. Um pensamento que exige uma nova linguagem, a *linguagem das coisas mudas* definida por Chandos como: (...) uma língua, em que talvez me estaria dado não apenas escrever mas também pensar, não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma língua cujas palavras não conheço nem uma somente, uma língua na que me falam as coisas mudas e na qual talvez um dia, no túmulo, prestarei contas ante um juiz desconhecido” (p. 16)²².

Em razão da ausência de uma tal linguagem Chandos abandona a literatura e a pretensão de construir mundos mais reais que a própria realidade. Não obstante, seu testemunho nos fala da possibilidade de um modo de pensar marcado pela negatividade, e vivenciado por místicos das mais diversas tradições como negatividade e que na obra de Georges Bataille é caracterizado como não-saber²³.

A partir da vivência de silenciamento de Lord Chandos gostaria de aproximar o discurso poético do discurso da mística (especialmente daquela mística chamada apofática), pois entendo que ambos sejam erigidos a partir de uma (deliberada ou não) “sabotagem” da capacidade discursiva da linguagem, ou em outras palavras, que ambos seriam projetos de “fracasso” do discurso, entendendo discurso aqui como produção de razoabilidade e consenso. Tal proximidade se faz sentir na denúncia – presente em ambos discursos - da insuficiência da linguagem da razoabilidade

20 No original: “un algo innombrable me obliga a pensar de una manera que me parece completamente insensata en el momento en que trato de expresarla en palabras”.

21 No original: “un pensar con un material que es más directo, líquido y ardiente que las palabras. Son también remolinos, pero no parecen conducir, como los remolinos del lenguaje, a un fondo sin limite sino, de algún modo, a mí mismo y al más profundo seno de la paz”.

22 No original: “(...) la lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido.”

23 Digno de nota é, aqui, o pensamento de Georges Bataille, que intenta um esforço considerável para pensar a experiência mística fora dos sítios do institucional e, mesmo, da fé positiva. Para esse autor a mística é um não-saber que interessa na medida exata que aponta para o fracasso da linguagem produtiva. Particularmente sobre o tema ver os livros *O erotismo* e *A experiência interior* que constam na bibliografia.

em relação a nossas expectativas de que ela espelhará o real, ou na constatação de que a linguagem que franqueia nossa percepção do real é esvaziada de lastros que garantam a nossas palavras um sentido externo a essa mesma linguagem. Desta forma, mística e poesia se tornam linguagens extremamente rentáveis para se pensar os limites da linguagem e da cognição na medida em que ambas são articulações entre discurso e silêncio que destemidamente assumem o risco de se equilibrarem, sem rede de segurança, sob a corda bamba de nossos discursos, agora já o sabemos, órfãos de lastros mais consistentes que os de nossas próprias práticas discursivas. Conclusão, não necessariamente melancólica ou apocalíptica, se formos capazes de, como G.H – personagem de *A paixão segundo G.H* de Clarice Lispector – , entender que o sujeito do discurso precisa fracassar para que certa eloqüente mudez seja liberada da linguagem, e o obscuro que nos habita nos seja enfim revelado:

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos (LISPECTOR, 1977, p. 210).

Referências bibliográficas

ANÓNIMO INGLÉS DEL SIGLO XIV: La nube del no-saber y el libro de la orientación particular. Ed. Paulinas. Madrid, 1981. 3, p.69, apud DE MOINE, Inês Riego. **Hombre y filosofía: una mirada desde la Mística**. Tese de Doctorado. Córdoba: Universidad Nacional de Cuyo, 2006. Acessvel por: <http://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=2651>. Acessado em março de 2009.

ARNAU, Juan. Lenguaje y silencio en las tradiciones budistas. **Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones**, 2007, XIX, pp. 85-105.

BATAILLE, George. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. Rio de Janeiro: Pensamento, 1987.

HOFSMANNSTHAL, Hugo Von. **La carta de Lord Chandos**. Traducción Antón Dietrich. Alba Editorial. Texto acessado por: www.temakel.com/textolvl-chandos.htm, em março de 2007

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

MELLONI, Javier. La mística, ou-topos del dialogo interreligioso. **Selecciones de teología**. Nº 181, 2007, pps. 27-37, p. 30. Acessível por: http://www.selecciones-deteologia.net/selecciones/lilib/vol46/181/181_melloni.pdf. Acessado em março de 2008.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo* em 22 de maio de 1994, in: MELO NETO, João Cabral de. **Obras Completas**.

PONDE, Luiz Felipe. Elementos para uma teoria da consciência apofática. **Revista de Estudos da Religião**. Nº 1, 2003, pp. 74-92.

RASCHIETTI, Matteo. **Quaestiones Eckhartianae**: Uno e o Ser, a Alma, o Agora Eterno, o nascimento do *Logos*. Dissertação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

ROCHA, Sílvia Pimenta Velloso. A escritura silenciosa: uma análise filosófica do discurso místico. **Revista Olhar**, UFSCar, v. 10, 2004.

SCHWARTZ, Sílvia. O estado atual das discussões epistemológicas sobre a mística. In: TEIXEIRA, Faustino. (org.) **No limiar do mistério: mística e religiões**. São Paulo: Paulinas, 2004.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1972.

SUZUKI, D. T. **Introdução ao zen-budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 2005.

O PARAÍSO DE DANTE E O PARAÍSO DOS APÓCRIFOS

GASPARI, *Silvana de (UFSC)*¹
silvanadegaspari@gmail.com

Este é um trabalho de pesquisa que busca analisar textos que tratem de viagens ao mundo extraterreno, no âmbito das narrativas anteriores à elaboração da *Divina Comédia*. A relevância desta pesquisa se dá principalmente pelo fato de que Dante Alighieri, por meio de sua obra, tem sido lido, ao longo dos séculos, e tem sido considerado um dos maiores autores da literatura universal. Além de ser conhecido como o “criador da literatura italiana” e “criador da língua italiana”, foi na literatura ocidental quem, em primeiro lugar, produziu uma obra onde o divino, o profano e o terreno se encontraram em aspectos ligados à moral, à política, às crenças e à sabedoria de seu tempo. Aqui também serão apresentadas as visões literárias do céu, expressas por Enoque e Isaías, nos Evangelhos apócrifos, em comparação com a visão celestial de Dante Alighieri.

DANTE'S PARADISE AND THE APOCRYPHAL'S PARADISE

This research aims at analyzing texts that deal with trips around the extraterrestrial world, in the scope of narratives that existed before the elaboration of *Divina Comedia*. The relevance of this research concerns the fact that, due to his works, Dante Alighieri has been read throughout the centuries and has been considered one of the greatest authors of the universal literature. Besides being known as the creator of the Italian literature and the Italian language, Alighieri was the author who produced, in the occidental literature, a work which presents the divine, the profane and the terrestrial in relation to aspects concerning the ethics, politics, beliefs, and the knowledge of his time. This research also presents the literary views of heaven, expressed by Enoch and Isaiah in the apocryphal Gospels, in comparison to Dante Alighieri's heavenly view.

Gostaria de especificar que este é um trabalho de pesquisa que gira em torno da literatura sacra e profana e que demonstram semelhanças temáticas com o poema de Dante Alighieri; isso com o objetivo de estimular a leitura da *Divina Comédia* entre nós brasileiros e resgatar esses textos, muitas vezes esquecidos dentro da tradução judaico-cristã. Para tal, o que se buscou foi estudar textos que tratassem de viagens ao mundo extraterreno, no âmbito das narrativas anteriores à elaboração do poema dantesco.

¹ Professora do Curso de Letras/Italiano da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem, atualmente, como principal objeto de pesquisa, *A Divina Comédia* e textos que a precedem e apresentem visões do além, principalmente textos vinculados à cultura judaico-cristã.

Minha intenção com este trabalho é também atingir um público amplo que vai desde os alunos universitários brasileiros aos estudiosos e leitores de diversas áreas; estimular a leitura da obra de Dante; estabelecer conexões textuais entre a *Divina Comédia* e obras fundamentais da literatura universal; e, por fim, reunir uma bibliografia ampla e atualizada sobre o assunto.

A relevância desta pesquisa se dá no momento em que Dante Alighieri, por meio de sua obra, tem sido lido, ao longo dos séculos, e tem sido considerado um dos maiores autores da literatura universal. Além de ser conhecido como o “criador da literatura italiana”, por ter sido o primeiro autor a elevar o então chamado italiano vulgar à categoria de língua literária, e o “criador da língua italiana” por ter fixado em texto escrito e poético a nova língua, foi na literatura ocidental quem em primeiro lugar produziu uma obra onde o divino, o profano e o terreno se encontraram em aspectos ligados à moral, à política, às crenças e à sabedoria de seu tempo. Para o crítico Haroldo de Campos (1965, p. 87):

[...] Dante é, essencialmente, um criador de formas, um poeta-inventor, um pesquisador incansável da linguagem. Em suma: um poeta experimental. Um poeta de vanguarda cuja modernidade e cuja ousadia não foram amenizadas pela pátina do tempo, nem pela canonização das Histórias Literárias, mas permanecem em toda a sua agressiva originalidade, atravessando os séculos.

Dessa forma, situada a pesquisa, exponho o aspecto que escolhi para apresentar brevemente neste texto. E começo com as seguintes questões: quem não gostaria de saber o que há após a vida? Quantas são as ciências que até hoje já tentaram responder a isso ou, pelo menos, a este fato fizeram alusão? O ser humano sempre procurou respostas para o que existe após a vida, mas raramente obteve êxito nesta busca. Dante foi um dos que, ao longo da história, ousou criar uma imagem do *aldilà* e, com isso, escreveu uma das maiores obras da literatura universal.

Pode-se imaginar que o tema da viagem, em Dante, tenha aparecido somente a partir da *Divina Comédia*, mas, segundo alguns críticos, este tema permeou toda a criação literária desse autor: *Vita Nuova* é uma viagem sentimental, em *Rime* a viagem é através da poesia, o *Convívio* nos mostra uma viagem através da cultura, *De vulgari eloquentia* é a viagem dantesca através da língua literária italiana, *De monarchia*, uma viagem pela política e, finalmente, a *Divina Comédia* é uma viagem literária ao mundo dos mortos.

Il viaggio è una delle esperienze in cui la cultura dell'età medievale differisce sostanzialmente da quella moderna. Ne differisce per le condizioni e i limiti oggettivi del viaggiare, e per gli atteggiamenti mentali che vi sono connessi. I due poli dell'esperienza erano da un lato i viaggi reali, che avvenivano di solito per motivi pratici, spesso religiosi, dall'altro i viaggi dell'immaginazione e della letteratura: viaggi nella selva, lo spazio misterioso in cui si svolge nei romanzi l'avventura cavalleresca, o addirittura

viaggi nell'altro mondo, che oltrepassavano i confini del conoscibile.
(CESERANI & DE FEDERICIS, 1995, P. 135)²

Esta viagem ao mundo dos mortos provavelmente nunca tenha sido realizada por Dante, já que, para um homem da Idade Média, era muito diferente o modo de entender a realidade que para o homem moderno. Naquela época, as fronteiras entre realidade e ficção eram pouco claras. Eram freqüentes, por exemplo, os raptos místicos, as visões, os anúncios de tipo profético, feitos algumas vezes por meio de viagens a mundos desconhecidos. Assim, é possível pensar que Dante acreditasse, ou pelo menos quisesse fazer crer, de ter sido realmente raptado e dessa forma ter recebido a missão de ser um espírito profético, coisa já muito difundida pelos religiosos anteriores a ele.

Por isso, acredito ser importante colocar a diferença entre viagem e visão no mundo medieval. As visões valiam enquanto autênticas, seu interesse narrativo ou literário era nulo. Por isso as visões eram geralmente escritas, ou dadas por escritas, por quem as tivesse tido. Se existisse um narrador, ele se fingia somente de introdutor e terminava suas premissas seguidas pela visão verdadeira e própria. A segunda diferença substancial seria que a visão era realizada somente pela alma, enquanto o corpo ficava parado, frequentemente à espera de uma morte aparente. Entre as visões mais conhecidas está a de Paulo (*Atos*), que é citado por Dante em sua obra.

[...] a viagem imaginária apresenta sob muitos aspectos uma série de princípios invertidos em relação à narrativa de viagem. A narrativa de viagem é resposta, passagem do desconhecido ao conhecido, enquanto a viagem imaginária é interrogação sobre o universo em geral. Interrogação sobre um mundo que supúnhamos conhecer, e assim se confirma a função do tipo estrangeiro em literatura como interrogação sobre uma cultura. A narrativa de viagem é sucessão linear de descrições de locais visitados, de impressões e de experiências menos pormenorizadas; a viagem imaginária é uma peregrinação através de livros e de tradições culturais. A narrativa de viagem é uma tentativa de aproximação de idéias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor. A narrativa de viagem, pelas opções e pelas modas seguidas, é testemunho de um determinado momento da história cultural; a viagem imaginária, pelo conjunto de conhecimentos de base dos quais ela se constrói, propõe um verdadeiro itinerário intelectual, um percurso iniciático. “Viagem para lembrar o esquecimento de um povo

2 A viagem é uma das experiências em cuja cultura da Idade Média se diferencia substancialmente da Idade Moderna. Diferencia-se pelas condições e limites objetivos do viajar, e pelos comportamentos mentais que estão ligados a isso. Os dois pólos da experiência eram de um lado as viagens reais, que aconteciam geralmente por motivos práticos, em geral religiosos, e, por outro lado, as viagens da imaginação e da literatura: viagens pela selva, o espaço misterioso no qual se desenvolve, nos romances, a aventura cavalheiresca, ou normalmente viagens ao outro mundo, que ultrapassavam os limites do conhecido.

ou o desatento abandono de si” (um estudo de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto). (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 44-45 apud TUTIKIAN; SILVA, 2003, p. 84).

Viagens e visões tinham geralmente dois destinos: o protagonista e a comunidade de fiéis. O protagonista vê se realizar sua própria purificação graças ao contato antecipado com os sofrimentos que anulam as culpas. Por outro lado, a experiência purificadora, uma vez narrada aos vivos, pode ajudá-los a escolher mais rápido a estrada do bem. Muitos destes textos são examinados hoje como possíveis fontes da *Divina Comédia*.

Falando em fonte, a *Divina Comédia* teria, segundo seus mais renomados estudiosos, como suas duas principais fontes inspiradoras a *Bíblia* e a *Eneida* e narra uma viagem feita em sete dias, durante a primavera de 1300, através dos três reinos do pós-morte: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, idealizados por Dante, que é também o protagonista dessa viagem. Vale ressaltar que a idéia de visitar o mundo dos mortos não era nova, ela já estava presente na literatura clássica. O exemplo típico disso é a viagem de Enéias ao mundo dos mortos, assumida como relato de uma verdade histórica por Dante, segundo seus críticos e biógrafos, sobretudo a descida do protagonista ao mundo inferior. A idéia da viagem foi ainda amplamente utilizada na cultura medieval, alimentando vários gêneros de obras. Dante, então, retoma e organiza todas estas tendências da cultura da Idade Média e constrói um poema que procura reunir todos os gêneros presentes naquele momento histórico.

Escolhi para apresentar aqui as visões do céu, ou do paraíso, expressas por Dante, na *Divina Comédia*, e de Enoque e Isaías, descritas nos *Evangelhos* apócrifos.

Apócrifo significa literalmente secreto, oculto. Com o passar do tempo, passaram a ser chamados apócrifos textos ou fatos sem autenticidade ou que não tiveram esta autenticidade comprovada. Os textos apócrifos são ainda muito marginalizados e considerados, quanto mais antigos, mais primitivos enquanto literatura.³

Porém, já que estamos falando de um lugar, neste caso o céu, é necessário definir o que era o espaço físico e como esse era dividido na Idade Média. Segundo Le Goff e Schmitt, a definição de espaço dividido entre centro e periferia

oltre al fatto di essere troppo economica, non può applicarsi alla cristianità medievale senza alcuni importanti correttivi. Il concetto di centro e la contrapposizione centro/periferia furono meno decisivi di altri sistemi d'orientamento spaziale. Il principale era quello che opponeva il basso all'alto, in altri termini il quaggiù – questo mondo imperfetto e segnato

3 Até se chegar ao conceito atual, os termos “apócrifos”, “pseudepígrafos” ou “escritos extracanonicos” versaram sobre os mais variados temas ao longo dos 2000 anos do cristianismo. Na época em que esses textos foram escritos, não havia ainda um cânone oficial. Assim como também não havia uma literatura sagrada e outra menos sagrada ou profana. Por isso todos os textos eram transcritos e avaliados como um todo, sem distinções.

dal peccato originale, terra degli uomini peccatori – al cielo – dimora di Dio. (2003, p.182) ⁴

O céu, então, tomando-se como referência a concepção medieval de espaço e a descrição bíblica, é a morada de Deus, o lugar para onde Jesus voltou após sua morte e ressurreição.

Neste caso, o além é uma dimensão que se contrapõe à vida terrena. Fundamentalmente, a contraposição entre os lugares do além e seus habitantes é atestada pelos *Evangelhos* e pelo *Antigo Testamento*. Durante os primeiros séculos do cristianismo, e ao longo de toda a Idade Média, o além deu vida a toda uma literatura apócrifa e a certo número de contos e novelas que ficaram à margem da ortodoxia católica. Este além foi um campo muito vasto para o imaginário medieval, inspirou uma literatura narrativa muito relevante e também uma rica iconografia que atestam a fecundidade da atividade criativa dos artistas medievais.

Mas como seria possível aos mortais conhecer o inferno e o paraíso ainda em vida? Além da *Bíblia*, outra fonte passível de conter estas informações eram os relatos de viagens feitas ao além. Estas narrativas se desenvolveram no ocidente latino a partir do século VII. Eram narrativas de homens a quem Deus tinha concedido a graça de visitar o inferno e o paraíso e cujo guia era geralmente um anjo ou arcanjo. Paulo é o primeiro herói cristão a cumprir uma viagem pelo além e retornar para contar. O relato de Paulo teve um grande sucesso durante a Idade Média e representou o protótipo das viagens ao além deste período. Os principais relatos do além se apresentam em forma de visão e são feitos principalmente por monges, pois os mosteiros eram tidos como lugares intermediários entre a terra e o além. Segundo Delumeau (2003, p. 76): “as ‘viagens da alma’, redigidas em latim, constituíram um gênero literário de sucesso até o século XII inclusive. Foram compostas por todo o Ocidente, da Itália às Ilhas Britânicas e da Espanha à Alemanha”.

O paraíso é muitas vezes representado como lugar de paz e alegria e os eleitos se regozijam entre flores, luz, música, perfumes suaves, frutas deliciosas, tecidos aveludados e macios. Algumas vezes, o paraíso se apresenta circundado por muros cravejados de pedras preciosas e quanto mais se aproxima de Deus, em um movimento ascendente, torna-se mais luminoso, perfumado, saboroso, e sonoro. Apesar do paraíso cristão ter se baseado nos diferentes paraísos pagãos para ser construído, há uma diferença estrutural muito importante entre os dois. O inferno e o paraíso não estão acima da terra, mas sim divididos entre alto e baixo, segundo a própria orientação espacial da Idade Média: o inferno é inferior, o mal, então, encontra-se embaixo, o paraíso é superior, o bem, por isso, fica em cima. A maior novidade

⁴ Além do fato de ser muito econômica, não pode aplicar-se ao cristianismo medieval sem algumas correções importantes. O conceito de centro e a contraposição centro/periferia foram menos decisivos que outros sistemas de orientação espacial. O principal era aquele que opunha o embaixo ao em cima, em outros termos, o aqui embaixo, este mundo imperfeito e marcado pelo pecado original, terra dos homens pecadores – ao céu – morada de Deus.

introduzida no além durante a Idade Média foi o purgatório, lugar intermediário entre céu e inferno, representado por uma montanha que deveria ser escalada para que se pudesse chegar ao paraíso com todos os pecados purgados. A organização do além obedeceu também a certa ordem político-social existente na terra. Anteriormente à Idade Média, o céu tinha feições de cidade modelo, governada por justos, o inferno era a cidade maléfica governada por Satanás, que encarnava o senhor feudal tirano. Já o paraíso da Idade Média tinha jeito de corte, com coroas e tronos, muita beleza e ostentação, significando que a monarquia estava em alta.

Tomando como ponto de partida os esclarecimentos apresentados acima, começo com o *Livro da Ascensão* de Isaías buscando demonstrar qual visão do céu era descrita na literatura que precedeu a *Divina Comédia*.

Isaías é um dos grandes profetas do *Antigo Testamento*. Ele é muito conhecido por falar da vinda de Cristo e do fim do mundo. O *Livro da Ascensão* de Isaías é um apócrifo do *Antigo Testamento*. Não se conhece seu autor nem a época em que foi escrito; estima-se que tenha sido entre 88 e 100 d. C. Isaías, nestes escritos, apresenta a visão de como é o céu. Os céus de Isaías são esplendorosos e até o quinto céu há divisão entre esquerda e direita, depois não mais. Mas é muito importante lembrar que todos são colocados acima da terra. Isaías relata ainda que encontra Enoque no sétimo céu. Assim como no *Livro dos Segredos de Enoch*, Isaías recebe vestimentas de luz para conseguir ver o Senhor. “E a visão do santo profeta não foi deste mundo aqui, mas uma visão do mundo misterioso no qual não é permitido ao homem penetrar.” (TRICCA, 1992, p. 83).

Isaías, além de ser um dos profetas que anuncia a vinda de Cristo à terra, conta também sobre toda sua trajetória, inclusive depois da morte. Diz ainda que Jesus está no sétimo céu, de onde saiu e para onde voltou depois da ressurreição.

O anjo que vem anunciar a visão a Isaías é um anjo do sétimo céu. Observamos que todos os movimentos de Isaías são ascendentes, ou seja, todos sobem em direção aos céus. O anjo diz ainda que Isaías verá o pai. Quando ele sobe com o anjo ao firmamento, vê Samael e seus poderes, vê também o reino de Satã. Diz também que há uma diferença muito grande entre o mundo superior e o mundo inferior (a terra).

Do firmamento ele passa ao céu. Ali ele vê no centro um trono que divide o céu em direita e esquerda. À direita ficavam anjos esplendorosos e perfeitos. Os da esquerda cantavam como os primeiros, mas as vozes não tinham tanta beleza. Os louvores eram dirigidos àquele que estava no sétimo céu. Passam, então, ao segundo céu, que é semelhante ao primeiro, mas o que está sentado no trono tem mais glória que o primeiro. Neste céu, Isaías é avisado para adorar somente àquele que está no sétimo céu e a mais ninguém. Vão em seguida ao terceiro céu. Lá não há nada que lembre o mundo daqui e este também é semelhante ao primeiro e segundo céus. No quarto céu, há a mesma estrutura dos outros e o louvor também é constante. Só o

que aumenta é a glória, de céu a céu. No quinto céu, tudo igual, a glória aumenta, mas a glória da direita sempre supera a da esquerda. Dali, passam ao éter do sexto céu, onde os anjos são envoltos por uma imensa glória. O anjo explica que no céu acima daquele éter não há mais divisão entre direita e esquerda e não há mais um trono. Lá habita o que não tem nome (Deus) e o bem-aventurado (Jesus). “E ele me disse: ‘Sim, aqueles do sexto céu e do céu superior, onde não há lado esquerdo, nem trono no meio, é lá que habita aquele que não tem nome [Deus], e o Bem-amado [Jesus] cujo nome é um mistério que todos os céus não poderiam penetrar.’” (TRICCA, 1992, p. 87) No sexto céu, todos os anjos são iguais. Neste céu, Isaías canta junto aos anjos. Ali a voz é mais suave e mais brilhante a luz. Passam ao éter do sétimo céu. Uma voz quer bloquear a passagem de Isaías, mas seu guia não permite que isso aconteça. No sétimo céu, há uma luz admirável e uma multidão de anjos. Lá estão todos os santos (os redimidos) e Enoque, todos vestidos de luz. No sétimo céu, sabe-se tudo a respeito do que se passa na terra. É onde também se encontram Cristo e o Espírito Santo. De lá eles podem ouvir todo o louvor que é feito nos outros céus. Lá também Isaías conversou com Deus que lhe deu todas as instruções do que deveria fazer a partir de então. Constantes nos céus de Isaías são: a luz, o louvor, os anjos, os guias, a ascensão, o número sete, a mensagem de salvação, que deve ser transmitida aos homens e, é claro, a hierarquia.

A Enoque são atribuídos dois textos apócrifos: *O Livro de Enoch* e *O Livro dos segredos de Enoch*. Em relação ao segundo, pouco se sabe de suas origens. Talvez o mais certo é que tenha sido escrito no século I d. C. Mesmo assim, é uma fonte de grande valia para o estudo dos primórdios da era cristã e que influenciou muito os escritores do *Novo Testamento*. Ele trata de uma visão apocalíptica do profeta Enoque que faz uma viagem aos dez céus até encontrar o Senhor. Ao final, ele se encontra face a face com Deus, como o prometido, mas antes disso teve que passar pelo Sheol e descrever seus horrores. Assim como Isaías, Enoque é incumbido de descrever suas visões aos homens. O objetivo de Enoque com este livro, então, é mostrar como o homem deve ser e agir para andar em concordância com a vontade de Deus e conquistar a vida eterna.

Dessa forma, são dez os céus visitados pelo profeta Enoque, que é chamado por Deus, através de dois anjos, para ser testemunha do que havia do outro lado e depois contar aos seus filhos e aos de sua família o que havia visto. Enoque é levado ao primeiro céu por anjos que o colocam sobre nuvens. Dali ele vê o éter e um grande mar, maior que o da terra. Os anciãos e os dirigentes das ordens estelares vêm até ele. São-lhe mostrados 200 anjos e suas funções. É levado dali ao segundo céu. Lá estão as trevas e prisioneiros atados e vigiados que aguardam o juízo final. Os anjos aí são escuros. Os ali presos são os infiéis a Deus. Dali, ele vai para o terceiro céu, onde há árvores floridas e com muitos frutos. No meio daquelas árvores está a da vida. Ali é onde, segundo Enoque, Deus descansa quando vai ao paraíso. Este é o céu preparado para os justos. A todo o momento Enoque diz olhar para baixo, o que nos leva a crer que seu movimento é sempre ascendente. Segundo Enoque, o

paraíso está entre a corruptibilidade (terra) e a incorruptibilidade (Deus). De suas fontes jorram: mel, leite, óleo e vinho que vão dar no Paraíso do Éden. “E de suas fontes brotam mel e leite, e de seus jorros saem óleo e vinho, e eles se separam em quatro partes e vão dar no PARAÍSO DO ÉDEN, entre a corruptibilidade e a incorruptibilidade. E dali elas vão à terra e sofrem uma revolução em seu círculo, transformando-se até em outros elementos.” (TRICCA, 1992, p. 27). Neste céu, há trezentos anjos que guardam o lugar com um canto incessante. Ali moram os justos. No mesmo céu, ao norte, fica um lugar terrível de trevas e escuridão e de um fogo que arde constantemente no alto. Lá há por todo lugar um rio de fogo, geada e gelo e penas muito cruéis. É o lugar preparado para os que desonram a Deus: sodomia, feitiçaria, encantamentos, roubo, mentiras, calúnias, inveja, rancor, fornicção, assassinato, e outros. Enoque vai para o quarto céu e vê os raios do sol e da lua, chegando à conclusão de que os do sol são maiores. Do lado oeste fica o curso do sol e a leste o da lua. Os cânticos ouvidos por ele são impossíveis de se descrever por serem maravilhosos. Já no quinto céu, o profeta conhece os soldados chamados *Grigori* que tem aparência humana, mas são maiores que qualquer gigante e não tem vigor nas faces. Eles são assim, pois, como Satanail, rejeitaram o Senhor da Luz.

Eles me disseram: “Estes são os Grigori, que com seu príncipe Satanail rejeitaram o Senhor da Luz, e atrás deles estão os que são mantidos nas grandes trevas do segundo céu, e três deles foram para a terra vindos do trono do Senhor, para o Ermon, e quebraram seus votos nas encostas da colina do Ermon e viram como eram bonitas as filhas dos homens e tomaram-nas por esposas e sujaram o mundo com suas obras, e durante todo o tempo de sua estada cometeram ilegalidade e promiscuidade, e nasceram gigantes e impressionantes homens grandes e grandes inimigades”. (TRICCA, 1992, p. 33-34).

Mesmo os *Grigori*⁵ cantam e seus cantos chegam ao Senhor. No sexto céu, ele vê sete grupos de anjos. Eles fiscalizam os anjos e, em torno deles, estão seis Fênix e seis querubins, todos com seis asas.

5 Os *grigori* (do grego guardião) constituem, em uma versão popular, um grupo de anjos da guarda citados nos apócrifos do *Antigo Testamento* que teriam copulado com mulheres mortais, dando origem a uma raça de híbridos conhecidos por “Nephilim”, descritos como “gigantes” no Gênesis ou “heróis caídos” em Ezequiel. Outra definição que se refere aos *grigori* aparece em algumas tradições da bruxaria italiana, onde eles são descritos como uma raça que teve origem a partir de um antigo povo vindo das estrelas. Referências aos *grigori* angelicais podem ser encontradas no *Livro de Enoch* e em *Jubileus*. Em hebraico, esses seres são chamados de *Irin*, guardião, e são mencionados no *Antigo Testamento* (*Livro de Daniel*, capítulo 4). No *Livro de Enoch*, os *grigori* são anjos enviados à terra para guardar as pessoas. Mas esses se encheram logo de concupiscência pelas mulheres que viam e, encorajados por Samyaza, seu líder, desertaram em massa para se casar e viver entre os homens. Os filhos nascidos dessas relações eram chamados de Nephilim, gigantes selvagens. Essa deserção aconteceu porque Samyaza, Azazel e outros do grupo se tornaram corruptos e começaram a ensinar a seus colegas humanos a fabricar armas de metal, cosméticos e outros produtos típicos da civilização, dos quais estes tinham secretamente se apossado. Mas, em função destes ensinamentos, as pessoas começaram a morrer e, conseqüentemente, invocar a ajuda dos céus. Deus enviou, então, o dilúvio universal para liberar a terra desses seres. Dessa forma, os *grigori* foram presos nos vales da terra até o dia do Juízo Final.

Uma enorme luz flamejante é vista no sétimo céu onde estão grandes arcanjos, milícias incorpóreas, e dominações, ordens e governos, querubins e serafins, tronos, muitos olhos, e outras coisas mais encontradas distintamente nos céus anteriores. Dali Enoque já pode avistar o Senhor ao longe. Neste céu, os homens que o acompanhavam o abandonam, como acontece na *Divina Comédia*, quando Dante, no *Purgatório*, é abandonado por Virgílio. É interessante observar que há sempre uma hierarquia e tudo acontece por vontade do Senhor que ali habita. Enoque, ao se encontrar só, diz: Ai de mim, que será de mim? Neste momento, surge o arcanjo Gabriel enviado por Deus. É então que ele vê o oitavo céu, chamado de Muzaloth em hebraico e significa o que muda as estações, a seca e a umidade e os doze signos do zodíaco. O nono céu é chamado de Kuchavim e é onde estão as casas celestes dos doze signos do zodíaco. Aravoth é chamado o décimo céu e é onde Enoque vê a face do Senhor que, segundo ele, é inefável, maravilhosa e ao mesmo tempo sublime e terrível. O senhor fala com Enoque e ele escreve tudo o que vê para deixar como testemunho.

São constantes no céu de Enoque: a música, a luz, os guias, os anjos, o número dez, a hierarquia e elementos que trazem prazer aos cinco sentidos.

Agora passemos à construção do *Paraíso* de Dante. Esta dimensão para o autor é quase que como destacada da dimensão terrestre. Mesmo que a estrutura seja semelhante à do inferno - sete ordens, com o espaço dividido em nove zonas mais uma – muito mais interessante são as diferenças que as semelhanças. Para Dante o *Paraíso* é a cidade celeste perfeita e imutável, pois já foi definida por Deus, inclusive os que lá habitarão já foram delimitados numericamente. Muitos anjos habitam este paraíso e o número de pessoas salvas será o número de anjos que se rebelou contra o senhor no momento da criação do mundo.

Espacialmente, o paraíso é tudo aquilo que está além da esfera do fogo (que marca a fronteira entre as coisas do mundo e as coisas eternas incorruptíveis). Assim, a terra estaria abaixo da esfera de fogo e o céu acima. O *Paraíso* se divide em nove céus, todos contidos pelo empíreo, que seria uma espécie de décimo céu, mas se distingue dos outros por ser imóvel. Apesar de Deus se manifestar por todos os lugares do universo, é no Empíreo onde está seu trono. Todas as almas do paraíso se encontram no Empíreo e não distribuídas pelos outros céus. Mas, mesmo estando no mesmo céu, o grau de beatificação é diferente dependendo da graça por elas recebida. Esta diferença de beatificação se reflete na forma de ver Deus, ou seja, quanto mais abençoada a alma mais claro ela pode enxergar a Deus. Mas como Dante enxergou tudo isso? Características inerentes às almas? O problema foi resolvido pelo autor quando ele diz que a graça de Deus lhe deu condições de ver através das almas.

No *Paraíso* de Dante, movimento ascendente só fazem aqueles que merecem a graça do Senhor e foram livres de todos os pecados. Uma característica importante do *Paraíso* em contraposição ao *Inferno* e ao *Purgatório* é que no céu as surpresas

são menos relevantes. Talvez pelo fato de que o paraíso tenha sido pré-estabelecido e concebido por Deus e seja imutável. Constantes no *Paraíso* de Dante são: a luz, o dez, os guias, a música, a paz, o louvor, a hierarquia e, sobretudo, a grande criação literária.

Haveria muito ainda a ser dito, mas o espaço é curto e me restringe a somente acenar com questões que deverão ainda ser mais aprofundadas. Mesmo assim, acredito ter mostrado o que me possibilitou nossa língua, afirmando que o mais importante não é saber se a *Divina Comédia* é realmente divina ou se seus fatos são reais ou inventados pelo autor, ou reflexo de alguma doutrina da época, ou mesmo se os apócrifos são literatura de qualidade ou não. Aqui, o que se faz presente, é que a literatura é algo que não cabe nos confins determinados pela humanidade e que, por esse motivo, traz ao indivíduo a possibilidade de refletir sobre seu próprio ser e tornar a realidade deste mundo, ou do que está por vir, para aqueles que acreditam nisso, melhor e passível de mudanças. Aí é que acredito residir a magnitude de Dante/poeta/profeta e dos textos que lhe antecederam, afirmando ainda que a grandiosidade do autor está não somente na junção de dois mundos, o pagão e o cristão, mas também no aceno de um mundo novo, o laico, no qual os horizontes são ilimitáveis e as fronteiras cada vez mais transpostas por nós, principalmente através da literatura.

Referências Bibliográficas

- 1] **A BÍBLIA de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1989.
- 2] CAMPOS, Haroldo de. “Dante e a poesia de vanguarda”. In: BIZZARRI, E. (Org.). **O meu Dante**. Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, São Paulo, 1965.
- 3] CESERANI, Remo; DE FEDERICIS, Lidia. **Il materiale e l’immaginario**. Torino: Loescher, 1995.
- 4] DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 1999. 3 v.
- 5] DANTE ALIGHIERI. **Tutte le opere**. Roma: Newton, 1993.
- 6] DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do Paraíso?** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- 7] TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos I: os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercury, 1992.
- 8] TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos II: os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercury, 1992.

9] TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos III: os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercury, 1992.

10] TUTIKIAN, Jane; SILVA, Vivian Igenes Albertoni da. “Viagem para lembrar o esquecimento de um povo ou o desatento abandono de si (um estudo de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto)”. **Organon**, Porto Alegre, v. 17, n. 34, p. 83-100, 2003. Edição Visagens da Viagem.

11] VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

12] LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. **Dizionario dell’Occidente Medievale**. Vicenza: Giulio Einaudi, 2003.

RELIGIÃO, MEMÓRIA E TESTEMUNHO: A EXPRESSÃO DA FÉ NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Douglas Rodrigues da Conceição¹

Resumo

Vem da própria Constituição Pastoral *Gaudium et Spes* uma preocupação que gravita em torno da relação existente entre “cultura humana e a formação cristã.” O texto conciliar sobressalta que, determinadas expressões culturais, tais como “a literatura e as artes”, “são de grande importância para a vida da Igreja”, mas também reconhece que a relação entre a própria cultura humana e a tradição religiosa cristã católica nem sempre se dá modo harmônico e, portanto, se constitui num desafio ao fazer teológico da Igreja. Se entrevê, portanto, a grande responsabilidade das artes, pois são nelas, de modo mais nítido, que a auto-expressividade do ser humano assume uma forma, sobretudo, quando nelas o próprio homem retrata a busca por uma compreensão de si mesmo e a busca por respostas aos seus mais profundos dilemas. Reconhecendo a possibilidade de superação das fendas que separam a cultura humana da cultura propagada pela tradição cristã, procuraremos demonstrar, neste ensaio, que a experiência religiosa entrevista na literatura da poetisa católica Adélia Prado, evocada por um eu-poético emergente nos versos de sua poesia, se perfaz a partir de uma dinâmica de reconhecimento e de distanciamento, portanto ambígua, da confissão religiosa da própria escritora mineira. Dois eixos, portanto, serão explorados mais detidamente nesta comunicação: 1. a clara influência de uma tradição religiosa no seu fazer literário e daí depreender o potencial teológico deste fazer; 2. problematizar a presença de um nítido pacto autobiográfico travado entre o eu-poético feminino da poesia adeliana e o próprio testemunho biográfico-religioso da escritora.

Palavras-chave: literatura, testemunho autobiográfico, experiência religiosa.

Resumé:

*Provient de la Constitution Pastorale *Gaudium et Spes* une préoccupation qui tourne autour de la relation entre la « culture humaine et la formation chrétienne. » Le texte concilier met en relief que, certaines expressions culturelles, telles que « la littérature et les arts », sont très importantes pour la vie de l'Église », mais reconnaît aussi que la relation entre la culture humaine et la tradition religieuse chrétienne catholique n'est pas toujours harmonieuse et, donc, constitue un défi pour la diffusion de la théologie*

¹ Professor Adjunto da Universidade do Estado do Pará – UEPA.

de l'église. On entrevoit, donc, la grande responsabilité des arts, car c'est à travers eux, de façon plus claire, que l'expression de soi de l'être humain prend une forme, surtout, quand l'homme montre la recherche une compréhension de soi et la recherche de réponses à ses plus profonds dilemmes. En reconnaissant la responsabilité de surmonté les clivages qui séparent la culture humaine de la culture propagée par la tradition chrétienne, nous chercherons démontrer, dans cet essai, que l'expérience religieuse entrevue dans la littérature de la poète catholique Adélia Prado, évoquée par un moi-lirique emergent dans les versets de sa poésie, se rend à partir d'une dynamique de reconnaissance et d'éloignement, donc ambigus, de la confession religieuse de l'écrivain mineira. Deux axes, donc seront exploités dans cette communication: 1. l'influence, très claire, d'une tradition religieuse dans sa littérature et par la suite inférer le potentiel théologique; 2. problématiser la présence d'un pacte autobiographique éveillé entre le moi-lirique féminin de la poésie adeliana et son témoignage biographique religieux de l'écrivain.

Mots-clé: littérature, témoignage autobiographique, expérience religieuse.

1. A religião, a literatura e as artes

Começamos pelo problema de fundo ao qual me impus: inquietado por uma questão exposta na constituição pastoral *Gaudium et Spes*, ocupei-me em perguntar sobre a possível suspensão da fenda existente entre cultura humana e cultura cristã, a partir de um importante eixo da cultura, a saber, a literatura. Outra interrogação, aquela que se importa com as formas de transparecimento das experiências de natureza religiosa, na contemporaneidade, momento em que a própria religião é percebida, por um lado, a partir de um intenso refluxo e, por outro, a partir de seu esfacelamento, pode ter na literatura de escritores e poetas múltiplos esclarecimentos. Se a separação entre cultura humana e cultura cristã, por exemplo, fosse de fato uma realidade estanque, como poderíamos, portanto, explicar a presença de um notável testemunho religioso e de fé no âmbito de tantos textos literários? Cabe, então, a pergunta sobre o sentido e presença dessas formas testemunhais em grande parte de nossa literatura. Talvez seja essa a preocupação exposta pela *Gaudim et Spes*, Parte II, Capítulo II, na Seção 3, ao entender que embora a igreja tenha contribuído “para o progresso cultural, mostra, contudo, a experiência que, devido a causas contingentes, a harmonia da cultura com a doutrina cristã nem sempre se realiza sem dificuldades” (DOCUMENTOS DO CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II, 1997, p. 617). Tais dificuldades, contudo, afirma o texto da constituição pastoral, “não são necessariamente danosas para a vida da fé; antes podem levar o espírito a uma compreensão mais exata e mais profunda da mesma fé” (DOCUMENTOS DO CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II, 1997, p. 617). Assim, afirma a *Gaudium et Spes*:

a literatura e a arte são também, segundo a maneira que lhes é própria, de grande importância para a vida da igreja. Procuram elas dar expressão à natureza do homem, aos seus problemas e à experiência das suas tentativas para conhecer-se e aperfeiçoar-se a si mesmo e ao mundo; e

tentam identificar a sua situação na história e no universo, dar a conhecer as suas misérias, e alegrias, necessidades e energias, e desvendar um futuro melhor. Conseguem assim elevar a vida humana, que se expressa de formas diferentes, segundo os tempos e lugares. Por conseguinte, deve trabalhar-se por que os artistas se sintam compreendidos, na sua atividade, pela Igreja e que, gozando duma conveniente liberdade, tenham mais facilidade de contatos com a comunidade cristã. A Igreja deve também reconhecer as novas formas artísticas, que segundo o gênio próprio das várias nações e regiões se adaptam às exigências dos nossos contemporâneos. Serão admitidos nos templos quando, graças a uma linguagem conveniente e conforme com as exigências litúrgicas, elevam o espírito a Deus. Deste modo, o conhecimento de Deus é mais perfeitamente manifestado; a pregação evangélica torna-se mais compreensível ao espírito dos homens e aparece como que integrada na suas condições normais de vida. (DOCUMENTOS DO CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II, 1997, p. 617-618).

Neste ensaio, a minha ocupação principal recairá sobre a literatura da poetisa mineira e católica confessa Adélia Prado. A partir do anúncio da fé que a poetisa mineira deixa transparecer em seu testamento poético é que me ocuparei de sua literatura enquanto literatura de testemunho. Dois eixos serão mais detidamente explorados: 1. problematizar a presença de um nítido pacto autobiográfico travado entre o eu-poético feminino da poesia adeliana e o próprio testemunho biográfico-religioso da escritora. 2. a clara influência de uma tradição religiosa no seu fazer literário.

2. A literatura como testemunho da fé

Os estudos sobre a chamada literatura de testemunho estão em linha ascendente. É o segundo pós-guerra o marco impulsionador deste tipo de literatura. O cânone que perfoma esta nova estética literária é prioritariamente oriundo dos textos que os pesquisadores chamam de Shoah ou catástrofe.² Nestrovski e Seligmann-Silva (2000, p.10) reconhecem como lícita a expansão da leituras extraídas do Shoah para aplicá-las à leitura da nossa realidade como um todo. Se me for permitida uma definição do que pretendo chamar de literatura de testemunho, diria, pois, que toda literatura de testemunho é aquela insuflada por uma experiência radical, limite e extraordinária por parte daquele que decide testemunhar tal experiência. É nesse caminho que posso correlacionar o tipo de experiência que é produzido no âmbito da religião e a que é representada no campo da literatura de testemunho. No dizer de Paul Tillich (cf. TILLICH, 2001, p.7-11), é na religião que experimentamos o incondicionado; é no seu interior que a fé se apresenta como o estado em que se é possuído

² Tomamos essa afirmação como uma das principais hipóteses da seguinte obra: Cf. SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

por algo que nos toca incondicionalmente. E é a divindade na idéia de Deus que representa esse elemento incondicional, aquilo que se torna preocupação última para o homem. As experiências de profundidade estão fortemente presentes nas tradições religiosas. São essas experiências que sinalizam o estar diante do incondicional; “se trata daquilo que o homem experimentou como incondicional, de validade última.” (TILLICH, 2001, p.11). A profundidade que a experiência com o sagrado alcança, em nível radical, quase sempre – e eu diria sempre – deixa os rastros da religião enraizados e praticamente irremovíveis em algum lugar. Este lugar, privilegiadamente, é ocupado pela memória. Representar ou não representar – e aqui entra ou não a literatura de testemunho – não altera, afinal, a consciência do que precisa ser dito. (cf. NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.11). Os rastros da experiência profunda permanecem em algum lugar se representados ou não.

É a sobrevivência de uma experiência radical que a chamada literatura de testemunho, pelo menos no modo como a pretendo abordar, expõe. Afirma Seligmann-Silva (cf. SELIGMANN-SILVA, 2003, p.8), que a literatura de testemunho expressa o seu teor testemunhal de modo mais evidente ao tratar de eventos-limite, de situações que ‘marcam’ e ‘deformam’ tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão. Talvez seja este o sentido das experiências com Deus, experiências pungentes, que sobreviveram e que sobrevivem na expressão das testemunhas dessas experiências em todas as épocas. Uma afirmação, portanto, pode ser anunciada: ninguém sai ileso depois de ter uma experiência com Deus. Quem testemunha sua própria experiência profunda, ou seja, quem ultrapassa o limite do silêncio em favor de um autotestemunho “desfaz os lacres da linguagem que tentam encobrir o indizível que a sustenta”. (cf. SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48). É essa a posição que eu admito para esta literatura. É a luta contra o esquecimento de um evento profundo que traz a lembrança de uma experiência excepcional à superfície da literatura de testemunho. A arte da memória e a literatura de testemunho são, no dizer de Seligmann-Silva (2003, p. 56), uma expressão de cicatrizes. São estas cicatrizes, por meio do testemunho da experiência religiosa, que o eu-poético adiliano busca textualmente representar, em certa medida. Portanto, o discurso fundado pela literatura do *eu* de uma testemunha quer, em última instância, trazer à superfície do discurso do texto uma experiência radical e profunda (positiva ou negativa).

Contraditando Kuschel (cf. KUSCHEL, 1999, p.217), em sua obra *Os escritores e as escrituras*, nem todo discurso sobre Deus, no âmbito da literatura contemporânea, vem expressar uma crise espiritual da consciência moderna. Ao contrário: a alteridade que a literatura requer, e aqui em especial a que denomino de literatura de testemunho, é a de ter o seu falar sobre Deus e sobre os temas da fé cristã não apenas como discurso ficcional ou poético, diminuídos sensivelmente em seus campos de significado, mas como testemunho crível e autêntico de uma experiência profunda com Ele. Creio que a posição destacada pela *Gaudim et Spes*, em direção ao reconhecimento do trabalho feito por escritores e poetas, espelha melhor o que desejamos realizar no horizonte da literatura adiliana.

Rompe-se, portanto, com o dogma do ateísmo enquanto *a priori* do fazer literário. O julgamento estético de um conjunto literário, aquele modula a oposição entre a boa e a má literatura, não deve recair sobre as convicções do/a escritor/a (quaisquer que sejam elas), nem tampouco sobre os temas por ele/a retratados. Demonstra-se, assim, em Adélia Prado, que Deus nem sempre será um péssimo princípio estético. Talvez seja esse o problema que subliminarmente a *Gaudim et spes* expõe, ao afirmar a necessidade de dar a devida audição aos poetas e aos escritores. Os versos de Adélia Prado admitem, sem dúvida, uma interpretação do modo com o qual ela recepcionou aquilo que recebeu e experimentou no campo da fé.

3. Por um pacto entre escrita e autoria

A existência de um elo entre determinadas expressões da poesia de Adélia Prado e a perspectiva autoral, circunstanciada pela voz em primeira pessoa, deve manter-se na rota de um pacto-autobiográfico, ou do contrário compromete-se o testemunho de fé em sua literatura. Essa questão não é tão simples o quanto parece. Se a chamada literatura de testemunho emerge das experiências profundas e se o horizonte autoral (testemunhal) não for preservado, tal expressão literária alcançaria apenas um grau de inventividade e/ou de ficcionalidade e não propriamente aquilo que com o texto adiliano pretendo atingir; ou seja: um testemunho de fé tecido na e pela poesia. Consideremos, pois, um problema que fora muito bem levantando tanto por Michel Foucault (cf. FOUCAULT, 2006), quanto por Roland Barthes (cf. BARTHES, 2004), que é o problema da chamada morte do autor. Portanto, a defesa de um pacto-autobiográfico, no horizonte da literatura de Adélia Prado, é necessária por dois motivos: 1. sob uma perspectiva de gênero, a voz da poesia adiliana não é neutra. É o feminino que demarca o lugar do eu; 2. sob o ponto de vista da expressividade temática, é a religião que ocupa certa centralidade. Isto quer dizer que, no percurso que procuro fazer, a presença de um eu feminino e a de temas religiosos destinam-se a um processo de singularização de uma identidade que testemunha uma experiência profunda, não apenas pela obrigação de uma confissão, mas em razão da ruptura do seu silêncio.³

Se o meu ponto de partida é a afirmação do reconhecimento de uma escritura que deixa transparecer a sua autoria, a partir da poética de Adélia Prado, cabe-me, agora, dizer que este processo se dá sob o prisma de um possível pacto autobiográfico, travado entre o *eu-autor* de Adélia e o *eu-poético*, que se revela em grande parte de sua poesia, enquanto presentificação de um si que se afirma. Se para Foucault e Barthes torna-se imprescindível a morte do autor para que se perceba a sua real função (ideológica) nos enunciados discursivos, em Adélia temos o oposto, pois a emergência de um *eu-autor*, presente nos rastros e nos vestígios biográficos e

3 A tradição cristã, mesmo depois dos efeitos da secularização, continuou permeável às confissões. A autobiografia presente nos textos literários pode ter recebido grande influência desse aspecto da cultura cristã. Cf. ROCHA, C., *As máscaras de narciso*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 15.

autobiográficos deixados em sua poesia, não só autêntica uma voz feminina, que quer se auto-afirmar, mas também revela um processo de reconhecimento de um *eu* marcado pela recuperação de uma memória religiosa.⁴ Escrever ou reescrever e testemunhar a própria experiência, a experiência de um *eu*, é a condição que impede o sepultamento da lembrança de si e de uma identidade que insiste em se afirmar. Escrever, reescrever e testemunhar literariamente um *eu* é, em última análise, lutar contra o esquecimento. Um *eu* em versos diria que

é preciso que minha voz tão estranha, minha voz que não gosto de ouvir, deixe de ser barulho que me trai, para tornar-se uma música que me transporte. **E minha escrita, não uma mensagem que se perde no silêncio** e só fala aos olhos, mas uma fala que faça vibrar os ouvidos do outro, e o obrigue a articular, em sua própria garganta, **a minha vida**. (LEJEUNE, 2008, p.89, grifo nosso)

4. Autobiografia e algo mais...

Quando escrevo estou tentando descobrir o quem eu sou [...]
Maya Angelou

Não por outras razões, mas tenho até aqui tentado preservar a voz da autoria, para falar de Adélia Prado, pelo fato mesmo de ser quase incontestável o caráter autobiográfico [um *eu-autor*] que escorre de sua estética poética. Quando admito o elemento autobiográfico na literatura de Adélia Prado, estou também admitindo o lugar primeiro das múltiplas faces que a religião ocupa em sua vida e em sua poética. Tomo por empréstimo uma passagem de Maya Angelou ao falar do seu próprio trabalho estético: “Quando escrevo estou tentando descobrir o quem eu sou [...]”. Portanto, o estabelecimento de um pacto autobiográfico entre a autora (Adélia Prado) e o seu testamento poético se circunscreve num entre-lugar que me permite adquirir um campo de percepção da experiência religiosa e, por conseguinte, da memória religiosa presentes em seus escritos poéticos. A fala em primeira pessoa dos escritos adelianos se torna o principal rastro que aqui tento perseguir.

⁴ Essa memória religiosa no horizonte adiliano teria, em tese, o papel de presentificar, nos escombros da lembrança, sua experiência religiosa que remonta à infância. Chris Marker apresenta, em *Sem sol*, uma questão interessante acerca do par memória-lembrança: neste filme-mosaico, a narradora, em certos trechos, comenta, muito possivelmente, cartas enviadas por algum amigo próximo: “ele me escreveu: eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história.” Cf. **SEM sol**. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Narração: Florence Delay: Argos Films, 1982. DVD (100 min)

Os rastros autobiográficos articulam, em Adélia Prado, identidade feminina e memória religiosa.⁵ Não se trata apenas da recuperação da autoridade da autoria, mas sim a da legitimação de uma (auto)interpretação da vida daquela que permite que sua autobiografia, promovida por um testemunho, (ou seria ousado dizer um si mesmo?), se presentifique em seus textos. Falo aqui dos “vestígios” autobiográficos de que o texto adeliano é capaz de evocar. O que estou tentando dizer, em consonância com Philippe Lejeune (cf. 2008, p.89), é que os versos autobiográficos procuram um caminho original para suas vozes. São, portanto, “tentativas de dicação”. No caso de Adélia Prado a via da religião é centro.

5. Memória, experiência religiosa e testamento autobiográfico

O espaço autobiográfico da poesia de Adélia Prado se abre com as seguintes condições estruturais: 1. a biográfica experiência religiosa (católica) da escritora e 2. a demarcação do feminino. É bom que se deixe claro: Adélia Prado jamais renunciou ao seu envolvimento com a fé católica. Em entrevista para os *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles, a poetisa mineira reafirma a herança religiosa herdada de seus pais. Reproduzo integralmente a parte da entrevista na qual isso se evidencia:

Cadernos de Literatura Brasileira: A morte de seus pais está intimamente ligada à sua produção poética. Além de tema, seus pais, embora bastante humildes – ele, ferroviário, ela, dona-de-casa –, foram responsáveis, de algum modo, por sua dedicação à literatura?

Adélia Prado: O papel determinante deles foi no sentido da experiência que eu tive na vida, principalmente na infância. É uma herança – a natureza psicológica, **minha educação religiosa; aquilo tudo foi fundante**. Para elaborar o que a gente chama de *obra*, eu busco tudo lá, meu tesouro está lá, na infância, com eles, uma experiência de natureza muito próxima das necessidades primeiras de todo mundo, por causa da quase penúria material.

[...]

Cadernos: Algo ligado à chamada mineiridade?

Adélia Prado: Sim, isso é típico nosso, uma coisa bem, vamos dizer, Quaresma (aproveitando que a gente está na Quaresma). É um acento

5 Como bem afirma Ángel Loureiro, em referência a Shari Benstock: “El la autobiografía, supuestamente, el sujeto se conoce a si mismo a través del lenguaje, el cual no es ni una herramienta al servicio de la expresión del yo ni algo exterior al sujeto, sino el mismo sistema simbólico que constituye al sujeto y que es constituido por el sujeto que escribe. Pero este lenguaje está atravesado por trazas del inconsciente, y el sujeto, aunque parapetado en el lenguaje, muestra sus divisiones internas [...]” Cf. LOUREIRO, Á. G., direcciones en la teoría de la autobiografía. In: ROMERA, J., et al., **Escritura autobiográfica**. Madrid: Visor Libros, 1992, p. 39.

maior que existe na paixão e não na ressurreição de Cristo. Isso tem um apelo imagético, estético mesmo, muito forte: as procissões, a liturgia. É o nosso jeito de se relacionar com Deus. Nascemos para amar e servir a Deus e depois ser feliz com Ele no Céu – mas aqui isso tem um acento mesmo triste.

[...]

Cadernos: Portanto, neste caso, no *seu* caso, a experiência, a poesia, está a serviço da fé?

Adélia Prado: Eu não faço diferença. Para mim, experiência religiosa e experiência poética são uma coisa só.

[...]

Cadernos: A sra. tem sido clara ao falar da relação de sua poesia com o divino, abreviada na fórmula precisa: esta voz é de Deus ou de Jonathan, mas a mão é minha.... Quais são, para sra., os limites da poesia de Adélia Prado?

Adélia Prado: À medida que você cresce na experiência com Deus, o horizonte da poesia se alarga. Não tem limite para isso, não... Ou seja: você precisa ter novos poemas para falar daquela experiência. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2000, p. 18, grifo do autor)

A religião em Adélia emerge dessa experiência profunda, que compõe indelevelmente sua biografia e seu testemunho poético. É na recordação que esse rastro autobiográfico vai tomando forma e se interligando à sua poesia. A educação religiosa e as experiências da infância são signos evidentes dessa interligação. Apresento um trecho de uma poesia intitulada *Paixão*, onde as raízes religiosas da escritora transparecem de modo evidente:

Paixão

De vez em quando Deus me tira a poesia. / Olho pedra, vejo pedra mesmo. / O mundo, cheio de departamentos, / não é a bola bonita caminhando solta no espaço. / Eu fico feia, olhando espelhos com provocação, / batendo a escova com força nos cabelos, / sujeita à crença em presságios. / **Viro péssima cristã.** / (PRADO, 1991, p. 201, grifo nosso)

Esta voz que ressoa de sua poesia, ouvida por meio do verbo “viro”, dita em primeira pessoa, é que denota a intenção de revelar o sentido de se sentir péssima cristã. Ser péssima cristã não é o avesso de ser uma cristã; é preciso se reconhecer no âmbito dessa tradição para dizer o quanto pode ou não se considerar uma boa ou má cristã.

6. A poesia religiosa de Adélia Prado

“Quem entender a linguagem entende Deus.”
Adélia Prado

Tive a oportunidade de entrevistar a poetisa Adélia Prado, em fevereiro de 2005, em Belo Horizonte. Um dos momentos mais interessantes da entrevista foi uma espontânea afirmação: penso todos os dias “em sexo, na morte e em Deus”⁶. Por que enfatizar a renitência da tríade que a interpela todos os dias? Adélia deixa mais uma vez escapar um possível e silencioso pacto com sua literatura ao atestar que esta afirmação não pertence somente à escritora, mas também ao *eu* que se revela em muitos momentos de suas obras poética e prosa. No poema *O modo poético*, a denúncia transforma-se em evidência: “[...] é em sexo, morte e Deus, / que eu penso invariavelmente, todo dia”. (PRADO, 1991, p.79). Ao falar em sexo, morte e Deus, a escritora Adélia Prado nos remete a uma das faces da sua experiência religiosa. A experiência de Deus no espaço adeliiano, – *biográfico* ou *poético* – exige um campo sensorial que permita o aparecimento da noção de opostos, entretanto, fundamentais para aquela quem tal experiência religiosa: finitude e desejo são os limiares que levam o *eu* adeliiano da imanência à transcendência. A finitude, aqui representada pela morte, e o desejo, representado pela imagem erótica do sexo, que é experimentado através do corpo, tornam-se elementos complementares e quase que indissociáveis entre si no espaço poético de Adélia Prado. Pensando numa perspectiva um tanto inconoclasta, posso dizer, juntamente, com José Carlos Barcellos (2003, p.94), que “há [...] na poesia de Adélia Prado toda uma espiritualidade da encarnação, que se abre numa inequívoca valorização do cotidiano e do erotismo como espaço privilegiado de encontro com Deus”. Representando e interpretando sua experiência católica, num itinerário teológico, o corpo se tornou um dos elementos mais evidentes da poesia adeliiana. Tal expressão teológica torna-se patente no poema chamado *Deus não rejeita a obra de suas mãos*:

É inútil o batismo para o corpo, / o esforço da doutrina para unginos,
/ não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis. / Porque estes não são pecados do corpo. / À alma sim, a esta batizai, crismai, /
escreverei para ela a Imitação do Cristo. / O corpo não tem desvãos,
/ só inocência e beleza, / tanta que Deus imita / e quer casar com sua Igreja /
e declara que os peitos de sua amada / são como filhotes gêmeos da gazela. /
É inútil o batismo para o corpo. / O que tem suas leis as cumprirá. / Os olhos verão a Deus. / (PRADO, 1991, p.320)

Se o corpo é essencialmente santo, Adélia Prado não tarda a entender que toda experiência religiosa, inclusive a que escapa por esse eu, perpassa pelo seu corpo. Ao

⁶ Fala extraída da entrevista concedida a mim, em 15 de fevereiro de 2005, Belo Horizonte.

relacionar a sua criatividade estética à sua compreensão religiosa, a escritora mineira deixa bem clara a centralidade que o corpo tem em seus escritos. Então:

Poesia não é algo que eu crio com palavras; sento e falo: 'Agora com estas palavras vou criar isso ou aquilo'. As palavras me servem na medida em que me dão carne a uma experiência anterior. Eu só posso escrever porque existe essa experiência anterior [...] Para mim, é o corpo de cristo; ela [**a palavra**] é uma encarnação da divindade, é um experimento do divino. E o máximo desse experimento é um Deus que tem carne, que no caso é Jesus. É o máximo de poesia possível. (CADERNOS DE LITERATURA, 2000, p. 24, grifo nosso)

Declara ainda, na entrevista realizada em Belo Horizonte, que se o cristianismo não pudesse ser entendido como uma religião que possui um Deus que também é corpo, ela não teria motivo nenhum para crer neste Deus e ser cristã. No poema *A catecúmena*, o eu adeliano me permite entrever, na sua possível teologia, que o elemento central de sua fé é a incorruptibilidade da carne, manifestando neste dado o seu desejo de viver e de crer:

Se o que está prometido é a carne incorruptível, / É isso mesmo que eu quero, disse e acrescentou: / mais o sol numa tarde com tanajuras, / o vestido amarelo com desenhos semelhante urubus, / um par de asas em maio é imprescindível, / multiplicado ao infinito, o momento em que / palavra alguma serviu à perturbação do amor. / Assim quero "venha a nós o vosso reino". / Os doutores da Lei estranhados da fé tão ávida, / disseram delicadamente: / vamos olhar a possibilidade de uma nova exegese / Assim fizeram. / Ela foi admitida; com reservas / (PRADO, 1991, p.45)

Antonio Magalhães (2000, p.196) entende que o eu adeliano presente no poema acima problematiza de forma crítica a teologia cristã corrente e aponta as dificuldades de as esferas magisteriais da fé se libertarem de seus preconceitos em relação a outras experiências, em função das verdades que defendem. Por entender que fazer teologia é sempre tornar as experiências religiosas possíveis e não condicioná-las, a teologia adeliana seria uma teologia que não depende de nenhum magistério eclesial, é autônoma. Essa reinvenção da fé, ou seja, o modo sob o qual a sua literatura testemunha essa experiência religiosa, ao admitir o corpo e não a sua negação como elemento de trânsito para o sagrado, assume uma dinâmica potencializadora de uma espiritualidade imanente. A presença do maravilhoso, do *numinoso*, é representada pela vivência cristã (católica) transparecida no eu adeliano. Na esteira de Rudolf Otto (2005, p.50) – valendo-me da elasticidade de suas teorias sobre o sagrado – esse elemento perturbador – que é a presença do mistério – pode se reverter em algo que seduz, arrasta, arrebatada e inebria. Otto identifica esse dado do sagrado como o elemento dionisíaco do *numem*. A este elemento cuja presença traz consigo uma sobrecarga dionisíaca, Otto chama de o *fascinante*. Esse eu adeliano demonstra-se fascinado com a presentificação do sagrado numa dimensão corpórea. Fascínio,

no sentido de Rudolf Otto, e a beleza do corpo de Cristo deixam o eu adeliانو prostrado. O poema *Festa do corpo de Deus* configura essa experiência quase extática desse eu atormentado pela força do sagrado corporeificado:

Como um tumor maduro / a poesia pulsa dolorosa, / anunciando a paixão: / “Ó crux ave, spes única / Ó passiones tempore”. / Jesus tem um par de nádegas! / Mais que Javé na Montanha / esta revelação me prostra. / Ó mistério, mistério, / suspenso no madeiro / o corpo humano de Deus. / É próprio do sexo o ar / que nos faunos velhos surpreendo, / em crianças supostamente pervertidas / e a que chamam dissoluto. / Nisto consiste o crime, / em fotografar uma mulher gozando / e dizer: eis a face do pecado. / Por séculos e séculos / os demônios porfiam / em nos cegar com este embuste. / E teu corpo na cruz, suspenso. / E teu corpo na cruz, sem panos: / olha pra mim. / Eu te adoro, ó salvador meu / que apaixonadamente me revelas a inocência da carne. / Expondo-te como um fruto / nesta árvore de execração / o que dizes é amor, / amor do corpo, amor / (PRADO, 1991, p.281)

Mesmo que seja escândalo para a Igreja, mas Jesus tem sim um par de nádegas. Não nos esqueçamos que o Jesus crucificado, aquele que foi inúmeras vezes retratado pela cultura, está quase nu. Estou certo de que a literatura é de fato o espaço onde tudo pode ser dito. Desconfio que o eu adeliانو embarca num jogo cuja presença do sagrado evoca – na perspectiva de Otto – uma entrega através de seu apelo sedutor. Diante do *fascinante* nada se pode fazer. Eis aí uma autêntica prova da experiência profunda e radical, subsídios incontestes de uma literatura que testemunha tal experiência. A presença do fascinante é ao mesmo tempo terror e sedução. Esse jogo no qual afirmo existir uma expressão erótica e sedutora apresenta inicialmente certa resistência. O eu adeliانو parece não querer se entregar ao apelo do *fascinante*. O poema *A filha da antiga lei* traz um eu mergulhando na inquietude provocada pelo fascínio do sagrado. É daqui, mas expressivamente, que vejo a emergência da representação de Deus enquanto incômodo. Isto é dito textualmente. O eu está à deriva, contudo intenta uma resistência diante daquilo que lhe fascina:

Deus não me dá sossego. / É meu agulhão. / Morde meu calcanhar como serpente, / faz-se verbo, carne, caco de vidro, / pedra contra a qual sangra minha cabeça. / Eu não tenho descanso neste amor. / Eu não posso dormir sob a luz do seu olho que me fixa. / Quero de novo o ventre de minha mãe, / sua mão espalmada contra o umbigo estufado, / me escondendo de Deus/ (PRADO, 1991, p.270)

O sagrado só é sagrado porque está além das forças humanas. O eu adeliانو ensaia a resistência, todavia a força do mistério é insuportável; diante dela não há alternativa; a entrega acontece. Em *O modo poético*, a entrega é denunciada com ecos: “É na presença d’Ele que eu me dispo.” Vamos ao poema:

Quando se passam alguns dias / e o vento balança as placas numeradas / na cabeceira das covas e bate / um calor amarelo sobre inscrições e lápides, / e quando se olha os retratos e se consegue / dizer com límpida voz: / ele gostava deste terno branco / e quando se entra nas filas das viúvas, / batendo papo e cabo de sombrinha, / é que a poeira misericordiosa recobriu coisa e dor, / deu o retoque final. / Pode-se compreender de novo / que esteve tudo certo, o tempo todo / **e dizer sem soberba ou horror: / é em sexo, morte e Deus / que eu penso invariavelmente todo dia. / É na presença d'Ele que eu me dispo** / e muito mais, d'Ele que não é pudico / e não se ofende com as posições no amor. / Quando tudo se recompõe, / é saltitantes que nos vamos / cuidar de horta e gaiola. / A mala, a cuia, o chapéu / encham o nosso coração / como uns amados brinquedos reencontrados. / Muito maior que a morte é a vida. / Um poeta sem orgulho é um homem de dores, / muito mais de alegrias. / A seu cripto modo anuncia, / às vezes, quase inaudível / em delicado código: / 'Cuidado entre as gretas do muro está nascendo a erva...' / Que a fonte da vida é Deus, / Há infinitas maneiras de entender / (PRADO, 1991, p.79, grifo nosso)

Arrisco dizer, então, que em Adélia Prado a experiência religiosa, essa experiência que é ingovernável do ponto de vista das teologias mais rígidas, essa que por muitos é chamada de experiência com Deus, é, em síntese, uma experiência que incomoda. Deus é um incômodo! Sua força e seu significado residem nisto: em fazer com que as experiências dos humanos com Ele sejam sempre experiências marcantes; experiências que não são removíveis e, por isso, ganham um lugar seguro na ruptura do nosso silêncio.

7. Referências bibliográficas

BARCELLOS, José Carlos. Mulher da Palavra. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; YUNES, Eliana (Orgs.). **Mulheres de palavra**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

BARTHES. Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: IMS, n. 9, 2000.

DOCUMENTOS DO CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. São Paulo: Paulus, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Nova Veja, 2006.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras**. São Paulo: Loyola, 1999.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

- LOUREIRO, Ángel G. direcciones en la teoría de la autobiografía. In: ROMERA, Jose et al. **Escritura Autobiográfica**. Madrid: Visor Libros, 1992.
- MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras**. São Paulo: Paulinas, 2000.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- PLIMPTON, George. **Escritoras e a arte da escrita**. Rio de Janeiro: Gryfus, 2001.
- PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Arx, 1991.
- _____. **Prosa reunida**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PRADO BIEZMA, Javier del. **Autobiografía y modernidad literaria**. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado**. Goiânia: Editora da UFG, 1994.
- ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**. Coimbra: Almedina, 1992.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SEM sol**. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Chris Marker. Narração: Florence Delay: Argos Films, 1982. DVD (100 min)
- TILLICH, P. **Dinâmica da fé**. 6. ed. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2001.

PARATEXTO TAGARELA: TÍTULOS E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NUMA PARÁBOLA DE JESUS

Eli Brandão da Silva¹

RESUMO

Este artigo apresenta uma discussão sobre consequências hermenêuticas produzidas pela simples variação do paratexto título num dado texto, a partir das contribuições de Gérard Genette, em sua teoria da transtextualidade, buscando destacar esses referidos efeitos numa obra literária, mais especificamente, numa narrativa. A parábola contada por Jesus, segundo o Evangelho de Lucas, dentre outras nomações, mais conhecida como “Parábola do Filho Pródigo”, é selecionada para análise e amostra dessa referida potencialidade pluridiscursiva.

Palavras-Chave: Literatura, Hermenêutica, Paratextualidade, Bíblia.

RESUMEN

Este artículo presenta una discusión sobre las consecuencias hermenéuticas producidas por la mera variación del paratexto título en un texto dado a partir de las contribuciones de Gérard Genette en su teoría de transtextualidad. El propósito de este artículo es destacar dichos efectos en una obra literaria, concretamente, en una de carácter narrativo. La parábola contada por Jesús, según el Evangelio de Lucas, entre otras nominaciones, más conocida como “Parábola del Hijo Pródigo”, ha sido seleccionada para el análisis y la muestra de la referida potencialidad pluridiscursiva.

Palabras Clave: Literatura, Hermenéutica, Paratextualidad, Biblia.

ABSTRACT:

This paper presents a discussion about the hermeneutic consequences produced by the mere variation of the paratext title of a given text taking into account the Gérard Genette’s contributions through his theory of transtextuality. The text stresses those effects in a literature work, specifically, in a narrative work. The parable told

¹ Prof. Dr. da Universidade Estadual da Paraíba, Departamento de Letras e Artes, Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, atuando na área de Literatura e Hermenêutica.

by Jesus, according to the Gospel of Luke, commonly called “The Parable of the Prodigal Son”, among other names, was selected in order to analyze and show the multidiscursive potential mentioned above.

Key words: Literature, Hermeneutics, Paratextuality, Bible.

O presente artigo apresenta uma discussão que toma por base contribuições da teoria da transtextualidade, de Gérard Genette, mais especificamente, aquelas referentes à paratextualidade², apontando consequências hermenêuticas produzidas pela simples variação do paratexto título num dado texto, buscando destacar que esses referidos efeitos numa obra literária promovem o acionamento de uma riqueza pluridiscursiva engendrada na configuração própria do texto, que se potencializa em múltiplas interpretações.

Tal operação apresenta variada amplitude, podendo, a depender da configuração/interpretação, repercutir extraliterariamente, influenciando sobre toda uma comunidade para a qual determinado texto considerado sagrado e sua interpretação sejam significativos para apropriação e formação de sentidos e práticas, como ocorre no caso dos livros que se constituem fundamentos teológicos de religiões, exemplarmente a Bíblia, no âmbito da igreja cristã. Neste contexto, a atribuição de títulos e/ou intertítulos realizada por comentaristas e tradutores às diversas secções dos livros *sagrados* não podem ser entendidas como meras operações lingüísticas, mas sim como deliberação resultante, ideologicamente, do pensamento teológico deles ou da instituição à qual estejam vinculados.

Para empreender breve reflexão sobre esse caráter tagarela do paratexto título, faremos breves considerações sobre esta categoria textual e sobre uma parábola, segundo o Evangelho de Lucas, contada por Jesus, que, dentre outras denominações, ficou mais conhecida como “Parábola do Filho Pródigo”, a qual será tomada para análise e como amostra da referida potencialidade de sentidos.

Considerando a etimologia - o verbo tecer -, texto é o entrelaçamento de palavras, linhas, orações, períodos; tecido-objeto de significação e tecido-objeto do processo de comunicação e interação, por isso mesmo, tecido que tem algo a dizer. Seu sentido global não é redutível à da soma dos sentidos isolados das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas é resultado de certa articulação dos elementos morfossintáticos e semântico-pragmáticos, constitutivos de uma espécie de simulacro metodológico. Por isso, podemos dizer que o texto é a unidade da manifestação; o lugar onde um plano de conteúdo é manifestado por meio de um plano de expressão. O texto, por tudo isso, não pode

2 Denominação atribuída por Genette ao segundo tipo de transcendência textual do texto (ou relações transtextuais). Dentre eles: o título, o subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, avisos, notas marginais, epígrafes, ilustrações, além de outros sinais acessórios que asseguram ao texto um envolvimento, um comentário, oficial ou oficioso (...).

ser considerado como algo em si, pois, se, por um lado, ele é um sistema concluído, um conjunto hierarquizado de configurações estruturais internas, por outro, é o lugar onde se manifestam e se expressam as relações dos seres humanos entre si e dos seres humanos com as realidades, ou seja, um objeto aberto, plural, dialógico, ligado ao contexto extraverbal.

Partimos, portanto, do pressuposto fundamental de que qualquer obra literária é, antes de tudo, um texto/discurso. Texto esse que raramente se apresenta sem um acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não-verbais, dentre as quais nome do autor, um título, um prefácio, ilustrações, que o cercam e o prolongam, exatamente, como diz Genette,

[...] para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, p. 9, 2009)

Esse referido acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em *Palimpsestes* Genette batizou de paratexto da obra. Uma espécie de “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, na acepção de Philippe Lejeune, “franja do texto que na realidade comanda a leitura” e estabelece entre o texto e o extratexto uma “zona não apenas de transição”, mas de transação” (GENETTE, p.9, 2009).

Além disso, os elementos de caráter paratextual, além de se constituírem como sintagmas identificadores, num conjunto formado por uma obra literária (GENETTE, 1982, p.10), mantêm relações profundas com o texto propriamente dito, funcionando como “iscas” de metatextos³ críticos, ou seja, como um breve comentário, mas também revelam sua constituição arquitetural⁴ (GENETTE, 1996, p. 10).

Os títulos possuem também propriedades constitutivas nesses elementos ostensivos que, além de estabelecerem relações de natureza diversa com o texto ao qual se referem, dentre as quais, metatextuais e arquitetuais, já referidas, podem também estabelecer relações hipertextuais⁵, intertextuais e interdiscursivas. Importância

3 Para usarmos a expressão de Genette, é como se o título nos dissesse: isto é um auto, portanto, pertence ao gênero dramático. Ora, porque estes aspectos arquitetuais são conceituados em metatextos críticos, eles só funcionam imediatamente como chaves para a compreensão, caso o leitor tenha esse conhecimento.

4 Quinto tipo de transcendência textual, a arquiteturalidade, o mais abstrato e o mais implícito. Em Genette, refere-se às relações do texto com normas conceituais e categoriais que regulam a ordenação textual, aos gêneros e sub-gêneros da literatura.

5 Neste caso, Genette procura mostrar como o paratexto pode ter variações hipertextuais, apresentando-se como um índice contratual, de uma forma mais explícita, como é o caso de *Virgílio Travesti* de Proust, ou, de uma forma mais implícita e alusiva, como é o caso de *Ulisses* de Joyce, ou ainda, de uma forma em que o juízo tenha um certo peso hermenêutico, com é o caso das *Confissões* de Rousseau.

que se amplia ainda mais, pelo fato da escolha do título, em princípio, não ser arbitrária, embora saibamos que outras motivações⁶ possam determiná-la, entendemos que os títulos e subtítulos, embora nem sempre de forma explícita, em geral, apresentam-se, como é o nosso caso, como reveladores⁷, induzindo-nos a uma dada leitura do texto.

No propósito de sistematizar a relação entre estes elementos paratextuais e o seu texto, Genette propôs dois tipos dominantes, com modulações e modalidades de transição: os temáticos e os remáticos.

Qualificarei de temáticos todos os títulos assim lembrados, por uma espécie de sinédoque generalizadora que será, se quisermos, uma homenagem à importância do tema no conteúdo de uma obra. (GENETTE, p.77, 2009)

Os temáticos apontam para elementos do conteúdo do texto (personagens, enredo, espaços, situações, etc.); enquanto os remáticos se referem a características de natureza quase sempre arquitextual.

Como exemplo desta dimensão ‘tagarela’ do paratexto, observemos o título principal de uma conhecida obra de João Cabral, o qual se apresenta numa forma mista e complexo, visto que, estruturalmente, divide-se em título e subtítulo e compreende elementos temáticos e remáticos: *Morte e Vida Severina: Auto de Natal Pernambucano*. Por um lado, o título, *Morte e Vida Severina*, tematicamente, refere-se à dialética, persistente em toda a obra, ou seja, uma tensão entre a Morte como convite ao desespero e a Vida como convite à esperança; por outro lado, o subtítulo, *Auto do Natal Pernambucano*, rematicamente, refere-se ao gênero dramático, na forma singular do Auto⁸.

Ainda mais. O título denuncia a tensão, *essência do dramático* (STAIGER, 1977, p.147), que alimenta o ritmo cênico de todo o drama, qualificando e intensificando a sina que marca os personagens, através do modificador *severina*, indicador de severidade. O subtítulo, também, além de se confessar religioso – *Natal* – também se apresenta como representante de uma forma típica – *Pernambucano*. Assim, somos informados, através do paratexto, de que se trata de um *Auto de Natal*, cujas raízes

6 Como, por exemplo, as de natureza editorial, efeito estético, sonoro, censura política ou religiosa, interesse comercial, dentre outros.

7 Uma das provas do poder revelador do título é que, mesmo quando se pretende ocultar os sentidos dominantes de um texto ou revelá-lo por enigma, persiste tanto o seu poder de concentrar a atenção do leitor, que toda a leitura passa a ser uma busca do seu sentido oculto, ocasionando uma pluralidade de interpretações e uma inútil discussão sobre o sentido intencional do autor, já que, depois da objetivação do discurso na escrita, o que interessa mesmo é a intenção do texto. Tal fato pode ser exemplificado com *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco ou *A Hora da Estrela*, de Clarisse Lispector, entre tantos.

8 O *Auto* é um tipo de representação dramática, de fundo eminentemente popular, de provável origem portuguesa (séc.XV), que versa sobre conteúdos religiosos ou profanos.

se fundam em tradições pernambucanas e cujo tema relaciona-se à dialética *Morte/Vida*.

Destaque-se a complexidade e riqueza deste paratexto, observando que o *Auto*, enquanto uma modalidade do gênero dramático, tem suas raízes na Idade Média e designava toda peça curta de tema religioso ou profano ou o equivalente a um ato que viesse a integrar um espetáculo maior e completo, relacionando-se, tematicamente, aos *mistérios* e às *moralidades*. Nos *mistérios*, os temas são retirados da Bíblia para transmitir ao povo a história da religião, os dogmas, os artigos da fé, e refletem o conflito do homem, em face do Bem e do Mal; do Pecado e da Graça; da Salvação e da Perdição eterna; do Céu e do Inferno, entre outros. Nas *moralidades* os temas são retirados da vida concreta e o objetivo é analisar e criticar os costumes, mas através de personagens que representam abstrações personificadas de vícios e virtudes da vida humana, em face de certa visão de mundo.

Neste caso, no paratexto *Morte e Vida Severina*, temos também a combinação de aspectos das duas referidas modalidades, isto é, dos *mistérios* e das *moralidades*. Isto porque, no *Auto do Natal Pernambucano*, a dicotomia teológica bem x mal, Pecado x Graça dos *mistérios*, é substituída, como observa Benedito Nunes (1974, p.87-89), pela dialética Vida & Morte. Ora, tal dialética conserva a função didática das *moralidades*, embora, ao analisar e criticar a realidade sócio-política, o faça, utilizando-se de imagens concretas-típicas. Acrescentemos, ainda, que Eliane Zagury (1971, p.81), após análise do *Auto da Mofina Mendes* e do *Auto de los Reyes Magos*, na busca de identificar as raízes de *Morte e Vida Severina* na tradição ibérica, concluiu que há uma relação entre a obra de João Cabral e os *autos de devoção e de conversão*⁹. *Tal configuração híbrida e complexa do título da obra revela que, embora sua unidade seja conservada na tecitura por uma engenharia bricolar, é como se fosse, de um certo modo, um auto dentro de outro Auto*¹⁰.

Ainda sobre a estrutura do paratexto, Genette, retomando a noção de “perigrafia” de Compagnon, denomina de *peritexto* a categoria espacial que compreende títulos de capítulos e certas notas inseridas nos interstícios do texto. Dentre estes destacamos o que ele denomina de intertítulos, os quais compreendem os títulos de certas porções que formam unidades significativas num determinado macrotexto, como é o caso de microestórias dentro de uma coletânea ou as várias secções de um conjunto de textos ou ainda as suas subdivisões.

As mesmas considerações anteriormente feitas ao paratexto principal se aplicam aos intertítulos, ou títulos internos, visto que são do mesmo modo títulos e, como tais, participam das mesmas condições dos títulos principais, com algumas particularidades, dentre as quais a mais evidente é que, ao contrário do título geral, que é

9 Para a autora, o texto de João Cabral partilha de ambas as diretrizes porque contém o *saber prévio* e a identidade do *auto de devoção* e o proselitismo do *auto de conversão*.

10 A observação é de Benedito Nunes.

endereçado ao conjunto do público e pode circular muito além do círculo de leitores, os intertítulos são acessíveis apenas a estes, ou pelo menos ao público já restrito dos que folheiam o livro.

A parábola selecionada para análise e discussão sobre o seu título encontra-se no macrotexto Bíblia, na subdivisão Novo Testamento e neste no Evangelho de Lucas, no capítulo 15:11-32, versão da BÍBLIA DE JERUSALÉM (1981).

Segundo importantes estudiosos¹¹ da literatura bíblica, as parábolas de Jesus se constituem “algo de totalmente novo” (JEREMIAS, 1986, p.8), não havendo em toda literatura rabínica do tempo antes do I século referência a nenhuma parábola, exceto duas comparações de Hillel (pelo ano 20 a.C.).

Um outro importante dado sobre as parábolas refere-se ao fato de que elas tiveram ainda no séc. I dois determinantes contextos de recepção: um no qual as parábolas foram primeiramente contadas por Jesus aos discípulos; e outro no qual as parábolas foram contadas para as comunidade cristãs nascentes (as igrejas). Neste ambiente de propagação dos evangelhos, o significativo processo de alegorização das parábolas certamente influenciou alguns títulos que nos chegaram até hoje. Embora não se encontrem nos manuscritos mais antigos do Antigo intertítulos nas secções internas dos livros, há evidências de que foi a partir do séc. I que teve início uma prática comum de nomear os subconjuntos textuais¹² (BARRERA, 1996, p.143), o que parece ter sido do mesmo modo em relação aos manuscritos do Novo Testamento¹³, no contexto de formação da igreja cristã. (BITTENCOURT, 1984, p.83) Na versão bíblica que selecionamos (BJ, 1981), o intertítulo que aparece no Evangelho de Lucas é o seguinte:

O FILHO PERDIDO E O FILHO FIEL: PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO

– “Disse ainda (Yeshua): Um homem tinha dois filhos. O mais jovem disse ao pai: ‘Pai, dá-me a parte da herança que me cabe’. E o pai dividiu os bens entre eles. Poucos dias depois, ajuntando todos os seus haveres, o filho mais jovem partiu para uma região longínqua e ali

11 Jeremias considera que é preciso levantar seriamente a hipótese de ter sido o modelo de parábola contada por Jesus um fator significativo (além de outros, como as fábulas gregas) na origem do gênero literário das parábolas rabínicas.

12 Desde o início do séc. I é possível encontrar alguns títulos que serviam para identificar as leituras dos manuscritos do Antigo Testamento. O parece ter se tornado depois uma prática que tinha em vista a leitura sinagoga no contexto judaico é provável que tenha motivado prática análoga em relação aos manuscritos do Novo Testamento no contexto de formação da igreja cristã.

13 Os mais antigos manuscritos possuíam poucos elementos auxiliares do leitor. O sistema de divisão em capítulos mais antigo é o que se encontra no *Codex Vaticanus (Manuscrito 'B')*, considerado por críticos literários como melhor manuscrito grego do Novo Testamento. Nele há divisões de secções nos diversos livros, dentre os quais, 152 no Evangelho de Lucas.

dissipou sua herança numa vida devassa. E gastou tudo. Sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar privações. Foi, então, empregado com um dos homens daquela região, que o mandou para seus campos cuidar dos porcos. Ele queria matar a fome com as bolotas que os porcos comiam, mas ninguém lhe dava. E caindo em si, disse: 'Quantos empregados de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome! Vou-me embora, procurar o meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados'. Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai. Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho, então, disse-lhe: 'Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho'. Mas o pai disse aos seus servos: 'Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!' E começaram a festejar. Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa ouviu músicas e danças. Chamando um servo, perguntou-lhe o que estava acontecendo. Este lhe disse: 'É teu irmão que voltou e teu pai matou o novilho cevado, porque o recuperou com saúde'. Então ele ficou com muita raiva e não queria entrar. Seu pai saiu para suplicar-lhe. Ele, porém, respondeu a seu pai: 'Há tantos anos que eu te sirvo, e jamais transgredí um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. Contudo, veio esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, e para ele matas o novilho cevado!' Mas o pai lhe disse: 'Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!' (Lucas 15:11-32, Versão BÍBLIA DE JERUSALÉM).

Antes de entrar no texto

O texto é como uma partitura musical e o leitor como o maestro que segue as instruções da notação.(...) compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objetou¹⁴.

Embora considerando as contribuições da semiótica literária de Genette, o empreendimento de uma leitura partindo do título como chave hermenêutica nunca será uma operação rigorosamente paratextual, pois a tarefa compreende dialogicamente um degrau semântico-discursivo e outro hermenêutico. Bem que poderia ser entendida como espécie de hermenêutica paratextual, visto que a identificação de qualquer relação paratextual implica sempre interpretação. Reconhecer relação contratual entre dois ou mais textos ou entre o título e o texto exige análise

e interpretação. Neste sentido, diz-se que “o leitor que partilha da cultura do autor tem, necessariamente, um intertexto mais rico”¹⁵. A reescritura, a tradução, a leitura ou o comentário evocam o âmago do texto e os seus possíveis sentidos.

Por interpretação, entendemos na esteira de Ricoeur a polaridade explicação / compreensão numa “dialética complexa e altamente mediada”, que se refere a duas fases de um único processo. Primeiro por meio de movimento da compreensão para a explicação e, segundo, numa inversão, da explicação para a compreensão. Inicialmente, a compreensão primeira é uma conjectura, captação ingênua, porém não completamente arbitrária, do sentido do texto como um todo. O segundo momento é explicação da estrutura, que tem em vista mais rica compreensão. A explicação operacionaliza-se por meio de procedimentos interdiscursivos. O terceiro momento, apoiado nos anteriores, é uma interpretação, aplicação como resultado de certa apropriação.

A compreensão é que que uma hermenêutica literária deve assumir uma tríplice tarefa: compreender, explicar e aplicar, à semelhança da aplicação da pregação após exegese bíblica, do veredicto após exegese jurídica (RICOEUR 1995, p.296). Leitura, então, em três etapas: conjectura; análise; e interpretação.

Por entendermos que a obra pode ser concebida e julgada do ponto de vista de qualquer dos valores nela contidos e por já termos ressaltado a relevância do paratexto nesta leitura, vamos entrar no texto pelo título (intertítulo de uma das secções do conjunto) da parábola, na compreensão de que se trata de um paratexto tagarela.

O deus, cujo oráculo está em Delfos,
não oculta nem revela: ele indica.
(Heráclito)

A melhor maneira de entrar num texto é entrar através dele mesmo. E, para isto, escolhemos o título, pois nele encontramos elementos ostensivos que nos servem de chave de acesso imediato às possibilidades de sentidos da parábola, por meio dele conjecturamos uma possível interpretação, cuja plausibilidade ainda precisa ser confirmada pela análise.

O título “*O filho perdido e o filho fiel: Parábola do Filho pródigo*” já sugere um resquício de interpretação alegórica¹⁶, pois parece querer sugerir ao leitor que o “filho perdido”, o mais novo, representa a igreja (os gentios) e o “filho fiel”, o mais velho, representa o povo judeu, mais particularmente, as autoridades religiosas judaicas.

15 RIFFATERE, 1989, p.41

16 A alegorização das parábolas e ditos de Jesus parece estar sugerida noutra paratexto (nota de rodapé) da Bíblia de Jerusalém: “a atitude misericordiosa do pai, que simboliza a misericórdia divina, opõe-se, no filho mais velho, a dos fariseus e dos escribas, que se gabam de serem ‘justos’ porque não transgridem nenhum preceito da Lei”.

O subtítulo nos chama a atenção para a nominação pela qual a parábola ficou mais conhecida. Essa aponta para um título misto, pois agrupa um elemento remático – *parábola* – que arquitecualmente indica o gênero e outro elemento temático – *filho pródigo* (que se refere à prodigalidade em gastar). Por muito tempo e até os nossos dias, em muitos sermões, a tônica sobre o filho perdido e sobre a evangelização dos povos foi se tornando tão forte que esta primeira parte da parábola foi sendo desconectada do seu final, sendo interpretada como um todo acabado, visto que, na prática, foram subtraídos os versículos finais, tendo a parábola sua conclusão no versículo 24, como se o restante da estória fosse secundário ou acréscimo no processo de redação.

O filho, então, disse-lhe: 'Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho'. Mas o pai disse aos seus servos: 'Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!' E começaram a festejar.

Assim, sem fazer referência ao outro irmão, a estória sugere o filho mais novo como personagem principal. Neste caso, observa-se que o título do sermão ou da secção do texto desloca-se tematicamente para um aspecto do filho que sai de casa, a saber, a sua volta, o seu retorno para casa, ressaltando, assim, o tema do arrependimento. Um outro título que sugeriria este acento seria: *Parábola do filho resgatado* (ou ressuscitado), o que colocaria a tônica sobre a transformação ocorrida na vida do filho e não sobre sua perdição.

Suposto que o título da parábola fosse: *Parábola do irmão invejoso*. Neste caso, a configuração paratextual, tematicamente, teria deslocado a tônica do enredo para o irmão que não sai de casa e sua atitude em face do tratamento recebido pelo irmão que sai de casa e desperdiça todos os bens que recebera do pai.

Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa ouviu músicas e danças. Chamando um servo, perguntou-lhe o que estava acontecendo. Este lhe disse: 'É teu irmão que voltou e teu pai matou o novilho cevado, porque o recuperou com saúde'. Então ele ficou com muita raiva e não queria entrar. Seu pai saiu para suplicar-lhe. Ele, porém, respondeu a seu pai: 'Há tantos anos que eu te sirvo, e jamais transgredi um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. Contudo, veio esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, e para ele matas o novilho cevado!'

Nesta referida indicação do título, o que fica ressaltada conduta do filho que fica em casa, que deixa de ser, positivamente, centrada no seu papel de filho fiel, para ser, negativamente, acentuada no seu sentimento de inveja e mesmo de ódio pelo fato do pai tratar seu irmão desobediente e dissipador dos bens da família com

todas as honras, inclusive promovendo uma grande festa, diferentemente de como procede em relação ao filho obediente. Por essa perspectiva, o trabalho hermenêutico, guiado pelo referido paratexto, conduziria a uma reflexão sobre os temas da inveja e do ódio.

Mais uma possibilidade de título, essa encontrada em algumas traduções mais contemporâneas da Bíblia, podemos encontrar numa certa configuração que desloca a tônica dos filhos para o pai, este como personagem central da estória, numa indicação paratextual que sugere também a ênfase num tema fundamental para a teologia cristã: *Parábola do pai amoroso* ou *Parábola do amor do pai*. Como consequência dessa referida formulação textual e possibilidade hermenêutica, também títulos com esta mesma indicação aparecem nos sermões e comentários sobre a parábola em questão.

A consideração deste título e de interpretações que se apóiam nesta ideia encontra em respeitáveis exegetas e críticos da literatura bíblica consistentes fundamentos. Nessa ótica, a parábola faz parte de um conjunto de outras de natureza apologética, como a *Ovelha perdida* e a *Dracma perdida* (JEREMIAS, 1986, p.130-135) e está em sintonia com o dito de Jesus, repetido nas três parábolas: “Assim eu vos digo, Deus se alegrará por um pecador que se converte (que se arrepende)” (LUCAS 15,10).

Observemos que a conclusão apresentada pelo pai no versículo 24 é repetida no versículo 32, quando o mesmo responde à indagação do filho mais velho, repontuando o motivo do perdão dado ao filho que retorna.

Mas o pai lhe disse: ‘Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!’

Para considerarmos a parábola em sua completude e analisarmos as duas partes da estória como um todo indiviso, precisamos atentar para o fato de que estamos diante de uma narrativa que possui duplo clímax, cuja tônica recai sobre o segundo. Isto porque não se trata apenas da volta do filho mais novo, mas também do protesto do filho mais velho. Embora a primeira parte tenha sido (e possa ainda ser) interpretada como um conjunto concluído, é importante destacar que a segunda parte termina com a resposta do pai ao filho mais velho, reiterando o dito que conclusivo da primeira parte.

A parábola endereça-se a homens, que parecem com o irmão mais velho, isto é, há homens que se escandalizam com o Evangelho. Devem ser atingidos na consciência. A eles Jesus lhes diz: Tão grande é o amor de Deus aos filhos perdidos, e vocês aí ficam sem participar da alegria, sem amor, sem gratidão e com o sentimento de autojustificados. Sejam vocês também misericordiosos! [...] não é primeiramente anúncio da

boa nova aos pobres, mas justificação da boa nova perante seus críticos.
(JEREMIAS, 1986, p.133)

Nesta perspectiva, a parábola é entendida não como alegorização, mas como uma história da vida, na qual fica evidente uma analogia entre o amor do pai e o amor incondicional de Deus.

A Parábola descreve com vigorosa simplicidade: Assim é Deus, tão bondoso, tão gracioso, tão cheio de misericórdia, tão superabundante no amor. Ele se alegra com a volta do perdido como o pai que organiza a festa de alegria. (JEREMIAS, 1986, p.132)

A tônica colocada no amor do pai (amor de Deus) aponta para uma modificação do olhar sobre a história, pois somos desafiados a ter em vista a figura do Pai (Deus), a teologia do amor incondicional de Deus. Assim como o pastor se alegra com o resgate da ovelha desgarrada, a mulher pobre se alegra pela dracma encontrada e o pai se alegra com o retorno do filho arrependido ao lar, assim também será a alegria de Deus.

O título é uma plataforma estrutural a partir de onde podemos construir conjecturas. As conjecturas são examinadas ao longo de uma análise do texto como um todo para que se confirmem ou não. A confirmação das conjecturas se desdobra em ampliação da compreensão do mundo do texto, em diversas possibilidades interpretativas, em diferentes apropriações/aplicações.

Certamente não descuidamos que os títulos podem possuir diferentes motivações e receberem, a despeito disso, diferentes interpretações, mas o título nunca deve ser completamente descartado como porta principal ou uma das portas de entrada no texto. Mesmo quando se trata de um título aparentemente sintetizador, ingênuo ou quando parece apenas indicar nomes de personagens, como em *Iracema* ou *A Escrava Isaura*. É preciso, contudo, sempre investigar mais profundamente, pois *José e seus irmãos* ou *Esaú e Jacó* podem indicar uma mais complexa relação hipertextual, na qual nem os nomes indicados no título estejam literalmente presentes no hipertexto. Há ainda casos em que os títulos transportam enigmas, como *A Terceira margem do rio* ou quando uma denominação parece determinante, como *Evangelho segundo São João*, contudo apenas indicam uma entre outras teses, às vezes, mais plausíveis sobre a autoria de um livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1981

BARRERA, Julio Trebolle. **A Bíblia Judaica e a Bíblia Cristã:** Introdução à História da Bíblia. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

BITTENCOURT, B. P. **O Novo Testamento:** cânon, língua, texto. Rio de Janeiro: Juerp; São Paulo: Aste, 1984.

BRANDÃO, ELI. (ORG.). **Litteratheos.** OLINDA - PE: ED. LIVRO RÁPIDO ELÓGICA, 2007

BRANDÃO, Eli. ...e o divino se faz verbo. IN: **ESTUDOS DE RELIGIÃO 29.** São Bernardo do Campo – SP: UMESP, 2005.

BRANDÃO, Eli. Jesus-Severino e a Teimosa Esperança. IN: **ESTUDOS DE RELIGIÃO 32.** São Bernardo do Campo – SP: UMESP, 2007.

GENETTE, Gérard. **Figuras.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao Arquitexto.** Lisboa: Vega, 1996.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes.** La littérature au second degré. Paris:Éditions du Seuil, 1982.

JEREMIAS, Joachim. **As Parábolas de Jesus.** São Paulo: Paulinas,1986.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso.**

MARTELO, R. M. **Estrutura e Transposição** - Invenção Poética e Reflexão Metapoética na Obra de João Cabral de Melo Neto. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida,1990.

MUKARÓVSKY, Jan. **Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte.** Lisboa, Estampa, 1981

NETO, João Cabral de Melo. **Obra Completa.** Rio de Janeiro: Ed.Nova Aguillar, 1999.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto.** Petrópolis: Ed.Vozes, 1974

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas.** São Paulo: Companhia das Letras,1998.

RICOEUR, Paul. **A Hermenêutica Bíblica**. São Paulo: Loyola, 2006.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Porto: Porto Editora, 1995.

SOARES, Angélica Maria Santos. In: SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de Literatura**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997, p.93.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ZAGURY, Eliane. Morte e Vida Severino: um Auto de Natal em **A Palavra e os Ecos**. Recife: UFPE, 1971, p.81.

O DIABO E A MORTE EM DE MORTE! DE ÂNGELA LAGO

FERRAZ, Salma¹

Resumo

O presente artigo pretende analisar alguns aspectos do Diabo na Bíblia, entre os teóricos e na literatura, especialmente a relação do Diabo e a Morte no Texto *De Morte* de Ângela Lago.

Palavras-chave: Diabo, teologia, Literatura, O Diabo e a Morte.

Abstract

This article seeks to analyze some aspects of the devil in the Bible, between the theoretical and literature, especially the relationship between the Devil and Death in the Text *De Morte*, Angela Lago.

Key-words: Devil, theology, literature, The Devil and Death

“O Diabo é a figura mais dramática da História da alma”

Eça de Queirós

Da serpente do Gênesis ao Dragão do Apocalipse

Ele já foi representado no *Primeiro Testamento* como *serpente enganadora* no Gênesis que tentou nossa difamada mãe Eva, *Bode Expiatório* em *Levíticos* enviado ao deserto para morrer, *Espírito Mentiroso* enviado por Deus, para falar através da boca dos profetas do Rei de Israel Acabe e assim enganá-lo e conduzi-lo à morte, trabalhando e *colaborando* sob o comando de Deus e a serviço deste em Jó, aplicando ao justo aquilo que já foi chamado de *teologia de sofrimento*. Segundo o profeta Isaías ele foi a soberba *Estrela da Manhã* que subiu tão alto aos céus e na queda precipitou-se no abismo, na visão de Ezequiel, formoso e orgulhoso, *querubim da*

1 É Professora Associada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua na Pós-graduação com a linha de Pesquisa *Teopoética - Os Estudos Comparados entre Teologia e Literatura*, membro da *ALALITE - Associação Latino Americana de Literatura e Teologia*, líder do *NUTEL - Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura* sediado na UFSC. É autora de diversos livros de teoria e ficção. Florianópolis, Brasil, 2010. E-mail: salmaferraz@gmail.com.

guarda ungido, perfeito em todos os caminhos até ser nele encontrado iniquidade, ele pouco aparece já que nos livros dos judeus o bem e o mal praticamente procedem exclusivamente de Jeová. Estamos falando de Lúcifer, Satanás, o calcanhar de Aquiles de Deus!²

No *Segundo Testamento*, ele entra triunfalmente pela pena do Evangelista Mateus, como um tentador meio ingênuo no episódio da tentação de Jesus no deserto. Na medida em que os *Evangelhos*, que são tentativas biográficas da vida do profeta Nazareno chamado Jesus, se desenvolvem, a fama do *Anjo Caído* aumenta a cada página do livro dos cristãos. Os espíritos maus que possuíram e atormentaram os dois endemoniados de Gadara na versão de Mateus, talvez possam ser denominados como os primeiros genuinamente cristãos, uma vez que foram eles quem primeiro reconheceram a Jesus como Filho de Deus “Que temos nós contigo, ó filho de Deus!” (Mateus 8: 29). Ressaltamos que Jesus dialoga com eles aceitando sua sugestão de expeli-los para uma manada de porcos.

O exorcista e taumaturgo Jesus foi acusado pelos fariseus de estar endemoniado, de expulsar demônios pelos poderes de Belzebu. E o próprio exorcista afirmou nas páginas do *Evangelho de João* 8: 44 que havia um *príncipe do mundo* e:

“Vóis sois do Diabo, que é vosso pai, e quereis satisfazer-lhes os desejos. Ele foi homicida desde o princípio e jamais se firmou na verdade, porque nele não há verdade. Quando ele profere mentira, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira.” (BIBLIA SAGRADA, 1999, negrito nosso)

O taumartugo Jesus esqueceu-se das palavras de Jeová seu pai em I Reis 22: 21:

Perguntou o Senhor: Quem enganará a Acabe, para que suba em Ramote-Gileade? (...)

Então, saiu um espírito, e se apresentou diante do Senhor, e disse: Eu o enganarei. Perguntou o Senhor: com quê?

Respondeu ele: Sairei e serei espírito mentiroso na boca de todos os seus profetas. Disse o Senhor: **Tu o enganarás e ainda prevalecerás; sai e faze-o assim.** (BIBLIA SAGRADA, 1999, negrito nosso)

Neste episódio, Jeová, o Pai da Verdade, compactua e autoriza o Pai da Mentira a agir segundo seus propósitos, pois efetivamente os profetas mentem, Acabe é morto em batalha e os cães lambem seu sangue. Este texto embaralha completamente a noção de verdadeiro e falso profeta, já que o espírito enviado e autorizado pelo Senhor enganou os falsos profetas de Acabe.

² Interessante que na mais consultada enciclopédia virtual, o verbete do Diabo é razoavelmente grande. Consultar <http://pt.wikipedia.org/wiki/Diabo>. Há outro verbete distinto para Lúcifer. Consultar <http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcifer>.

Pedro, futuro Pai da Igreja foi possuído por Satanás, assim como Judas que ter agido sobre influência deste, portanto seria inocente da culpa milenarmente atribuída a ele. Nas páginas de *Atos dos Apóstolos* o exorcismo se vulgariza tanto que os demônios se revoltam e não aceitam ser expulsos por qualquer um. Em Éfeso, havia sete exorcistas ambulantes, filho de Ceva, sumo sacerdote, que tentavam expulsar espíritos malignos de possessos. O episódio cômico está relatado em Atos 19:15-16:

Esconjuro-vos por Jesus, a quem Paulo prega.

(...)

Mas o espírito maligno lhes respondeu: Conheço a Jesus e sei quem é Paulo; mas vós quem sois?

E o possesso do espírito maligno saltou sobre eles, subjugando a todos, e, de tal modo prevaleceu contra eles, que, desnudos e feridos, fugiram daquela casa. (BIBLIA SAGRADA, 1999, negrito nosso)

Jesus, seus discípulos e Paulo expulsaram demônios. Mas neste episódio, o ritual parece que havia sido terceirizado: os filhos de Ceva queriam expulsar o demônio numa espécie de exorcismo em terceiro grau, em nome de Jesus, a quem Paulo pregava e de quem eles conheciam. O demônio deve ter pensando: *Tão pensando que é expulsar demônio é brincadeira!* O demônio deu uma surra nos sete filhos de Ceva, a notícia se espalhou e mais uma vez os demônios colaboraram para que o nome do Senhor fosse engrandecido. O resultado foi a queima numa fogueira de livros de artes mágicas. Que lástima! Jamais saberemos o que estava escrito ali. Ironia suprema: são os demônios que motivam a primeira fogueira inquisitorial...

E foi só no final do primeiro século do Cristianismo que a conexão serpente-Lúcifer foi estabelecida por João no *Apocalipse* 12:7-9:

Houve peleja no céu. Miguel e os seus anjos pelejaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus anjos;

Todavia não prevaleceram; nem se achou no céu lugar deles.

E foi expulso o **grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo**, sim, foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos. (BIBLIA SAGRADA, 1999, negrito nosso)

Quando ao Diabo na Teologia Católica e Protestante, é grande a tentação de fazer uma rápida exegese, que se revelaria incompleta, já que desde Santo Agostinho, Bispo de Hipona (354-420) e sua preocupação com a origem do mal levando a crer, como a maioria da Patrística, que este mundo é reino de Satanás, que o Diabo era um anjo perfeito, mas que recusou a graça e virou as costas para o bem, até Martim Lutero (1483-1546) e seus diálogos com o inimigo, suas tentativas de autoexcomunhão, o Diabo sempre foi objeto de escrutínio numa área que deveria estudar Deus. Exorcizemos esta nossa vontade de falar do Diabo na Teologia, e passemos ao estudo do diabo em alguns teóricos.

2.2 O Diabo entre os teóricos

2.1.1 Diabo: A dor de Deus

Nunca se escreveu, se pensou ou se publicou tanto sobre o Diabo. Cabe aqui atentar para o título completo da obra de Albert Cousté: *a Biografia do Diabo – O Diabo como a sombra de Deus na História*. Há uma tendência em tentar escrever biografias sobre o Diabo, mas o que nos interessa já no título é que o Diabo sempre se manifestou como uma sombra, grande e bem proveitosa para Deus no decorrer da História do Ocidente. Jack Miles, em seu Livro, *Deus, uma Biografia*, afirmava que Deus faz parte da civilização Ocidental, está no DNA da civilização do ocidente. Poderíamos dizer que o Diabo em termos de teologia cristã, mitologia, arquétipo também está visceralmente engendrado neste DNA, juntamente com Deus. Voltando à Cousté, ele afirma entre outras coisas que não se pode fechar os olhos à sacralidade do Diabo, pois ele faz parte do sagrado, é uma invenção tipicamente cristã, sendo um dos principais atores do drama humano.

Cousté declara que o Diabo é a *mais alta potência da criação*, que o *diabo é a dor de Deus* e que tem *nostalgia do céu* (1996, p. 20-22, negrito nosso). O crítico cita Máximo Gorski que afirma que o Diabo não existe, é uma invenção da raça humana maligna que o inventou para justificar suas torpezas. Disseca o Diabo em sua obra em todos os seus aspectos. Termina seu livro afirmando que o Diabo sobreviveu até a Reforma Protestante e chegou até nossos dias, porque o Diabo é principalmente um monoteísta, acredita em Deus, não é ateu. Afirma que o que sempre o Diabo quis dizer é que o homem está só, desde o começo dos tempos, já que o Diabo não existe porque Deus não existe, e como o homem sabe que vai morrer, se apega a Deus e ao Diabo. Termina dizendo que a grande e magnífica obra de Satanás é converte-se num personagem literário de ficção. Convencer a todos quer não existe. A nós ele já convenceu há tempos.

Luther Link em *O Diabo a máscara sem rosto*, afirma que cada época compõe o rosto do Diabo de uma forma, pois esta máscara aceita diversos rostos, aponta para a confusão entre os nomes Lúcifer, Satã e Diabo. Destaca que o no *Velho Testamento*, Satanás não é importante, mas apenas cúmplice de Deus. Um intruso criado pela Igreja que não conseguiu, nem quis se livrar dele. Cita Espinosa para quem “O Diabo é usado por Deus, trabalha para Deus e, em certo sentido, não está em conflito com ele.” (LINK, 1995, p. 20)

Link afirma que o Diabo foi criado perfeito, ele não se autocriou, foi criado por Deus e se Lúcifer cometeu o pecado do orgulho, o pecado era anterior a ele, se Deus criou o Diabo o dualismo se desintegra, a oposição bem mal passa a ser inexistente. Seguindo as ideias de Link, podemos ampliar suas e nossas dúvidas. Se Lúcifer era uma anjo perfeito não poderia pecar e se pecou não era perfeito!. Como sair deste

teorema paradoxal? Link também aponta a insignificância absoluta de Satanás no *Velho Testamento*. Abaixo uma das importantes afirmações do crítico:

O Diabo não é meramente uma criação literária. Ele é real, faz parte da realidade da civilização ocidental. **Talvez o motivo de o Diabo despertar nosso interesse resida no fato de definir Deus tão seguramente quanto Deus o define. Graças a Deus pelo Diabo.** (Link, 1995, p. 22, negrito nosso)

Termina sua obra afirmando que o Diabo não tem rosto porque sempre será o outro, o diferente, o oponente:

O Diabo é uma extraordinária mistura de confusões. Satã é uma criatura da teologia, da ideologia e política praticas e de tradições pictóricas estranhamente ligadas. O soberano do Inferno, o anjo rebelde, a contrapartida de Miguel na pesagem das almas (...). Sem uma iconografia fixa, o Diabo pode ser Godzilla, um Pã desvirtuado, uma peste peluda com ou sem asas, com ou sem chifres, com ou sem cascos fendidos, feroz ou cômico. Uma vez que o Diabo poderia ser tanto um micróbio quando um anjo caído, como poderia ter um rosto. **Não poderia, pois não era um caráter, era apenas uma abstração.** (Link, 1995, p. 193, negrito nosso)

Já Gerald Messadié em sua *História Geral do Diabo*, faz um apanhado minucioso da existência do Diabo em culturas como a indiana, a chinesa, a japonesa, a celta, a grega, a romana, a egípcia, a africana, a americana, etc. Interessa-nos em especial suas colocações sobre o Diabo na cultura israelita e cristã. O estudioso aponta o Diabo como sendo usado em todas as culturas e todos os tempos de forma política, e que desde o seu nascimento, o cristianismo governou muito bem a existência do Diabo. Para ele a grande verdade é que o Diabo nasceu junto com, o *Novo Testamento*. Questiona o Diabo como inventor do mal, já que o anjo perfeito caiu, então o mal é anterior a existência dele. Informa que os gregos e romanos passavam muito bem sem o Diabo, mas que o cristianismo precisava de um ser simétrico a Deus para atribuir-lhe os males da humanidade.

Segundo o crítico o Diabo é um recurso usado pelos intelectualmente mais fracos, causador de tantas crenças, tantos medos e tantas desgraças, tantas idiotices, presença *escandalosamente ausente*, um *fantasma coletivo* do ocidente, objeto exclusivo das mentes humanas no qual depositamos as peripécias de nossas loucuras. Para Messadié a única besta do universo é um homem e Lúcifer é uma ficção insensata, nefasta, ridícula e obscena. Lúcifer é precursor do Diabo, o Diabo o precursor de Fausto. O Diabo incomoda a Igreja, já que defende o pão sem o suor e o prazer sem filhos, pois isto a Igreja condena a pílula e a camisinha, porque condena o prazer e o homem não vive sem prazer. O prazer é uma injúria para a Igreja, por isto a Igreja criou a imagem de Satanás como um ser lúbrico, defensor de orgias sexuais. Encerra sua obra afirmando que a crença no Diabo serve para disfarçar as tendências mais bestiais do ser humano e, perguntando se o ocidente conseguiria viver sem a noção do mal.

Em *Uma história do Diabo* Robert Muchembled, dissecou a biografia do Diabo concentrando-se os séculos XII-XX, já que segundo o autor, no primeiro milênio cristão o Diabo teria se mantido discretamente e seu apogeu teria se dado no final da Idade Média. Reafirma a posição de outros teóricos de ser o Diabo a sombra negra e enigmática do ser humano, que o Cristianismo precisava de outra face, pois não há medalha sem reverso. Sendo o Diabo personagem de sucesso milenar, não pode ser desprezado pela academia, já que sua tradição (oral, gibis, folhetins, cinemas, publicidades, literatura, é milenar na história humana). A própria literatura fantástica não poderia ser concebida em o mal e o Diabo. Afirma que a construção de Lúcifer foi uma construção teológica e revela um paradoxo nas ideias de Santo Agostinho, o Bispo de Hipona:

Santo Agostinho transformou de maneira sutil esta visão do combate cósmico, afirmando que Deus permitiu o Mal para dele extrair o Bem. **Sob esta óptica, o pecado faz parte da estrutura do universo, uma estrutura benigna para quem tem a graça.** O Bispo de Hipona reinterpreta, assim, o mito cósmico da queda de Satã, como um elemento da 'conspiração divina', destinada a levar à redenção. **Em outros termos, o inimigo de Deus foi transformado em meio de conversão.** (MUCHEMBLED, 2001, p. 20, negrito nosso)

2.2.2 O salvação do Diabo

O italiano Giovanni Papini publica sua polêmica obra *O Diabo: Apontamentos para uma futura Diabologia* em 1953. O interessante do livro, além de suas ideias polêmicas, e que causaram muitas controvérsias é que foi o primeiro livro sobre o Diabo escrito por um cristão. Resumimos suas principais, sensatas e mais polêmicas ideias e questionamentos, a maioria deles sem resposta até agora: 1) os teólogos nunca souberam sequer sondar corretamente a essência do Diabo; 2) o cristão deve amar não a rebeldia e o pecado de Satã, mas deve amar o Arcanjo que foi um dia o mais próximo de Deus, porque só amor dos cristãos pode ajudar Satã a salvar-se; 3) se os cristãos orarem por Satanás estarão orando pela sua própria salvação; 4) que Cristo talvez queria que o homem se libertasse da escravidão do demônio para poder libertar o demônio de sua escravidão; 5) porque a história cristão que já teve tantas tragédias tem que terminar necessariamente em tragédia? 6) Porque Deus que é amor não reconduz Lúcifer ao seu posto celeste? 7) Porque Jesus morreu na cruz para libertar os homens e, no entanto, os homens continuam sendo escravos do Diabo? 8) Por que a Igreja prega, a despeito da vitória de Cristo na cruz, e do batismo para a salvação, que a terra é o reino de Satanás e que os homens são seus escravos? 9) Difere a demonologia como estudos dos demônios, comparsas e subalternos do Diabo e a Diabologia como estudo do terrível protagonista que Deus precipitou do Céu sobre a terra; 10) a restrita visão dos cristãos que só tem duas hipóteses de vida: hipótese Deus x hipótese Diabo, o eterno amor x o eterno ódio; 10) Lúcifer ousou emparelhar-se com Deus, medir-se com Jeová ou por orgulho de sua beleza, ou por inveja de Deus, ou por inveja de Cristo, por querer ser Cristo e

aspirar à encarnação, ou ainda por inveja do projeto da criação do homem: 11) A batalha do Apocalipse não se justifica, o exército celestial era imenso, por que Deus não expulsou pessoalmente o Diabo, mas enviou o Arcanjo São Miguel para realizar a tarefa? 12) O que o diabo estava fazendo no Céu em Jó, se havia sido expulso?

Na realidade, Papini compõe uma verdadeira *Summa Diabológica*. O título pode ser uma paródia da *Summa Teológica* de São Tomás de Aquino, mas a profundidade de suas reflexões são espantosas.

Cabe citar uma de suas lúcidas assertivas:

Deus, autor do Universo, criou um mundo no qual o pecado é possível, o mal é possível, a perdição é possível. Se não tivesse havido no Mundo a possibilidade (melhor, a facilidade) do mal, a liberdade angélica e a humana teriam podido sempre escolher livremente, entre várias ordens de bens, de obras boas, de ações justas. Lúcifer não criou o Mundo, nem se criou a si mesmo, **e não é pois culpa sua se a ordem do Mundo – estabelecida por Deus – permite e tolera o pecado: não é culpa sua se a mesma superioridade a ele outorgada o predispõe e o inclina, como afirma S. Tomás, ao pecado da soberba.**

Se Deus é o autor e legislador de tudo, se nada é possível e pensável fora de Sua vontade e da Sua lei, seríamos tentados a concluir que ele tem uma parte de responsabilidade no que sucede à suas criaturas. Criou-as naquele mesmo modo, colocou-as numa realidade criada por ele, onde tudo é possível; **e daí vem que todas as coisas, por admiráveis ou terríveis, têm n'Ele causa e princípio.** (PAPINI, 1954, p. 57, negrito nosso)

Para Papini, a queda de Satã, *o resumo de todas as criaturas* é a dor de Deus e a história do Cristianismo é uma sucessão de tragédias. A partir da queda de Satã, Deus está em agonia desde o princípio, Jesus também esta em agonia até o final dos tempos. O anjo caiu, o homem caiu, Jesus encarnou naquilo que pode ser considerado a fase mais espetacular da dor divina. A vida de Deus, Jesus e o homem, do ponto de vista cristão, é trágica. Se o Diabo não pode amar, Deus não pode odiar, nem mesmo ao Diabo. Deus é amor, condenou Lúcifer, mas não pode odiá-lo, pois o ódio é o oposto, a essência do amor que Deus representa. Quem mais do que Lúcifer merece o perdão de Deus? Talvez Deus tenha criado criou o homem na expectativa de que este ajudasse a redimir Satã. O holocausto de Jesus na Cruz não modificou muito coisa no mundo.

Eis a dupla razão da dor de Deus, da infinita Dor de Deus. Os céus narram a Sua Glória, mas o universo espiritual narra Sua desventura. (...) **O gigante celestial abismou-se, o imperador terrestre feriu-se e envileceu.** (PAPINI, 1954, p. 68, negrito nosso)

Um dos seus questionamentos é que se Lúcifer era o mais amado quando era Anjo predileto de Deus, não deveria Deus amá-lo e perdoá-lo agora que ele é a criatura mais infeliz entre os infelizes? Para ele o Diabo não é ateu, só a Deus, porque é Deus, é permitido ser ateu.

3. O Diabo ser de papel e de tinta na Literatura.

Vários capítulos de livros já foram escritos sobre o Diabo na Literatura. Falta ainda um livro, melhor um compêndio que abranja a riqueza deste personagem enquanto ser de papel e tinta. Na Literatura Ocidental citemos as principais obras, ou pelo menos, as de nossa preferência, fugindo da tentação diabólica de resumilas. A *Divina Comédia* (1304-1321), do italiano Dante Alighieri, aliás, poderia ser nomeada Diabólica Comédia principalmente *O Inferno* de Dante, *Fausto* (1887) do alemão Goethe, *O Paraíso Perdido* (1674) do inglês John Milton, *A Conversão do Diabo* do russo Leonid Andreiev (1871-1919) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) do português José Saramago

Na Literatura Portuguesa, poderíamos mencionar alguns clássicos: *O Auto da Barca do Inferno* (1517) de Gil Vicente, *O Senhor Diabo* (1867) de Eça de Queiroz, *A hora do Diabo* de Fernando Pessoa.

Na Literatura Brasileira sua presença é garantida em muitos *Sermões* do Padre Vieira (1608-1697), em *Macário* (1852) de Álvares de Azevedo, em toda a obra de Machado de Assis, especialmente em dois magníficos contos: *A Igreja do Diabo* (1884) e *O Sermão do Diabo* (1893), em *O Auto da Compadecida* (1955) de Ariano Suassuna e em *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa.

Na literatura brasileira contemporânea entre centenas podemos mencionar *Eu e Bebu na Hora Neutra da Madrugada* (1998), de Rubem Braga, *Alma, Vendo e Belzebu.com* (2005) de Luis Fernando Veríssimo, *Nostalgia do Amor Ausente* (1996) de Walmor Santos *Vendi a Alma* de Carlos Heitor Cony.

Sem entrar na antiga querela já exaustivamente estudada do que é ou não é *literatura infantil* ou *juvenil*, poderíamos mencionar centenas e mais centenas de contos lidos por adultos e crianças do mundo todo em épocas diferentes que tem como protagonista o Diabo. Citamos alguns de nossa preferência. Entre os clássicos: *Os três fios de ouro do Cabelo do Diabo* dos Irmãos Grimm, *O moinho do Diabo*, de Hans Christian Andersen, o conto francês *A criança vendida ao Diabo*, o conto irlandês *Carvões para a Lareira do Diabo*, *O Diabo no campanário*, de Edgar Allan Poe, *O Alquidiabo Belfegor* de Machiavel, *A sombra* também de Anderson, *O Diabo na Garrafa* de Robert Louis Stevenson, etc.

No folclore destacamos entre centenas: *Roberto do Diabo, O sócio do Diabo, O Compadre da Morte, A Noiva do Diabo, Tereza Bicuda, A quase morte do Zé malandro, A barba do Diabo, etc.*

No Brasil, *O diabo na noite de Natal* de Osman Lins, *O Bom Diabo* de Monteiro Lobato, *O Diabo Loiro* e *De morte!* de Ângela Lago³.

Concentremo-nos em alguns aspectos na análise do livro *De Morte!* de Ângela Lago.

Ângela Lago nascida em 1945, escritora e ilustradora mineira é uma autora consagrada tendo recebido diversos prêmios no Brasil e na França. Suas obras foram traduzidas para diversos países.

4. Intermitência da morte em Saramago e Ângela Lago

Ouçá-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, o diabo, (...)

Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer

Intermitências da Morte, p. 11.

No dia seguinte ninguém morreu. Assim começa o romance *Intermitências da Morte* publicado em 2005 pelo Nobel de Literatura Portuguesa José Saramago (1922-2010). Neste livro, a Morte, personificado na figura de uma interessante mulher, resolve não mais matar e a partir deste fato desencadeia-se uma série de problemas: as enfermarias dos hospitais ficam superlotadas, as funerárias vão à falência, ocorrem revoltas nas companhias de seguros, e, alguns parentes desalmados resolvem desovar seus doentes num país vizinho onde ainda se morre naturalmente. Coincidências

3 Entre suas obras destaca-se *Cena de Rua*, premiado na França e na Bienal de Bratislava. *Cena de Rua* foi publicado no México, na França, nos Estados Unidos da América e no Brasil. Escritora e ilustradora, mineira, nascida em Belo Horizonte, em 1945, Angela Anastácia Cardoso Lago, inicia sua formação superior na Escola de Serviço Social da Universidade Católica de Minas Gerais. Frequentou o atelier do escultor Bitter, com um grupo de artistas plásticos. Em 1969, leciona na Escola de Serviço Social e trabalha como assistente no Instituto PsicoPedagógico, para crianças com dificuldades psicopedagógicas e psiquiátricas. Em 1975, abre seu próprio atelier de programação visual para publicidade, onde criou marcas, logotipos, propaganda institucional entre outros. A autora possui diversas obras contendo ilustrações e textos próprios nacionais, ilustrações de livros para outros autores nacionais, livros com textos e ilustrações da autora no exterior, ilustrações para livros de outros autores estrangeiros. Das diversas obras que a autora possui, podemos destacar a obra *Sangue de Barata*. Resultante da relação entre texto poético e desenho. Entre suas premiações destacam-se: **Prêmio Iberoamericano de Ilustración, La Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilha, Espanha, 1994. Prêmio Octogone de Ardoise 1994-1995, Prix Graphique, Centre International d' Etudes en Littératures de Jeunesse, Paris**, pelo livro *Cena de Rua*. **BIB Plaque, Prêmio da Bienal Internacional da Bratislava, 2007**, pelos originais ilustrações do livro *João Felizardo o rei dos negócios*. **Prêmio Jabuti, Categoria Melhor Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil, 2008, Câmara Brasileira do Livro**, pelo livro *João Felizardo, o rei dos Negócios*. **Prêmio de melhor ilustração na produção de 2008 pela FNLIJ** com *Um livro de horas*.

http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%82ngela_Lago, consultado em 14/07/2011.

existem na literatura e como! Ângela Lago publica seu livro *De Morte!* no Brasil em 1992, portanto, exatamente treze anos antes do livro de Saramago. E aqui a Morte também tem sua intermitência, embora forçada. Nas duas obras Âtropos guarda sua enferrujada tesoura por um tempo e tudo sai da ordem.! Instaura-se o caos quando a Morte para de matar.

Na obra de Saramago a Morte interrompe seu trabalho da primeira vez, na entrada de um ano novo, por livre e própria vontade para provar para os humanos como seria horrível viver eternamente; na segunda vez porque se apaixona pelo violoncelista, enquanto na obra de Lago a Morte interrompe seu trabalho por que é enganada por um velhinho muito astuto. O escritor português dá um tratamento lírico à morte, uma vez que a Morte se apaixona pelo violoncelista, enquanto a escritora mineira dá um tratamento humorístico à morte. Na realidade são poucos os grandes temas que importam à literatura, como bem lembrou Borges⁴ e a morte está entre eles. Mas deixemos a comparação das duas obras para outro artigo...

Cabe antes esclarecer que Ângela Lago costuma reescrever histórias antigas, cuja autoria se perde no tempo. *De Morte* é uma reescritura mais do que criativa de um conto também genial muito conhecido no folclore europeu (Portugal, Bretanha, França, França), como o nome de *O Compadre da Morte*⁵. No Brasil, o pesquisador Gustavo Barroso registrou uma variante no Ceará como o nome de *A lenda da Morte*⁶. A escritora também faz o mesmo com o conto *Diabo Loiro*⁷, que retoma o famoso conto de Maquiavel *O arquidiabo Belfegor*⁸. Tanto num conto como outro o Diabo se apaixona e se casa. No conto *O Diabo Loiro* o *Dito cujo* se casa com Maria Valsa e em Maquiavel o Arquidiabo Belfegor se casa com uma megera chamada Onesta. Assunto para outro debate...

4 “...a história de Tróia, a história de Ulisses, a história de Jesus – tem sido suficientes à Humanidade.

As pessoas as têm contado e recontado muitas e muitas vezes; elas foram musicadas, foram pintadas. As pessoas as contaram inúmeras vezes, porém as histórias continuam ali, ilimitadas. Pode-se pensar em alguém, em mil ou dez mil anos, tornando a escrevê-las. Mas no caso dos evangelhos há uma diferença: a história de Cristo, a meu ver, não pode ser contada de modo melhor. Foi contada inúmeras vezes, porém, os poucos versos em que lemos, por exemplo, Cristo sendo tentado por Satã, são mais fortes que os quatro livros juntos do *Paraíso reconquistado*. (BORGES, 2007, p. 55, negrito nosso)

5 Disponível em <http://www.consciencia.org/contos-polulares-antigos-curtos>, consultado em 03/09/2011, Neste conto um lavrador tem muitos filhos e ao nascer-lhe mais um, aceita que um estranho homem seja compadre e batize seu filho. O homem, na realidade é a Morte. Esta como não tem dinheiro para o afilhado e combina que fará seu compadre rico, através de um stratagem (quando ela aparecer do lado da cama: cura, nos pés da cama: morte). O compadre curandeiro torna-se rico. Certa feita, já rico, um homem poderoso o manda chamar prometendo-lhe castelos da Espanha se ficasse curado. O curandeiro almejando mais riqueza ainda e percebendo que a Morte estava nos pés da cama, resolve trapacear a Morte e mandou trocar a posição da cama, de modo que a nova posição significasse cura e vida. Ficou mais rico ainda. A Morte lhe avisa que virá buscá-lo em um ano. Para enganar a morte novamente, ele pinta os cabelos e se disfarça e vai beber com os amigos. A morte chega e ao não encontra o compadre e resolve levar aquele bêbado... o próprio compadre, agora sim enganado, em vez de enganador..

6 Disponível em <http://www.jangadabrasil.com.br/agosto60/im60080a.htm>, consultada em 04/09/2011

7 Disponível em <file:///D:/Meus%20Documentos/Music/Diabo%20Literatura/o%20Diabo%20Loiro,%20Angela%20lago.htm>

8 Disponível em italiano em <http://saltana.org/1/pros/311.html>, consultado em 04/09/2011.

Bem agora vamos analisar como a Morte e o Diabo são enganados por um velhinho. Frisamos aqui a criatividade e ousadia de Lago que resolve retrabalhar um conto popular antigo, só que acrescentando ao mesmo a figura do Diabo, que é também é enganado juntamente com a morte. A escritora reúne num livro escrito para crianças dois grandes medos do mundo ocidental: a Morte e o Diabo. Se a morte já é tabu na literatura escrita para adultos, imagine nas obras voltadas para crianças.

Fúlvia Rosemberg, em sua obra *Literatura infantil e ideologia* (1985), esclarece que a morte aparece na literatura infantil “ (...) a serviço da trama, aquela que elimina personagens indesejáveis, ou a morte como castigo e punição. **Porém, a morte necessária, visceral, dramática e angustiante, praticamente inexistente.**” (ROSEMBERG, 1985, p. 65-66, negrito nosso). Nosso século higienizou a morte, tornou-a asséptica e criou uma série de adjetivos e sublimações para narrar o encontro final com ela: fulano foi encontrar-se com Jesus, foi par ao Céu, etc. Antigamente, e estou me referindo a um período de cerca de trinta ou quarenta nos atrás, quando ainda se velava a pessoa na casa, na sala principal e todos tinham um traje preto para os velórios, era quase uma reunião social, um ritual em que todos participavam. A pessoa morria em casa rodeada de seus familiares, era velada em casa, ou seja, a morte fazia parte do cotidiano de todos. Hoje escondem os doentes em hospitais e asilos, os moribundos morrem longe de todos, são rapidamente velados em capelas, as crianças são afastadas deste espetáculo considerado de mau gosto. Não se morre mais como antigamente... Como entender a morte como algo natural, o fim para o qual todos nós, infelizmente, caminhamos?⁹ Sem nos estendemos mais neste tópico remetermos o leitor a uma obra clássica no assunto: *História da Morte no Ocidente* de Phillipe Ariès e *Iluminando o Morrer e Morrer para Principiantes e Repetentes* de Júlio de Queiroz.

Lago deixa claro logo na capa do livro que está fazendo intertextualidade com o um texto já existente.

Mikhail Bakhtin (1895-1975), teórico linguista russo, defende a ideia de que toda a escritura é leitura de um corpus literário anterior e entende o “texto como absorção e réplica a um outro texto...” (Apud. Kristeva, 1974, p. 67), ou seja, a escritura é entendida como releitura de um *corpus* literário anterior. O conceito clássico de intertextualidade foi escrito por Julia Kristeva em sua obra *Introdução à Semanálise*:

[...] segundo a qual a *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um **cruzamento de superfícies textuais**, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. [...] **todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.** Em lugar da noção de subjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 62 -64, negrito nosso).

⁹ O cartunista Ziraldo lança o livro *Menina Nina: duas razões para não chorar* no qual tenta explicar de uma forma suave e delicada para sua neta, a morte de sua avó Vivi.

O escritor britânico de origem indiana Salman Rushie em sua obra *Haroun e o Mar de Histórias*, publicado em 1990 cria a magnífica imagem do Peixe de Mil Bocas e o Mar de Histórias¹⁰. E o que são os peixes Mil Bocas? O *Mar de Histórias* está cheio de peixes com mil bocas. Esses peixes engolem as estórias que estão ali fluindo em estado líquido. Em suas entranhas, acontece um milagre: um pedacinho de estória se junta com outro pedacinho de outra estória. Quando eles cospem as histórias, elas não são mais as mesmas histórias antigas, já que nascem outras novas estórias.

A escritora Angela Lago, através de sua imersão nas obras da literatura ocidental, funciona como um Peixe Mil Bocas, mergulha na *Bíblia*, no folclore europeu e recria a sua versão, na qual não só a Morte, mas o próprio Diabo são enganados. Ela não se preocupou com a *angústia da influência*¹¹ preconizada por Harold Bloom! Se tudo já foi escrito, a genialidade está em reescrever o clássico de uma maneira mais bela ainda.

Em *De morte!* O menino Jesus desce dos céus e traz junto consigo São Pedro que não estava para brincadeiras. Nisto surge um velhinho carregando lenha e resolve jogar uma pelada com o menino Jesus.

O texto de Lago traz a seguinte narração: “Um belo dia, o menino Jesus resolveu descer do céu para brincar na terra.” (LAGO, 1992)¹².

Aqui já verificamos uma intertextualidade com o seguinte poema **VIII de O Guardador de Rebanhos escrito entre 1911-1912** de Alberto Caeiro, heterônimo do escrito português Fernando Pessoa (1888-1935):

Num meio-dia de Primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.

10 “Olhou para a água e reparou que ela era feita de milhares e milhares de correntes diferentes, cada uma de uma cor diferente, que se entrelaçavam como uma **tapeçaria líquida**, de uma complexidade de tirar o fôlego; e Iff explicou que aqueles eram os Fios de Histórias, e que cada fio colorido representava e continha uma única narrativa. Em diferentes áreas do oceano, havia diferentes tipos de histórias, e como todas as histórias que já foram contadas e muitas das que ainda estavam sendo inventadas podiam se encontrar ali, **o Mar de Fios de Histórias era, na verdade, a maior biblioteca do universo. E como as histórias ficavam guardadas ali em forma fluída, elas conservavam a capacidade de mudar, de se transformar em novas versões de si mesmas, de se unir a outras histórias, de modo que, ao contrário de uma biblioteca de livros, o Mar de Fios de Histórias era muito mais que um simples depósito de narrativas.** Não era um lugar morto, mas cheio de vida” (RUSHDIE, 2008, s/p negrito nosso).

11 Em *A angústia da influência*, Harold Bloom propõe que, na história da literatura, há sempre um diálogo agonístico – *agon* - entre o original e a tradição. Nasce aqui a sensação de que tudo o que havia de bom para ser escritor já foi escrito.

12 O livro não está paginado.

Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.¹³

Outra coisa interessante é o contraste entre a alegria juvenil do menino Jesus e o sério São Pedro. Cabe Lembrar aqui que Judas traiu a Jesus com um beijo, desencadeando todo processo de condenação, crucifixação e ressurreição de Jesus e é malhado até hoje no Sábado de Aleluia durante a Semana Santa, enquanto o Apóstolo Pedro que negou a Cristo três vezes, recebeu as chaves dos céus e foi considerado primeiro Bispo de Roma.¹⁴ Mistérios incompreensíveis!

Uma cena Lírica e bonita ocorre quando Lago retrata o menino Jesus jogando pelada com o velhinho. Estamos no país de Pelé e tantos outros Ronaldos e craques do futebol e a imagem de menino Jesus como craque da bola, jogando pelada com um velhinho e sendo observado pelo sisudo São Pedro é hilária. O menino Jesus gosta da brincadeira e resolve retribuir ao velhinho:

Pode fazer três pedidos – disse Jesus satisfeito.
- O velhinho não vacilou
- **Primeiro: quero ver a Morte de frente quando chegar minha vez.**
São Pedro ficou nervoso:
- Pede o Céu! O Céu seu bobo!
O velho nem lhe deu atenção:
- **Segundo pedido: Se alguém se encostar na minha cama, que fique grudado e não consiga se desgrudar sem minha ordem.**
- Pede o céu! - gemia São Pedro.
- **Terceiro: que aconteça a mesma coisa com quem se assentar na minha cadeira, terminou, todo contente, o velho.**
O Santo ficou tiririca.
Mas o Menino Jesus achou os pedido engraçados e disse - Assim Será
(LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

O apóstolo que negou Jesus três vezes aparece aqui sério, mal humorado e fica tiririca porque o velhinho entre três pedidos, não pede o céu. A imagem da Morte

13 Disponível em <http://ateus.net/artigos/miscelanea/o-guardador-de-rebanhos>, consultado em 05/09/2011.

14 Consultar *Tres versiones de Judas*, conto de Jorge Luiz Borges. Disponível em <http://www.literatura.us/borges/tres.html>, consultado em 06/09/2011.

que aparece em *De Morte* é a clássica: velha, vestida de negro com a gadanha na mão como a imagem abaixo:



Passa-se o tempo e a Morte bem buscar o velhinho. Entra em seu quarto e o velhinho tenta convencê-la de que ainda não havia chegado a sua hora. A Morte ri e o texto informa que:

Conversa vai, conversa vem, a Morte finalmente deixou o velho rezar um único Padre Nosso. Aí, ele foi rezando tão, tão, tão devagar, que a Morte, cansada de esperar, sentou na beirada da cama. Beleléu! **Ficou grudada.** (LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

Com sua inteligência perspicaz, o velhinho engana a Morte, já que consegue que seu primeiro desejo e segundo desejo. Ele vê a morte de frente, ela não o pega de surpresa. Realizado o primeiro pedido ele vai enrolando a Morte e consegue efetivar seu segundo pedido: a Morte fica grudada em sua cama e dali não pode sair. Eis que então ocorre a primeira intermitência da Morte, porque ela entra em greve forçada, a Morte não mais mata assim como no livro de Saramago. Tanto Saramago quanto Ângela Lago grafam a Morte com letra Maiúscula. E tal como no romance do escrito português os problemas começam, pois as pessoas não morrem mais. O padre não recebe encomenda de missa, o carpinteiro reclama porque não tem caixão para fazer, o coveiro não tem covas a abrir. E pior de tudo, o velhinho tem que ouvir as lamúrias da Morte, que está grudada na sua cama.

O velhinho astuto resolve negociar a liberdade da morte, que já ela havia desistido de levá-lo. A Morte oferece cinco anos de vida a mais para ele se ele a libertar e nada. Depois oferece mais, dez anos de vida e novamente nada. Ela chegou a suplicar. Voltemos ao texto:

Até que, uma noite, o velhinho resolveu negociar.

- Quero 20 anos e também o seguinte: **quando alguém estiver doente e for morrer, você aparece do lado esquerdo da cama do coitado. Quando o doente não for morrer, você aparece do lado direito.** A Morte achou o pedido esquisito, porém, bem depressa, concordou e foi embora. (LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

Observemos as semelhanças deste relato com o conto *O Compadre da Morte*. No conto *O Compadre da Morte*, é a própria Morte quem cria este estratagema para que seu compadre enriqueça e assim possa criar seu afilhado, já aqui em *De Morte!* é o velhinho quem cria o estratagema e a Morte, sem saída, aceita. Como a Morte havia ficado muito tempo intermitente - que dizer sem matar – aparece um monte de gente doente que está *morre-não-morre*. O velhinho trata de espalhar que agora tinha virado doutor e assim, começou a ficar rico ganhando um monte de presentes, já que a Morte trabalhava para ele e ele não errava um prognóstico: lado esquerdo, morte certa, lado direito, uma boa canja e o doente sarava.

Passaram-se os vinte anos do acordo e a Morte resolve então vir buscar a alma do velhinho. Com medo de tanta esperteza, a Morte chamou o Diabo:

- Busca o velhinho para mim e aproveita e carrega **este danado direto para o inferno**. Mas cuidado com a cama dele. É enfeitiçada! A Morte avisou. (LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

Vale ressaltar que nos contos clássicos geralmente tanto a Morte como o Diabo aparecem sozinhos e desta forma são enganados. Nos contos com os quais já trabalhei em outras análises, *Os três cabelos de Ouro do Diabo* (Irmãos Grimm); *O Moinho do Diabo* (H. C. Andersen); *Carvões para a lareira do Diabo* (conto irlandês) e *A criança vendida para o Diabo* (conto francês), contos estes que se enquadram dentro do que se convencionou chamar de *contos de enganamento do Diabo*, o Diabo aparece sozinho e é enganado por alguém. Podemos observar que no conto *O Compadre da Morte*, a Morte aparece sendo enganada sozinha.

Em *De Morte!*, a Morte se une ao Diabo. Primeiramente ela é enganada e pede ajuda ao Diabo que como observaremos também é enganado. O Diabo ao chegar a casa do velhinho, agora doutor, percebe que o mesmo estava tomando cachaça, tranquilo e feliz da vida.

Toma comigo uma... só uma saideira – ele ofereceu ao Diabo.

Diabo, todo mundo sabe, não recusa cachaça.

- Assente aqui na beirada da cama – convidou o velho.

**- Sou bobo não! Disse o Diabo e foi logo sentando na cadeira.
Pois bem, na hora que o Diabo quis levantar, estava grudado!
Fica sentado aí, que sentado não cansa – o velhinho disse.**
(LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

Novamente a presença do abasileiramento bem humorado do conto antigo: primeiro a presença do menino Jesus jogando bola com São Pedro, agora o velhinho oferecendo cachaça, produto bem verde-amarelo, para o Diabo. Há uma lenda que narra como Jesus abençoou o açúcar e o Diabo abençoou a cachaça¹⁵. Também é conhecida em vários países da América Latina, a tradição que atribui ao Diabo o papel de guardião das minas e cavernas. Nos Andes muitos trabalhadores antes de entrar em uma mina, costuma oferecer cachaça (misturada com folhas de coca) a *El Tio*, pois assim creem que retornaram vivos das entranhas da terra. Geralmente há uma imagem do Diabo no interior das cavernas e seu corpo é untado por álcool.

Voltemos ao texto:

E o Diabo agora sentirá inferno na terra, pois o velhinho passa a lhe torturar:

E como tinha muita antipatia pelo Diabo, **cada vez que sobrava um pouco de água fervendo, jogava no dito cujo:**

- Sinta na pele o que você faz no inferno! (LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

O velhinho age como um Tomás Torquemada (1420-1498), o grande Inquisidor e torturador espanhol, pois joga água fervendo no Diabo, até que o Capeta não aguentou mais e *esconjurou a Morte que aparecesse e desse jeito na situação*.

A Morte aparece, mas nesta altura do conto e da vida do velhinho, já havia passado muito tempo e o homem agora já estava velho mesmo e achava que talvez fosse uma boa hora de descansar no céu.

O velho libertou o Diabo diante da seguinte proposta:

Deixo você levantar – resolveu o velho - se você, caro Diabo, me prometer que nunca mais vai querer me ver.

- Isto você nem, precisa pedir! Gritou o Capeta, e...

(LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

¹⁵ Nosso Senhor Jesus Cristo, quando caminhava por uma estrada, morrendo de sede, debaixo de um sol causticante, avistou um canavial. Protegendo-se do sol entre sua folhagem, refrescou-se do calor. Depois de descascar uma cana, chupou alguns gomos, saciando sua sede. Ao ir embora, para seguir viagem, estendeu suas mãos por sobre o canavial, abençoando-o desejando que das canas o homem haveria de tê-las sempre boas e doces. Em um outro dia, o diabo, passando pela mesma estrada, foi dar no mesmo canavial. Ali parando, resolveu refrescar-se. Cortou um pedaço da cana e começou a chupar um gomo, mas seu caldo estava azedo, e quando por ele foi engolido, desceu garganta abaixo queimando-lhe as ventas. Irritado, o diabo prometeu que da cana o homem tiraria uma bebida tão forte e ardente quanto as caldeiras do inferno. Daí surge o açúcar abençoado por Nosso Senhor e a cachaça amaldiçoada pelo diabo. Disponível em <http://www.brasilcult.pro.br/cachaca/historia.htm>, consultado em 09/09/2011.

A autora usa indiscriminadamente os adjetivos Diabo e Capeta, todos com iniciais maiúsculas. Como já afirmamos em nota de rodapé, são grandes os verbetes na Wikipédia que tratam tanto de Lúcifer como do Diabo.

Voltando ao conto, o velhinho morre, chegando ao céu, encontra-se com São Pedro. O velhinho lhe diz:

- Acho que estou reconhecendo o senhor... – lembrou o velho.
 - Eu também – disse São Pedro – e... aqui você não entra. Você podia ter pedido o céu aquele dia, heim?
 - Pergunte então ao Diabo se ele me aceita-riu o velhinho.
- (LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

Aí está o velho todo tranquilo no céu, na certeza de que não iria para o inferno, visto tudo aquilo que aprontou para o Diabo. O conto termina informando que como o Diabo não queria ver o homem nem pintado de ouro, São Pedro foi obrigado a deixar o velho entrar e viver no Céu. A última frase da narrativa é: “Até hoje o velhinho está lá, no céu, feliz como sempre.” (LAGO, 1992, s/p, negrito nosso)

Eis a forma como Angela Lago retrata a Morte e o Diabo para as crianças. De uma maneira bem humorada, não nega a existência da morte, mas dizendo que com jeitinho todos podemos chegar lá tranquilamente. Este velhinho, um verdadeiro pícaro espanhol, malandro brasileiro, consegue enganar a Morte e ganhar um bom tempo há mais de vida, enganar o Diabo e assim evitar o inferno e leva o sisudo São Pedro no papo garantindo o céu para si.

O velhinho é uma pessoa de morte! A Morte é de morte! O Diabo é de morte! A autora é de Morte!. Todos nós somos de Morte! Talvez só a palavra seja o único escudo contra a Morte, que pode nos roubar tudo, menos nossa palavra escrita, nossos romances, nossos livros, nosso epitáfio.

Para nos dar um alento, chamamos aqui o filósofo grego Epicuro de Samos (341 a.C - 270 a.C) que atenta para o fato de que a maior preocupação do ser humano, na realidade é nada:

A morte não é nada para nós, pois, quando existimos, não existe a morte, e quando existe a morte, não existimos mais.

ARIÈS, Phillippe. **História da Morte no Ocidente**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, [s.d.]. Edição revista e corrigida.

BLOOM, Harold. **Angústia da Influência**. Uma teoria da Poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Luiz Jorge. **Este Ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo**. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record, 1996. (Coleção Rosa dos Tempos).

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAGO, Ângela Lago. **De Morte!**. Belo Horizonte: RHJ Livros, 1992.

LINK, Luther. **O Diabo**. A máscara sem rosto. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MESSADIÉ, Gerald. **História Geral do Diabo** – Da Antiguidade à Época Contemporânea. Trad. Alda Sophie Vinga. Portugal: Europa-América, 2001.

MILES, Jack. **Deus – Uma biografia**. Trad. José Rubens Siqueira. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo** - Século XII-XX. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

PAPINI, Giovanni. **O Diabo**. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1954.

QUEIROS, Júlio de. **Iluminando o Morrer**. Florianópolis: Insular, 2007.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1985. (Coleção Teses, 11).

RUSHIE, Salmam. **Haroum e o Mar de Histórias**. São Paulo; Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. **Intermitências da Morte**. São Paulo; Companhia das Letras, 2005.

ZIRALDO, **Menina Nina**. Duas razões para não chorar. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

Sites consultados

<http://mundoquele.ofaj.com.br/Textos/Texto7.doc>.

<http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acaeiro/213.php>

http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%82ngela_Lago.

<http://books.google.com.br/books?id=YiupR0gcGCIC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

<http://ateus.net/artigos/miscelanea/o-guardador-de-rebanhos/>

A RELIGIÃO NA OBRA DE THOMAS MANN

Antonio Carlos de Melo Magalhães

Resumo

O artigo foca numa apresentação introdutória da religião na obra de Thomas Mann, elegendo alguns dos seus mais importantes romances para indicar o papel da religião em diferentes narrativas do autor.

Abstract

This article introduce the theme of the religion in Thomas Mann's work, especially in the most important his texts.

Introdução

A pesquisa sobre a interface entre religião e literatura cresceu significativamente nos últimos anos, no contexto das pós-graduações e graduações de universidades brasileiras, apresentando resultados expressivos em termos de produção bibliográfica, formação de mestres e doutores, intercâmbios e convênios com grupos de pesquisa e afins em diferentes contextos da Europa, especialmente com a Alemanha. Universidades como a Federal de Santa Catarina, Federal de Juiz de Fora, Metodista, PUC (São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte), Universidade Estadual do Pará e Universidade Estadual da Paraíba são algumas das instituições universitárias que contam com projetos e grupos de pesquisa voltados para a relação entre religião e literatura.

A criação de associações como a ALALITE – Associação Latino-americana de Literatura e Teologia – e de GTs na Anpol e Abralic voltados para esta temática expressam o processo de amadurecimento das pesquisas sobre o papel da religião na narrativa literária.

Apesar deste crescimento significativo, ainda há no Brasil o desafio de se prosseguir nas leituras e nos estudos de obras e autores, superando, assim, a fase das discussões mais metateóricas ou históricas.

No âmbito dos estudos da relação literatura e religião vejo cinco eixos da investigação atualmente no Brasil: a) estudo de aspectos religiosos nas obras literárias,

ainda que estas obras sejam escritas por autores confessadamente ateus, como são os casos de textos de João Cabral de Melo Neto e José Saramago, sem deixar de levar em consideração que a religião faz parte de uma experiência complexa na vida de muitos autores, como é o caso da religião na vida e obra de Thomas Mann; b) presença da religião na matriz da literatura lida a partir de teorias da interdiscursividade, intertextualidade, dialogismo e do palimpsesto; c) trabalho de autores sobre a religião no âmbito da crítica literária, como exemplos cito os nomes de Octavio Paz e Jorge Luis Borges, cujas obras teóricas pressupõem relações profundas entre mística e poesia ou entre narrativa religiosa e narrativa literária; d) Estudos da Bíblia como obra literária e não simplesmente como fonte da literatura, aqui exemplificados pelos trabalhos de Alter, Schmidt, Frye, Kernmode, Miles e Bloom; e) papel da literatura como intérprete da religião, não se restringindo ao trabalho de reescritura ou a literatura como a expansão dos mitos religiosos, no dizer de Calasso, mas a tentativa de responder a pergunta se a literatura e a crítica literária entram como hermenêuticas ou fontes de hermenêutica para a expansão dos estudos da religião.

As reflexões sobre o papel da religião na obra de Thomas Mann se inserem dentro desta curta história da interpretação sobre a relação entre literatura e religião, literatura e teologia, e o fazem a partir de uma hermenêutica que propõe a interpretação do papel da religião, seja como tema complexo na biografia do autor, seja como tema nos textos literários escolhidos, seja como tema da cultura e do contexto nos quais a obra se origina. A proposta do artigo é apresentar panoramicamente o tema da religião na obra de Thomas Mann – autor pouco pesquisado no contexto brasileiro, especialmente no que concerne ao tema da religião em sua obra -, destacando aspectos centrais do papel da religião em seus mais importantes romances. Outros estudos darão seqüência ao artigo e focarão obras específicas.

Justificativa

A obra de Thomas Mann (1875-1955) tem no papel da religião, mas também no papel do místico para além da tradição judaica-cristã, que é a religião em foco na sua literatura, um tema recorrente em suas principais obras. Pelo fato do tema ser recorrente, estudos específicos poderiam ser e serão desenvolvidos sobre a relação entre religião e literatura em importantes obras do autor, tais como *Buddenbrooks*, *Verfall einer Familie*, *Der Zauberberg* (1924), *Doktor Faustus* (1947), *Der Erwählte* (1951) e na última obra do autor, *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. *Der Memoiren erster Teil* (1954), além de *Joseph und seine Brüder* (1934);

Apesar de o tema ter grande relevância, não há estudos no contexto brasileiro sobre este aspecto tão marcante das obras de Thomas Mann. O que encontramos são alusões, referências vagas, indicações, mas não existem estudos sobre esta temática. Muitas vezes, o tema surge de forma superficial como parte de ensaios preocupados em trabalhar outros aspectos da obra de Thomas Mann. Fato é, que os estudos sobre Thomas Mann não são tão amplos assim no Brasil, se comparados ao

contexto de origem do autor e se comparados a outros contextos de escrita inglesa, e a lacuna se torna ainda mais aguda se o tema da religião é analisado.

Não somente a ausência do tema nos estudos acadêmicos deve ser o elemento motivador das pesquisas sobre as obras de um autor, mas especialmente a forma como o tema surge, se desenvolve, assume a vida de personagens, problematiza, refrata, interpreta a condição da cultura e da civilização. Thomas Mann se mostrou um autor sempre marcado pela dubiedade da relação entre ser e aparência, pela ironia e pelo assombro diante do elementar, do mítico, ainda que tal assombro sempre se dê a partir das demandas e dos dilemas da consciência combalida da modernidade europeia em contexto de guerra e de convulsões político-culturais. Sem deixar de expressar e interpretar a consciência moderna em constante conflito com o sagrado e o religioso, especialmente com as heranças da tradição judaica e cristão, manifestando este conflito nas diferentes formas de niilismo e fragmentações da vida, Thomas Mann apresenta em sua obra o papel do mito, o mítico como fundamento, como arqueologia de nossa condição, às vezes em lampejos de nostalgia. Algo que se deixa exemplificar em seu primeiro romance *Os Buddenbrooks*, que despertou interesse do público e da crítica, escrito quando Thomas Mann tinha 26 anos, e sobre quem Rainer Maria Rilke declarou: “Man wird sich diesen Namen unbedingt notieren müssen”. No romance, os dilemas de uma família revelam as fissuras neste mundo de valores burgueses em decadência, com sua moral baseada na hipocrisia, sua visão religiosa sem a força de enfrentar as novas condições da vida e das visões críticas da sociedade. Um mundo que se mostra em crescente ruína e no qual Thomas Mann não poupa nem a si mesmo nem a sua família. Neste mundo o autor faz uma interpretação irônica, ácida e incisiva da condição humana no contexto alemão deste período. A pequena e velha cidade de Lübeck se torna assim uma representação da condição moral, política e religiosa da Alemanha. A forma como a obra nos apresenta este mundo marca uma das características mais fortes do texto literário: o uso intensivo da língua em suas possibilidades de explorar, matizar, problematizar o tema descrito e interpretado. É a experiência do estranhamento, mais do que reconhecimento, é a experiência da intensidade, mais do que uso significativo ou significante que está no centro dos textos de Mann. Aludindo a Deleuze, a literatura não consiste em primeiro lugar em simplesmente projetar um eu, mas em discorrer sobre “coleções de sensações intensivas” e um “bloco de sensações variáveis”, com destaque para a condição singular em que se encontram as personagens. É com esta característica de intensidade e intensificação que emerge o tema da religião na obra de Thomas Mann, transitando entre sua interpretação da herança advinda do judaísmo e cristianismo e a questão do mito e do mítico no desenvolvimento de sua obra.

A religião em Mann será interpretada a partir de dois aspectos constitutivos do desenvolvimento do tema em sua obra: 1) a compreensão que o autor tem de mito e mítico, que transpõe um confronto do autor e sua obra somente com a influência que a história do judaísmo e do cristianismo teve no ocidente e que direcionará os

futuros artigos a matizar aspectos da religião não necessariamente vinculados ou centrados na religião cristã ou judaica. Neste aspecto será importante interpretar a forma como Mann dialoga com a filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche; 2) as referências a textos, imagens, personagens da história e das narrativas do cristianismo e do judaísmo, especialmente os textos da Bíblia, constituída pela Bíblia Hebraica – evitaremos o termo Antigo Testamento por se tratar de uma subserviência hermenêutica ao Cristianismo – e do Segundo Testamento, referente ao advento e desenvolvimento inicial do Cristianismo. Aliás, é importante destacar como a pesquisa ainda se refere quase que exclusivamente ao cristianismo, quando, na verdade, boa parte dos textos de Mann dialoga com textos da Bíblia Hebraica.

Sobre a religião nos romances

Cristianismo

A crítica literária e teológica no contexto alemão tem se dividido principalmente entre os estudos que advogam um papel importante, decisivo, do cristianismo como tema nos textos de Mann, e os estudos que partem do pressuposto que mais importante é a forma como Mann acolhe, interpreta e incorpora a crítica à religião – como decadência e corrupção – na esteira da modernidade. Se o primeiro grupo de estudos (Lützel, Holthusen, Haecker, Siefken, etc.) se concentra no aspecto crítico de Mann ao papel da religião em meio à decadência da cultura burguesa, o segundo grupo de estudos (Hellersberg-Wendriger, Hilscher, Borchert, Mieth, etc.) tenta provar modelos teológicos tradicionais, caracterizados pelos temas da queda, da graça, da corrupção do gênero humano na obra de Mann.

Estudos mais recentes têm procurado superar essa dicotomia nos estudos e apresentado novos matizes sobre o tema da religião, contribuindo assim para o reconhecimento da importância da religião na obra de Mann, sem cair em apologias pouco adequadas à pesquisa que leva em conta a complexidade da forma como temas tradicionais são trabalhados no texto literário.

É preciso, portanto, matizar as diferentes formas como a religião é interpretada, debatida, discutida. Escolho, inicialmente de forma introdutória para esse percurso, uma panorâmica do cristianismo na obra de Mann e teço alguns comentários sobre José e seus irmãos, propondo ao leitor uma visão mais ampla e complexa do tema na literatura. Outros estudos darão seqüência ao presente texto, com focos voltados para o detalhamento de algumas teses que aqui são apresentadas ainda muito introdutoriamente. Além disso, é importante destacar que outras obras de Mann, não apresentadas abaixo introdutoriamente, também têm no cristianismo um tema central, como são os casos de *Der Erwählte* e *Felix Krull*.

Cristianismo e a decadência da cultura burguesa em Buddenbrooks

No primeiro romance Mann constata e problematiza os muitos aspectos da decadência da cultura burguesa de seu tempo, não deixando de lado sua pequena Lübeck e as relações familiares que ali são travadas. O cristianismo emerge como fundamentos de parte significativa da teia de relações, na fomentação dos hábitos e na base dos valores morais. O cristianismo é apresentado, portanto, como sintoma da decadência. Em diferentes personagens, temas como a moralização e universalização da corrupção humana, a pergunta pelo sentido da crença num deus criador e a possibilidade de recuperação do sentido de todas as coisas num grande evento escatológico, assim como uma estrutura que vai da criação, passando pela queda, até à ideia de esperança numa nova criação, sem esquecer do papel da personagem do padre como ator decadente numa teatro sagrado apresentam a complexidade e a intensidade do cristianismo na obra de Mann.

Como pano de fundo dessa crítica, há indubitavelmente a crítica que Nietzsche fizera da religião cristã, responsável como parte decisiva da decadência da história ocidental por meio de sua concepção de Deus e do papel da moral do escravo como pressuposto de funcionamento do mundo.

A Montanha Mágica e a questão da teologia como antropologia

No caso deste romance, podemos falar mais abertamente de um romance religioso, porque a pergunta pelo ser humano, que evoca a do salmista (Salmo 8,5) “O que é o homem, que dele te lembres?”, se torna elemento central para o desenvolvimento do enredo e da trama narrativa. Mann associa a essa pergunta, uma narrativa que pressupõe outra questão teológica fundamental: a pergunta pela teodicéia, ou seja, se há sentido falar de Deus em meio ao sofrimento do inocente e dos sentidos que podemos atribuir aos sofrimentos individuais. Na verdade, o tema da teodicéia no romance deve ser lido em sua correspondência ao tema do niilismo enquanto expressão de uma tentativa do ser humano destituir de sentido todos os fundamentos tradicionais de compreensão do mundo e de Deus, justamente por não aceitar mais a existência da idéia de um teísmo ao lado do sofrimento do inocente.

O fascismo em Doktor Faustus

A ideia criticada primeiramente em *Os Buddenbrook*, que o mal ainda é servo de um senhor que age pelo poder – tema central do livro de Jó-, é retomada por Mann em *Doutor Fausto* no contexto do fim da Segunda Guerra, dando a essa condição papel importante em sua narrativa. Com a guerra e seus horrores em seu contexto, reafirmava-se a ideia de que o mal ainda continua servo de um poder, que ele pode ser instrumentalizado.

Muito além da já desenvolvida discussão pela crítica literária de que o fascismo é resultado da modernidade, outro aspecto muito importante na obra de Mann é que o cristianismo emerge em *Doutor Fausto* como base do fascismo, ou seja, a religião se torna, de forma surpreendente, a substância de uma cultura marcada pelo autoritarismo e pela sempre presente possibilidade de destruição do outro.

José e seus irmãos

José e seus irmãos é com todas as ironias típicas de Thomas Mann um romance que assume o desafio que Goethe estabeleceu ao ler a narrativa de José: “Esta é uma narrativa natural das mais encantadoras, e o seu único defeito é ser demasiada breve, de sorte que nos sentimos inclinados a escrevê-la pormenorizadamente.” Poderíamos até denominá-lo de romance bíblico de Thomas Mann, tal é o seu esforço em ler detidamente a narrativa de José e expandi-la a partir dos silêncios e das indicações que ela revela em seu desenvolvimento.

Um dos aspectos importantes na narrativa de Mann é que por ser a saga desta família uma metáfora de toda humanidade, José, o herói de Thomas Mann, não é aquele que será lembrado como base da nação, porque sua inserção no Egito, inclusive seu casamento com uma egípcia, teriam impossibilitado que ele se tornasse ancestral modelo na memória do povo de Israel.

Outro aspecto importantíssimo é que Thomas Mann revela neste romance algo que o acompanhará em todas as demais narrativas: a concepção que tem de religião sempre carregará consigo os aspectos da doutrina e da história da religião específica, como é o caso de José e sua importância para o judaísmo, mas também constituir-se-á de sua interpretação do mito, tanto que a religião de José se baseia tanto na adoração a Javé quanto no culto a Osiris e Isis.

Daí decorre outro aspecto importante na obra: a de que a devida assimilação em novo contexto é fundamental para a sobrevivência, mas sempre custa parte da tradição que se carregou até o novo momento histórico. José é personagem emblemático para isto: Por um lado, sobrevive e é decisivo para fazer o seu povo sobreviver. Por outro, é alguém que perderá aspectos importantes da própria tradição do povo e constitui seu mundo significativo a partir de elementos fundamentais da cultura e da religião egípcias.

Conclusão

A obra de Thomas Mann abre perspectivas importantes para estudos voltados para a interface entre religião e literatura e para o papel da religião numa biografia complexa como foi a do autor alemão. Sem cair em biografismos e em contextualismos, é importante refletir sobre as formas sutis ou óbvias que a relação entre biografia e obra apresenta. Assim é em Thomas Mann o papel da religião, num contexto de profundas mudanças na Alemanha de sua época.

As notas introdutórias apresentadas nesse artigo são as bases para estudos que ocorrem atualmente para uma interpretação mais sistemática sobre a complexidade e a profundidade do papel da religião na obra de Mann.

Bibliografia

As obras de Thomas Mann 1) Grosse Kommentierte Frankfurter Ausgabe, da Fischer Verlag, por se tratar de edição técnica e considerada a melhor, e 2) As obras traduzidas pela Nova Fronteira no Brasil.

ABTS, H. **Das Mythologische und Religionsgeschichtliche in Thomas Mann Roman Joseph und seine Brüder**. Bonn: 1949.

BERGER, W. R. **Die Mythologischen Motiven in Thomas Manns Roman Joseph und seine Brüder**. Köln/Wien, 1971.

BLIEFFERT, H.-J. **Humanismus und Christentum bei Thomas Mann**, in: Zeichen der Zeit 11, 1957, 53-60.

BOEDINGHAUS, W. **Mythos und Ironie im Werk Thomas Mann**. Cape Town: 1960.

BORCHERS, K. **Mythos und Gnosis im Werk Thomas Manns**. Freiburg: 1980.

BLÜHM, R. **Studien über den Beitrag Thomas Mann zur Selbsterhellung des Christentums im spätbürgerlichen Zeitalter**. Dissertação de Mestrado, Greifswald, 1961.

BRANDT, H. (org.) **Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche**. Berlin, 1978.

BURGERT, H. **Verborgene Christlichkeit. Eine Anmerkung zu Thomas Mann**, in: Zeichen der Zeit 7, 1953, 338-340.

FRITZEN, W. **Der Knabe lebt. Über Christus-Imitationen bei Wagner, Nietzsche und Thomas Mann**, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 55, 1981, 476-494.

GRIMM, A. **Joseph und Echnaton**. Thomas Mann und Ägypten, Mainz 1992.

HILSCHER, E. **Thomas Manns Religiosität**, in: Die Sammlung 10, 1955, 285-290.

HELLERSBERG-WENDRINER, A. **Mystik der Gottesferne**. Eine Interpretation Thomas Mann. Bern, 1960.

JÄGER, C. **Humanisierung des Mythos** – Vergegenwärtigung der Tradition. Theologisch-hermeneutische Aspekte in den Josephsromanen von Thomas Mann. Stuttgart, 1992.

KOOPMANN, H. **Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger und Tadzio**: Anfang und Begründung des Mythos im Werk Thomas Mann, in: Gedenkschrift für Thomas Mann 1875-1975 (org. R. Wiecker). Kopenhagen, 1975, 53-65.

KRISTIANSEN, B. **Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik**. Bonn: 1986.

KÜNG, H./JENS, W. **Alwäite der Humanität**. München, 1989.

LEHNERT, H. **Thomas Mann**. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart: 1965.

LESSER, J. **Einige Bemerkungen über Thomas Manns Verhältnis zu Philosophie und Religion**, in: Die Neue Rundschau 66, 1955, 518-523.

MIETH, D. **Epik und Ethik**. Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephsromane Thomas Manns. Tübingen: 1976.

MURDAUGH, E. **Salvation in the Secular**. The Moral Law in Thomas Mann's Joseph und Seine Brüder. Bern/Frankfurt/München, 1976.

ROHR SCAFF, S. **The Dialectic of Myth and History**: Revision of Archtype in Thomas Mann's Josephs Novels, in: Monatshefte 82, 1990, 177-193.

SOMMER, A. **Der Bankrott protestantischer Ethik**: Thomas Manns Buddenbrooks. Prolegomena einer religionsphilosophischen Romaminterpretation, in Wirkendes Wort 44, 1994, 88-110.

SWENSEN, A. **Gods, angels, and narrators**. A metaphysics of narrative in Thomas Mann's Joseph und seine Brüder, New York, 1994.

APOCALIPSE E LITERATURA

Paulo Augusto de Souza Nogueira
Univ. Metodista de São Paulo

Resumo:

As relações entre apocalipse e literatura têm sido marcadas pela recorrência nos textos literários de temas relativos ao fim do mundo. Ainda que este tema seja realmente muito desenvolvido na cultura e na literatura do ocidente, chamamos a atenção para um aspecto que consideramos central: a experiência de escrita e de leitura dos apocalipses. Os apocalipses, e entre eles, de forma destacada, o Apocalipse de João, apesar de considerarem suas mensagens como urgentes, promovem processos de imersão do leitor em narrativas densas, labirínticas em sua estrutura e altamente metafóricas em sua semântica. É esta experiência complexa de leitura, de perda e reencontro do leitor no texto, que os apocalipses antigos fundam e desenvolvem na cultura ocidental, a qual é por sua vez desenvolvida e recriada na literatura latino-americana.

Palavras-chave: Apocalipse, literatura apocalíptica, história da recepção, arquétipos literários.

Abstract:

The relationship between apocalypse and literature has been shifted by the recurrence of themes about the end of the world in literary texts. In this article, although we recognize that the end of the world is an important theme in the western culture, we stress an almost forgotten aspect that we consider a key one: the apocalyptic writing and reading experience. The apocalyptic literature, and among it the Revelation of John, create the experience of immersing the reader in thick accounts, featuring labyrinth like structures and a very metaphorical semantics. The ancient apocalypses are responsible for the foundation of that kind of reading experiences of the loss and of the reencounter of the reader in the text. That experience of the text has been striking for the literature and for the Latin-American Literature in special.

Key-Words: Revelation of John, apocalyptic literature, history of the reception, literary archetypes.

Estudos recentes têm insistido na frutífera tese de que o imaginário e estruturas literárias apocalípticas operam de forma estruturante na literatura ocidental e latino-americana. Este é o caso do belo volume organizado por Geneviève Fabry, Ilse Logie e Pablo Decock, intitulado *Los imaginários apocalípticos en la literatura hispano-americana contemporánea*. Nele são abordados aspectos de cultura apocalíptica que marcam autores fundamentais como Vargas-Losa, Cortázar, Bolaño, Vallejo. Os ensaios deste livro dedicam mais espaço a escritores contemporâneos do Cono Sur. Sua hipótese de trabalho, que consideramos válida e que tornamos nossa neste artigo, na relação geral entre literatura e apocalipse, é que: “el mito fundacional del apocalipsis despliega um imaginário subyacente em muchas obras representativas de la literatura hispano-americana de los siglos XX e XXI em general, y de la narrativa conosureña em particular”¹. Nosso objetivo neste artigo não é demonstrar a validade desta hipótese em relação à literatura brasileira ou a outros autores latino-americanos, mas insistir mais na aproximação temática e formal entre os apocalipses, o imaginário apocalíptico e a literatura². Queremos visitar os parâmetros da relação mimética entre literatura e apocalipse com o objetivo de ampliar as possibilidades de estudo comparativo e arquetípico desta relação. A constatação inicial, fazendo coro à obra acima mencionada, é que as narrativas apocalípticas parecem ecoar profundamente em nossas formas de ficção, fornecendo modelos, paradigmas, enredos e, se nos permitirmos usar uma palavra desgastada, mas ainda útil: arquetipos. Já nos chamavam a atenção a este aspecto de relação arquetípica entre formas do mito (e do Apocalipse) e literatura as obras de Northrop Frye e Eleazar Meletinsky, que estudaram estas estruturas narrativas míticas recorrentes e estruturantes, que derivando seu poder do mundo da metáfora (como é próprio ao mito) se atualizam em novas produções de grande riqueza polissêmica.

Northrop Frye foi o autor que introduziu o conceito “apocalíptico” nesta relação com a literatura ao contrapô-lo ao demoníaco.³ Ele entende como apocalípticas as metáforas bíblicas do âmbito animal, vegetal, mineral, social, etc. que apontam ao paradisíaco, à sociedade e ao cosmo restaurados, à união com Deus nos novos céus e nova terra e na Nova Jerusalém. As imagens demoníacas provêm dos mesmos âmbitos mas contrastam com aquelas ao apresentar um mundo desarmonioso, caótico, dissociado do divino e do paradisíaco. Estas oposições entre apocalíptico e demoníaco têm uma função didática em Frye e oferecem uma poderosa classificação das metáforas que ajudam a guiar o intérprete na leitura da literatura e da cultura. Mas para o leitor dos apocalipses antigos as oposições esquemáticas de imagens proposta por Frye criam certo desconforto. Quem se debruça sobre um apocalipse como o Apocalipse de João sabe que o seu conceito de *revelação* precisa

1 Bern: Peter Lang, 2010, p.11.

2 Vamos usar os conceitos da seguinte forma: Apocalipse (maiúsculo), como o livro do Apocalipse de João; apocalipse, como gênero literário e estrutura de idéias; apocalipses (no plural), como obras do gênero apocalipse, procedentes do judaísmo antigo e do cristianismo primitivo.

3 *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1990, em especial no segundo e no terceiro ensaios, p. 71-239.

de ambos os conjuntos antitéticos de metáforas em movimento. Um apocalipse, no seu conjunto narrativo, é devedor tanto de anjos como de demônios na configuração de personagens, ações prototípicas, enredo. Um apocalipse “apocalíptico” no sentido proposto por Frye não teria movimento, seria uma obra maçante. A revelação também se refere – em alguns momentos prioritariamente – ao Anticristo, à Babilônia, aos monstros do final dos tempos. Afinal, entender o mal que nos cerca e nos subjuga é o grande tema dos apocalipses e de culturas apocalípticas. E sempre que tivermos uma maior clareza sobre isso, ou melhor, coragem para penetrar no demoníaco, talvez mais chance de libertação estivesse ao nosso alcance.

Se o apocalíptico se constitui na dança entre o mundo divino e o demoníaco - como bem o demonstra o capítulo 12 do Apocalipse, no confronto entre a mulher grávida, vestida de sol e o Dragão que destrói as estrelas e quer lhe devorar o filho – talvez o eixo principal do arquétipo literário apocalíptico deva ser encontrado no tempo apocalíptico. Afinal apocalipse é sinônimo na cultura popular de catástrofe no final dos tempos, em um tempo não só linearmente, mas qualitativamente final, de consumação. O apocalipse, estruturado por oposições dualistas também em sua temporalidade, conduz a narrativa por um longo fio temporal que leva à salvação, por um lado, e ao juízo e destruição, por outro lado. Também nesta perspectiva não cabe a separação estrita dos regimes imagéticos proposta por Frye. A salvação não pode acontecer sem o juízo e sem a destruição do mal. Destruir o mal e seus agentes no futuro é possibilitar salvação e liberdade. Não é possível uma conciliação entre ambos. Esta afirmação fundamental dos textos apocalípticos, sem a qual eles seriam desfigurados, os torna textos absolutamente desprovidos de utilidade política em uma sociedade que queira lidar responsabilmente com diferenças e diferentes. E quando eles são usados nesta perspectiva, isso acontece às custas desta tensão dualista.

Esta segunda perspectiva, de ler o apocalipse nas culturas e na literatura como estruturas temporais dualistas dirigidas ao futuro, também tem fortes limitações. A primeira delas é que nem todos os apocalipses são orientados para o futuro. Isso não parece fazer sentido uma vez que a definição clássica do gênero estabelece que se trata de textos sobre o fim dos tempos. Esta definição clássica, por demais estreita e idealizada, não se fundamenta na leitura dos apocalipses antigos e dos seus comentários. Os apocalipses antigos e medievais eram mais ambiciosos que seus intérpretes modernos. Eram textos com *pretensões enciclopédicas*. Há neles de tudo muito: especulações de modelos astronômicos (Enoque Astronômico), especulações sobre os tempos primordiais e seus personagens (Ex. Enoque e Noé no Livro dos Vigilantes e no 2º Enoque), revisão da história do povo de Deus, que, como se sabe, é marcada mais por traições e fracassos que por qualquer outra coisa (ver no livro de Enoque o Apocalipse das Semanas e o Apocalipse dos Animais)⁴. E mesmo

⁴ Ver as seguintes edições de textos apocalípticos judaicos: Apócrifos del Antiguo Testamento, Tomo IV, Ciclo de Henoc, Alejandro Diez Macho (ed.). Madrid: Cristiandad, 1984 e o tomo VI da mesma coleção (2009), The Old Testament Pseudepigrapha, Volume one: Apocalyptic Literature and Testaments, James H. Charlesworth (ed.). London: Darton, Logman & Todd, 1983.

quando estes textos se voltam para o futuro, nunca o fazem de forma linear. Há sempre um ir e vir, um jogo de recordar, recontar e ressignificar. Os eruditos do século XIX já nos ensinavam que os apocalipses jogam com os dois polos: Urzeit e Endzeit, tempo primordial e tempo escatológico. Ou seja, o tempo primordial é o paraíso perdido, o tempo escatológico é o paraíso recriado. Não é sem motivo que muitos apocalipses judaicos terminam suas narrações apresentando jardins, árvore da vida, fontes de água da vida, fartura em alimentos, reencontro com ancestrais, reconstruções de templos e de cidades, ressurreição dos mortos. Por mais que tudo isso nos conduza ao novo e à nova criação, há também ali algo de retorno, de restauração do perdido.

A perspectiva temporal, ainda que importante, não é a única que interessa aos apocalipses. Lembremo-nos: eles têm pretensões enciclopédicas, são ficções sobre a totalidade. Ter revelações de origem divina sobre o destino dos povos e sobre a estrutura do cosmo equivale a partilhar, de alguma forma, da onisciência divina. Sabemos (sabemos?) que um texto nunca pode conter a totalidade. Mas há gêneros cujo jogo é conter tudo. Isso se aplica a estes longos e sofisticados oráculos e narrativas que convencionamos chamar de apocalipses. Não é sem motivo que as formas de revelação são as mais profundas entre as acessíveis aos seres humanos: o sonho e a visão do êxtase. Igualmente poderosos são os mediadores das revelações e as forma que a corporeidade assume na revelação: anjos que conduzem o visionário (ou sonhador) por uma viagem aos céus. Os apocalipses via de regra passam mais tempo descrevendo o mundo celestial e as aventuras e perigos de estar viajando para lá do que descrevendo o final dos tempos. Quando esperamos que se manifeste o final dos tempos, o visionário nos conduz por sequências: sequências de céus, de cenários, ordens angelicais, personagens demoníacos. A arquitetura do todo é mais importante que a linha temporal. E o mais importante: quando o fim chega ao momento de ser revelado ele o é por meio de complexos de símbolos e de metáforas. Nunca acontece de forma direta e objetiva.

Os intérpretes medievais do Apocalipse de João e dos demais apocalipses os entenderam muito bem neste aspecto. Perceberam que o jogo da revelação não está em obter qualquer informação que seja oferecida diretamente, mas em desdobrar o jogo de significações em sistemas alegóricos e iconográficos. Vejamos o caso do famoso comentário do Apocalipse de João do Beato de Liébana, do VIII século⁵. Ele não é um comentário linear, mas relaciona os capítulos e as alegorias num complexo sistema, com muitas idas e vindas, com jogos de erudição. E as cópias do comentário do Beato de Liébana dos séculos XI e XII acrescentaram mais um sistema de códigos que enriqueceram mais ainda o caráter enciclopédico do texto ao ilustrá-lo. Nas iluminuras das cópias do Beato encontramos uma preciosa colaboração entre texto e imagem (com cores fortes e marcantes do estilo mozárabe), ambas jogando com a

5 Beato de Liébana. Obras completas e complementarias. 2 VI. Joaquim Gonzalez Echegaray, Alberto del Campo & Leslie G. Freeman (eds.). Madrid: BAC, 2004.

imaginação do leitor, transformando o texto em um sistema de criação de sentido ilimitado. Um apocalipse assim concebido é uma enciclopédia, uma Escritura, e é neste processo de recepção do texto que o Apocalipse de João foi transformado num texto da cultura ocidental. Temos aqui um ponto de contato importante entre os apocalipses e a literatura. Narrar revelação é narrar em formas complexas da linguagem (metáforas, enigmas, sistemas de símbolos, alegorias, citações deformadas de textos antigos) os caminhos tortuosos para sua obtenção. Os medievais expandiram e enriqueceram o gênero apocalíptico dando atenção a um subgênero desconsiderado na antiguidade: as viagens ao mundo subterrâneo. Narrativas complexas como a *Visio Pauli* transformaram o desejo de revelação em uma longa jornada para cima e para baixo. Paulo é conduzido por anjos para o paraíso, para a cidade santa, ao terceiro céu, às câmaras infernais. Nele quase nada se conta sobre o final dos tempos, ele é apenas um horizonte. Ele mostra como o jogo micro-cosmo e macro-cosmo se aplica à correlação: fim da vida - fim do mundo. Ao narrar as estruturas do além-vida, com suas recompensas, punições, hierarquia destas punições, da estrutura desta sociedade do além, na expectativa da vinda de um juízo final, ele fornece uma forma de discursar sobre o final dos tempos, ainda que metonimicamente. Este desenvolvimento da apocalíptica, principalmente nos apócrifos cristãos do segundo século em diante, criará uma grande narrativa mítica para o Ocidente que estrutura até hoje a forma como imaginamos a morte e o pós-morte.

Mas o leitor deve agora estar se perguntando pelo Apocalipse de João. Afinal, não é ele o texto fundacional das expectativas escatológicas de nossa sociedade? E o que dizer das diferenças entre o Apocalipse de João e a grande literatura apocalíptica anterior a ele? Se João não escreveu um tratado astronômico como 1 Enoque ou uma viagem aos infernos com a *Visio Pauli*, ele foi, por outro lado, o que melhor desenvolveu uma forma apocalíptica de narração que é determinante para a literatura na história: a forma labiríntica de narração. Não queremos com isso dizer que o profeta João tenha inventado esta forma de narrar ou que os textos anteriores ao Apocalipse fossem narrativas lineares ou ingênuas. De forma alguma. Mas o jogo revelação e uso de imagens complexas, de idas e vindas narrativas, de deformação (ou citação, se preferirem) de textos fundacionais, de apresentação de enigmas em perspectiva cósmica e escatológica, por meio de visão (ou sonho), com absoluta consciência da atividade de escritura, características marcantes do Apocalipse de João, tudo isso me parece indicar o papel fundamental e insubstituível que este livro ocupa na história do pensamento do Ocidente.

O Apocalipse de João propõe revelação de mensagens fundamentais (o destino do cosmo) por meio de jogos complexos narrativos. Pressupomos que estas mensagens eram entendidas como urgentes por autor e por leitores do texto e como determinantes para suas vidas. E é por isso que nos surpreende o fato do profeta João se utilizar para a revelação destas mensagens urgentes de mediações tão sofisticadas. Isso parece nos indicar que é no próprio jogo da leitura do texto complexo, do sentido que se entrega aos poucos, em escolhas e apostas interpretativas que mensagens

urgentes podem ser decifradas. Esta observação sobre o estilo dos apocalipses pode nos lançar luzes sobre a relação entre urgência escatológica e o entregar-se à leitura e à interpretação, vistas como incoerentes em nosso tempo. Talvez isso seja uma provocação ao imediatismo e às leituras rápidas e automáticas que buscam sentidos unívocos.

Vejamos um caso concreto no Apocalipse deste dilema urgência versus mediações na abertura do livro:

“Revelação (apokálupsis) de Jesus Cristo, que Deus lhe deu para mostrar aos seus servos as coisas que em breve devem acontecer e que ele, enviando por intermédio do seu anjo, notificou ao seu servo João, o qual atestou a palavra de Deus e o testemunho de Jesus Cristo, quanto a tudo o que ele viu” (Apocalipse 1,1).

Observem como o texto é todo truncado. Destinatários tropeçam em mediadores. Verbos encavalados relativos ao mostrar, ver, notificar. Tudo isso pra indicar que a revelação é divina, que tem vários mediadores (João, Jesus, anjo), que é urgente (coisas que devem acontecer em breve), uma Palavra de Deus, e que repousa sobre a fragilidade do que João viu.

Ainda nos mesmo capítulo encontramos uma majestosa visão do Cristo como um ser angelical e glorificado, andando entre as sete igrejas da Ásia Menor (entre candelabros). Ele também tem coisas urgentes a comunicar a estas igrejas, mas ele não o pode fazer sem o texto e suas mediações: Ele ordena a João que redija as cartas que ele vai ditar e que ele as entregue aos anjos das igrejas. Supomos que eles por sua vez farão a mediação junto aos destinatários. É um universo de mediações: do divino para o angelical e para o humano, no primeiro caso, e do divino para o humano, depois para os anjos e, por fim, às igrejas, no segundo caso. Passamos, portanto, da voz para a escrita, ou melhor, da visão para a voz e daí para o texto. A primeira forma de obtenção de revelação é a visão (às vezes chamada por uma voz): João vê, relato o que vê, costura os conjuntos e ainda, em poucos momentos, se posiciona, interpreta, se assusta. É um profeta que fala, escreve e lê o tempo todo. Ou seja, este narrador está envolvido de diferentes formas com seu relato: tem percepções corporais, sentimentos, reflexões interpretativas, a tal ponto que na metade do livro (algo significativo para um apocalipse) a ele é ordenado que pegue um livrinho e o devore. Este livro lhe é doce como mel na boca e amargo no estomago (Apocalipse 10, 8-11). O sentido ambíguo do texto é sentido no seu corpo.

João não pode ser mais descrito como um autor no sentido tradicional. Na verdade a morte do autor já havia sido antecipada por estes misteriosos escritos. Antes de João nenhum apocalipse havia sido identificado como escrito por um homem do seu tempo. Todos eles eram atribuídos a personagens prototípicas da história da Israel ou dos tempos primordiais como Enoque, Moisés, Isaías, entre outros. Destes o mais importante é Enoque, personagem dos tempos primordiais, sobre o qual

sabemos apenas que “andou com Deus e já não era, porque Deus o tomou para si” (Gênesis 5, 24). A esta economia de informações do livro do Gênesis contrastam a riqueza de informações sobre Enoque e seu papel de viajante celestial e intercessor dos anjos caídos do Livro dos Vigilantes. O autor deste apocalipse (e de outros que atribuem a Enoque sua autoria) se oculta por detrás deste nome. Desta forma o autor (Enoque) se torna ele mesmo parte da ficção. Se ele é o mediador e como tal um personagem oculto/revelado no próprio texto, isso nos mostra muito sobre a importância da ficção narrativa na construção de mundo. Não há uma consciência externa ao texto ou que fale sobre ele. Autor e narrativa estão imersos na mesma textura.

Mas voltemos ao caso de João, do Apocalipse. Este não se utiliza deste recurso. De forma enigmática e quebrando todos os paradigmas do gênero literário ele se apresenta como o autor do livro, tornando-se o único profeta apocalíptico que não fez uso da pseudepigrafia. Por quê? O que o levou a tal ousadia? Ela é tão surpreendente que a história da recepção do texto fez questão de ignorá-la assimilando o profeta João ao Apóstolo João, tradicionalmente associado ao Evangelho de João. Houve sim comentaristas da igreja antiga que já percebiam este fenômeno, que a linguagem do Apocalipse é muito diferente da do Evangelho e que ambos não podiam ter sido redigidos pelo mesmo autor, mas de forma geral a hagiografia e a iconografia identificaram o João do Apocalipse com o Apóstolo. É como se a recepção do texto sentisse falta da pseudepigrafia, que o autor que nos conduz por ficções tão complexamente elaboradas necessitasse de uma identidade ficcional.

Vamos nos deter agora sobre o fluxo narrativo da revelação sobre o final dos tempos. Como havíamos observado, trata-se de uma mensagem urgente. Mas a estrutura do texto não parece corresponder à urgência e à importância da revelação. Neste sentido a forma do texto não corresponde à urgência de sua mensagem. Ao invés de revelar parece ocultar. Quando esperamos o desvelamento da identidade do Anticristo e dos inimigos escatológicos, o texto apocalíptico apresenta imagens de monstros híbridos e códigos numéricos sobre os quais os intérpretes em toda a história nunca conseguiram chegar a um acordo. Talvez a nossa equiparação entre urgência de revelação de uma mensagem sobre o final dos tempos e sua pretensa simplicidade seja falsa. Também pode ser falsa nossa ênfase unilateral sobre os conteúdos escatológicos. O próprio processo complexo e cheio de mediações da revelação nos fala muito sobre sua essência. Neste sentido *ler um apocalipse é participar do processo de revelação no fluxo da narrativa, no jogo especular do labirinto das palavras e das imagens que elas evocam*. A relação entre apocalipse e literatura se dá nessa imanência da mensagem na forma da narrativa. O Apocalipse não pode ser lido como literatura, pois este “como” não faz sentido. A revelação só pode acontecer na materialidade do texto, no inserir-se na leitura e nos jogos de interpretação. Isso acontece por meio das manipulações que o texto apocalíptico exerce sobre seu leitor. Estas formas são basicamente duas: a) falta de linearidade da narrativa, que faz com que o leitor seja sugado para dentro do texto; b) falta de perspectiva única

do texto. Isso acontece por meio da polissemia da linguagem (essencialmente metafórica) e nas muitas vozes em ação no texto.

Vejam brevemente exemplos destas duas formas de perda e reencontro do leitor no texto do Apocalipse. A estrutura básica do Apocalipse pode ser descrita da seguinte forma:

- Abertura e visão inicial (c.1)
- Cartas às sete igrejas (c.2-3)
- Visão do trono e do Cordeiro (c.4-5)
- Abertura dos sete selos (c.6-18)
- A guerra escatológica (c.19)
- O milênio (c.20)
- Novos céus e nova terra e Nova Jerusalém (c.21)
- Advertências finais (c.22)

Esta estrutura do texto é muito básica. Todo o tópico “abertura dos sete selos” contém vários desdobramentos e longas visões que quebram por momentos a sequência proposta. Conforme argumentamos acima, o aspecto temporal da revelação (em direção aos eventos do final dos tempos) é submetido ao geomítico: o texto ganha em qualidade de revelação quando João é transportado aos céus no começo do capítulo 4 e ali passa a ter visões sobre o mundo divino e sobre o mundo humano nesta perspectiva. Ali o final dos tempos é apresentado como um enigma resolvido. Portanto o enredo do Apocalipse é proléptico, tanto que no capítulo 19, após o cumprimento de todas as pragas (os sete selos) com a destruição de Babilônia, retoma-se o mesmo cenário e personagens do capítulo 5, ou seja, o culto celeste diante do Cordeiro entronizado. Neste sentido, o Apocalipse tem uma escatologia realizada. Mas isso não significa que haja harmonia na narrativa que encontramos nos capítulos 6 a 10: ali há tensão, clamores, choro, gritos de alegria e ações que se desencadeiam em novas ações. Parece haver linearidade nas ações, mas esta impressão é falsa. Há superposição, multidimensionalidade, vários ângulos de visada e vozes em ação.

Vejam mais detidamente a estrutura de capítulos 6 a 18. No capítulo 6 começa a série de abertura de sete selos pelo próprio Cordeiro nos céus. Eles contêm *toda* a série de eventos escatológicos. Estas pragas desempenham concomitantemente o papel de revelações. Os quatro primeiros selos são abertos e surgem os famosos quatro cavaleiros do Apocalipse. São demônios guerreiros que levam ao mundo: dominação, guerra, carestia de alimentos e, por fim, a morte e o Hades. Um quadro perfeito e completo do mundo tomado pela violência e a morte demoníacas. O

quinto selo, em consequência disso, apresenta almas de pessoas degoladas debaixo do altar divino nos céus. Elas clamam por vingança. Mas devem aguardar até que se complete o número de mortos que devem se juntar a eles. O selo seguinte, o sexto, apresenta um grande terremoto, o sol escureceu e a lua ficou com a cor de sangue. Estrelas caíram e o céu se enrolou como um pergaminho. Os montes foram removidos de lugar. Ou seja, as estruturas do cosmo foram abaladas. Em consequência disso os seres humanos, dos reis aos escravos, se esconderam nas cavernas e disseram aos montes e rochedos: “caí sobre nós e escondi-nos da face daquele que se assenta no trono e da ira do Cordeiro, porque chegou o grande dia da ira deles; e quem é que pode suste-se?” (Apocalipse 6,16-17). Trata-se do fim das estruturas de poder, tanto da sociedade como do cosmo. Predomina o contraste: os justos mortos aguardam vingança e recompensa, os injustos clamam pela morte para esconder-se do juízo iminente. O que espera agora o leitor? O desfecho final? Ressurreição e juízo? Tudo isso virá no sétimo selo? É aí que nos enganamos com o gênero apocalíptico. Antes do sétimo selo temos visões que não eram esperadas, que nem numeradas estão. Trata-se de um desdobramento do quinto selo. Agora aquelas almas que até então só haviam recebido vestes brancas, aparecem em festa, prestando culto a Deus (ver Apocalipse 7,1-17). Mas tudo isso antes do juízo, antes de sua ressurreição. Isso é um claro desrespeito à linearidade temporal da narrativa. Eles iniciam a celebração final antes do fim. Talvez até porque ela já tenha acontecido nas cenas de revelação e entronização do Cordeiro do capítulo 5. Mas nós leitores acostumados às sequências de desencadeamentos lógicos imaginamos que tudo vai retomar o rumo certo no sétimo selo. Mas é aqui que acontece algo surpreendente e que nos revela a multidimensionalidade do texto ao Apocalipse: ao invés de mais uma praga, ou se uma sequência narrativa que feche os sete selos, João nos surpreende com um desdobramento inesperado da narrativa. O sétimo selo se inicia com silêncio no céu. Bela forma de dar destaque ao que se segue. “Então, vi os sete anjos que se acham em pé diante de Deus, e lhes foram dadas sete trombetas” (Apocalipse 8,2). Isso é surpreendente, ao invés do fechamento da narrativa, abre-se outra sequência de pragas, as sete trombetas. Mais pragas e nenhum desfecho. E mesmo quando chegamos às vésperas de ser tocada a sétima trombeta, ainda não é o fim, pois são apresentadas as sete taças. E entre estas sequências há longas visões que não têm numeração alguma. Quando nos esquecemos da estrutura de septetos, aí as numerações são retomadas. Esta estratégia narrativa (se é que podemos chamar isso apenas de estratégia) permite ao leitor ser inserido num labirinto em que a realidade é desdobrada em muitas facetas, diferentes ângulos: há pragas políticas, contra a natureza, contra os seres humanos. As pragas só são completadas na grande visão da destruição de Babilônia (16,17 a 18,24). Esta praga é ao mesmo tempo a sétima taça, a sétima trombeta e, antes de tudo, o fechamento do sétimo selo. Mas na verdade tudo o que se segue ao anúncio das trombetas em diante é o sétimo selo. Talvez seja por isso que Ingmar Bergman intitulou seu maravilhoso filme *O Sétimo Selo* desta forma. Ele teve a percepção de que a sétimo selo contém tudo, todas as pragas juntas, num texto condensado onde caibam ângulos, perspectivas, níveis narrativos dos mais diferentes. Trata-se de uma *passagem para um outro nível de texto*,

do texto revelação condensado ao extremo. Toda a realidade é apresentada no sétimo selo de forma multidimensional: fala do juízo do mundo e do demoníaco, da salvação e da recompensa dos justos, de blasfêmias dos ímpios, dos louvores das vítimas, de pragas contra os astros, contra o mar, contra as plantas, de trevas do reino do Anticristo. Todo o mundo divino, demoníaco e humano está ali contido, em texto condensado, imagens fortes e agressivas, metáforas, desdobramentos alegóricos das mesmas, fusões e distorções de textos dos profetas, há hinos e explosões de alegria, enfim, tudo está nesta palavra em potência, no sétimo selo, abertura de um dos mais fascinantes labirintos da palavra. O sétimo selo, uma vez aberto, desencadeia uma narrativa do todo, palavra em potência. Este labirinto é um mundo de virtualidades, com poder de revelar a realidade como nenhuma narrativa linear o faria. O sétimo selo, esta palavra em potência é uma metonímia de todo o Apocalipse. É por isso que seu conteúdo é “vazio”, é uma epifania divina no templo celeste.

É nesta complexidade dos jogos da linguagem, de revelação na materialidade do texto, que se dá a base da relação apocalipse e literatura. Neste sentido, me chamou a atenção a ausência de interpretações da obra de Jorge Luis Borges no volume *Los imaginários apocalípticos en la literatura hispano-americana contemporánea*, a que fiz referência no início deste artigo. Não é um problema apenas deste livro, mas também de outras abordagens apocalípticas da literatura latino-americana. Textos como *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*, *Las Ruinas Circulares*, *El Aleph*, entre tantos outros, com seu poder labiríntico de desarticular nossa compreensão quotidiana de realidade, são escrituras apocalípticas no sentido que atribuímos ao termo. Repetindo: apocalipse tem que ver com narrativas não lineares, com alto poder metafórico, cujo jogo é a perda e o reencontro do leitor no texto, no exercício de aprendizado e ressignificação da enciclopédica linguagem ali proposta. Qualquer exercício de discussão das relações entre apocalipse e literatura, em especial a literatura latino-americana do século XX e XXI, se enriquecerá muito se debater com este paradigma de escritura apocalíptica.

Referências bibliográficas:

Apócrifos del Antiguo Testamento, Tomo IV, Ciclo de Henoc, Alejandro Diez Macho (ed.). Madrid: Cristiandad, 1984.

Apócrifos del Antiguo Testamento, Tomo VI, Literatura Apocalíptica Alejandro Diez Macho & Antonio Piñero (ed.). Madrid: Cristiandad, 2009.

Beato de Liébana. *Obras completas e complementarias*. 2 Vols. Joaquim Gonzalez Echegaray, Alberto del Campo & Leslie G. Freeman (eds.). Madrid: BAC, 2004.

Bíblia Sagrada. Antigo e Novo Testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2ª Edição Atualizada e Revista no Brasil. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

Fabry, Geneviève., Logie, Ilse, Decock, Pablo. (eds.). *Los imaginários apocalípticos en la literatura hispano-americana contemporânea*. Bern: Peter Lang, 2010.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Meletinski, Eleazar M. *El Mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal, 2001.

Novum Testamentum Graece. Editione vicesima septima revisa. Eberhard Nestle, Erwin Nestle, Kurt Aland, et alii. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2001.

The Old Testament Pseudepigrapha, Volume one: Apocalyptic Literature and Testaments, James H. Charlesworth (ed.). London: Darton, Logman & Todd, 1983.

¿VISIONARIA O MÍSTICA? HILDEGARDA DE BINGEN EN LA ENCRUCIJADA DE LENGUAJE Y EXPERIENCIA DEL CRISTIANO¹

por Cecilia Avenatti de Palumbo
(Universidad Católica de Chile)

Resumen:

Ante la perplejidad que suscita el uso del término “mística” – sea con función adjetiva o sustantiva– para referirse a textos y figuras cristianas medievales, modernas y contemporáneas, nos proponemos situar a Hildegarda de Bingen en la tradición visionaria y mística cristianas, a partir de la relación entre lenguaje y experiencia del misterio que su obra presenta. Tras el necesario deslinde de los marcos epistemológicos en los que ha sido tratada la cuestión –histórico, fenomenológico y teológico–, plantaremos una respuesta integradora de ambas tradiciones sobre la base del principio estético teológico que Hans Urs von Balthasar denominó como “visión de la figura”. Apoyaremos nuestra tesis sobre el análisis del texto descriptivo, interpretativo y plástico del Prólogo y Primera Visión de la Primera Parte de *Scivias* y sobre el corpus epistolar que tuvieron por destinatarios a Bernardo de Claraval y a Guibert de Gembloux.

Palabras claves: Hildegard von Bingen, mística, Hans Urs von Balthasar, lenguaje, experiencia.

Abstract

Before the perplexity that provokes the use of the term “mysticism” - be with adjectival or substantive function - to refer to texts and Christian medieval, modern and contemporary figures, we propose to place Hildegard von Bingen in the visionary and mystical tradition you christen, from the relation between language and experience of the mystery that his work presents. After the necessary demarcation of the frames epistemologics in that the question has been treated –historically, phenomenologically and theologically–, we will raise an of integration response of both traditions on the base of the aesthetic theological beginning that Hans Urs von Balthasar named as “vision of the figure”. We will support our thesis on the analysis of the descriptive, interpretive and plastic text of the Prologue and The first Vision of the *Scivias*'s First Part and on the epistolary corpus that they had as addressees to Bernard de Claravaux and to Guibert de Gembloux.

Key words: Hildegard von Bingen, mysticism, Hans Urs von Balthasar, language, experience

¹ Este artículo fue elaborado sobre la base de la ponencia leída en las *Vº Jornadas Interdisciplinarias “Conociendo a Hildegarda. La abadesa de Bingen y su tiempo”*, realizadas en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, los días 15-16 de septiembre de 2011.

Ante la perplejidad que suscita el uso del término “mística” y sus variantes, sea con función adjetiva o sustantiva, para referirse a textos y figuras cristianas medievales, modernas y contemporáneas, nos proponemos situar a Hildegarda de Bingen en la tradición visionaria y mística cristianas, a partir de la relación entre lenguaje y experiencia del Misterio que su obra presenta. A pesar de que entre los medievalistas, Victoria Cirlot se refiere a ella sin más como una “mística y visionaria del siglo XII”², y que recientemente, fue el mismo Benedicto XVI quien se refirió a las “visiones místicas” de esta “gran mujer profetisa”,³ cuyos escritos la destacan como “mística renana”⁴, a la hora de definir el perfil de su experiencia del acontecimiento visionario y de comprender los lenguajes por medio de los cuales la ha expresado, los interrogantes que se abren ante el investigador son múltiples.

Nuestro propósito es presentar a la abadesa del Rhin como una figura bisagra entre las dos tradiciones cristianas que la preceden, la visionaria y la mística “objetiva”, y la tradición posterior de la mística “subjetiva”, que se inició con las beguinas flamencas y alemanas del siglo XIII y tuvo su apogeo en la mística abulense de los siglos XVI y XVII.

A fin de llegar a la afirmación de que Hildegarda puede ser considerada a la vez como visionaria y como mística, pues su figura supera las aporías teóricas de las tipologías teológicas (entre mística objetiva y subjetiva) y filosóficas (entre religiones proféticas y místicas), procederemos de la siguiente manera. En primer lugar, presentaremos las características generales de la “experiencia mística” y del “acontecimiento visionario” dentro del horizonte de comprensión de la teología cristiana y de la fenomenología de la religión, a fin de ubicar a Hildegarda en el marco histórico de la recepción de la tradición medieval que la precedió y en proyección hacia el desarrollo posterior de la mística cristiana. Luego, en segundo lugar, analizaremos la cuestión desde la perspectiva del lenguaje mediante el cual testifica su experiencia visionaria, para lo cual elegimos los dos textos iniciales de *Scivias* (*Protestificatio; I Parte*, 1) y las epístolas dirigidas a Bernardo de Claraval y a Guibert de Gembloux, en las que hace referencia al acontecimiento que marcó definitivamente el rumbo de su vida. De este modo mostraremos que su obra reúne las características propias de la mística cristiana medieval a la vez que anticipa la acentuación de la dimensión experiencial que será distintiva de la mística moderna. Fundamentaremos la respuesta integradora de ambas tradiciones sobre la base del principio estético teológico que Hans Urs von Balthasar denominó como “visión de la figura”.

2 VICTORIA CIRLOT, “Prólogo a esta edición”, en HILDEGARDA DE BINGEN, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. y trad. de Victoria Cirlot, Barcelona, Siruela, 2009, 11

3 BENEDICTO XVI, “Santa Hildegarda de Bingen, poetisa y mística”, Audiencia 1-9-2010; cf. http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/audiences/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100901_sp.html (Consultado: 7-9-2011).

4 BENEDICTO XVI, “Santa Hildegarda de Bingen, teóloga y artista”, Audiencia 8-9-2010; cf. http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/audiences/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100908_sp.html (Consultado: 7-9-2011).

Confluencia de tradiciones bíblico-visionaria y teológico-mística

La experiencia de los místicos y la narración de sus visiones –cuando las tuvieron–llegan hasta nosotros en forma de textos, cada uno de los cuales se inserta en contextos lingüísticos y culturales que van configurando las diferentes tradiciones religiosas, de donde la propuesta hermenéutica de A. Haas de interpretar la “mística en contexto”.⁵ Por tanto, no existe una experiencia pura: ésta siempre se encuentra mediada por un lenguaje y, por tanto, es siempre una experiencia interpretada, pues es mediante el lenguaje que el místico toma conciencia de su experiencia y que el visionario comunica su visión. Según el decir de R. Panikkar:

“Colocamos al lenguaje como inseparable de la experiencia no sólo porque *de facto* hablamos de ella, sino porque también *de iure* el lenguaje es algo más que un vehículo que nos transporta a su contenido y del cual (lenguaje) podríamos luego apearnos a nuestro antojo. El lenguaje configura nuestra misma experiencia.”⁶

Experiencia y visión son acontecimientos que irrumpen en la vida de determinados hombres y mujeres. Ellos los comunican a través de mediaciones⁷, y aunque el lenguaje no se identifica con la experiencia ni con la visión, sin embargo el lenguaje es el que las vela y revela, pues, “la palabra auténtica es mediadora (como *logos*) y no sólo intermediaria.”⁸ La relación entre experiencia y lenguaje, entre visión y lenguaje, justifica que abordemos la escritura de Hildegarda desde la perspectiva de su contexto a los efectos de dirimir la cuestión de su condición de mística o visionaria. Sin desmedro de la existencia de otros contextos, nos limitaremos aquí al contexto de las dos tradiciones religiosas que la precedieron, la visionaria de origen bíblico y la mística de origen teológico.

La fuente bíblica de la tradición visionaria nos enfrenta a un primer problema tratado por la exégesis, a saber, que usamos una única palabra de origen griego, “profeta”, el que interpreta el oráculo de Delfos expresado de forma inconexa por la pitonisa, para designar tipos de mediadores a los que la Biblia se refiere con cuatro palabras diferentes: “vidente” (*ro'eh*), “visionario” (*hozeh*), “hombre de Dios” (*is'elhoim*) y “profeta” (*nabi*), siendo esta última la más frecuentemente usada.⁹ En Israel había muchos tipos de profetas y modos de profetizar, entre los cuales se encontraban los visionarios, los “órganos que tiene el pueblo de Judá para orientarse rectamente”, “los que ven, la cabeza que rige”, los que evitan que el pueblo se

5 Cf. HAAS, ALOIS MARIA, “Mística en contexto”, en CIRLOT, VICTORIA – VEGA, AMADOR (eds.), *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*, Barcelona, Herder, 2006, 63-68.

6 PANIKKAR, RAIMON, *De la mística. Experiencia plena de la Vida*, Barcelona, Herder, 2007, 152.

7 Cf. id. 139-141.

8 Id. 154.

9 Cf. SICRE, JOSÉ L., *El profetismo en Israel*, Estella, Verbo Divino, 1992, 76-97.

quede a ciegas. A pesar de que su uso no siempre implicó una valoración positiva, lo típico de estos personajes era “contemplar”, tener visiones y transmitir las por medio de palabras: grandes profetas visionarios fueron Isaías, Amós, Miqueas, Nahúm, Abdías, Habacuc, Ezequiel.¹⁰ Ellos conocen lo oculto que el resto no conoce, como Jesús quien, en el Nuevo Testamento, también es reconocido como “profeta” pues conoce al Padre y lo revela en su Espíritu. Pero, advierte Balthasar, es en el libro del Apocalipsis¹¹ donde se desarrolla el sentido de la visión como revelación, “tal como se abre y se percibe desde la perspectiva del Cordero, el único capaz de él”.¹² Lo que aquí interesa destacar al teólogo es que este sentido es expresado “en imágenes visionarias que presentan el acontecer que se consuma entre cielo y tierra”, “en figuras que, simultáneamente, revelan y permanecen misterio”, porque “todas las visiones son siempre manifestaciones o aperturas verticales desde el cielo a la tierra, que muy raramente pueden ser leídas en una sucesión horizontal”.¹³ El Misterio que se revela es también Misterio que se entrega, por ello, concluye Balthasar que “todo el Apocalipsis se cumple en una cadena perfecta, casi en una catarata de donaciones”, “esta es la forma (Gestalt) interior de la verdad: la donación o entrega de lo propio, para que, a su vez, sea vuelto a donar por el mismo que lo recibe y lo concibe”.¹⁴ ¿Qué es lo que revelan estas figuras? Lo mismo que ha revelado toda la Escritura: el amor excesivo de Dios, pero lo hace en imágenes que impiden que nos apropiemos de ellas otorgándoles el sentido unívoco de los conceptos. Estas imágenes no son alegorías, sino símbolos “del Dios siempre más grande y tienen una fuerza para evocar más allá de sí mismas superior a nuestras palabras, que nosotros siempre encerramos en nuestra propia finitud”.¹⁵

Para la teología cristiana, también en la Biblia se habría iniciado la tradición “mística” y no en el neoplatonismo ni en los posteriores análisis filosóficos y teológicos de la experiencia subjetiva. Si bien los pasajes del libro de Sabiduría, donde se menciona la palabra *mystés* (Sab 12,6 y 8,4) en el sentido de iniciación, no tuvieron influencia en la tradición, sí lo tuvo el adjetivo *mystikós* que designa lo que guarda relación con el *misterio* de Cristo, quien tras haber estado oculto fue finalmente manifestado (1Cor 2, 6-16; Ef 3; Col 1). La función adjetiva dependiente del sus-

10 Cf. Id. 80-81 y 94

11 La relación entre el lenguaje de las imágenes de Hildegarda y el Apocalipsis fue analizada desde la perspectiva visionaria por V. Cirlot. Cf. CIRLOT, VICTORIA, “Hildegard y Juan de Patmos”, en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005, 67-94.

12 BALTHASAR, HANS URS VON, “Sobre el Apocalipsis”, en *Apocalipsis de San Juan*, Rafaela, Fundación San Juan – Madrid, Ediciones San Juan, 2009, 108.

13 Id.

14 Id. 112.

15 Id. 155.

tantivo *mysterion*, se aplicó a la exégesis (“sentido místico”), a la liturgia (presencia “mística” de Cristo en la Eucaristía), a la eclesiología (“cuerpo místico”).¹⁶

El posterior desplazamiento del acento del misterio revelado hacia la experiencia de la unión con Dios se plasmó lingüísticamente en un proceso de sustantivación del adjetivo.¹⁷ Es el momento en el que propiamente empieza a hablarse de “los místicos” y de “la mística” para designar a los sujetos de la experiencia y a la ciencia que la tiene por objeto, la cual se adoptó el lenguaje neoplatónico. Esto provocó una escisión entre contenido bíblico cristiano y forma extracristiana, entre experiencia y lenguaje, diastema del que, dice Balthasar, solo quedaron excluidas pocas excepciones entre las que destaca a Hildegarda, junto a Juliana de Norwich, Catalina de Siena.¹⁸ Los estudios de las religiones comparadas ahondarán aún más la división al oponer las religiones proféticas a las religiones místicas.¹⁹ La disgregación entre experiencia y lenguaje se intensificará cuando como consecuencia del debilitamiento de las religiones comience a surgir a partir de mediados del siglo XX el fenómeno de las místicas profanas, que se continúa hasta hoy.²⁰ ¿Cómo se ubica Hildegarda en este contexto cristiano, interreligioso y profano donde lo bíblico-profético-visionario y lo místico parecen tener ya poco o nada en común? ¿Qué puede aportar su figura histórica que nos llega a través del género descriptivo de sus visiones, acompañado de la propia reflexión sobre su modo de decir lo que ve? ¿Cómo acercarle al hombre moderno una objetividad que no atente contra la subjetividad conquistada? ¿Puede la experiencia “estética” de la visión de Dios de Hildegarda contribuir al renacimiento de una religiosidad que, a decir de Karl Rahner, será mística o no será, pues para salvar la humanidad de lo humano, en el siglo XXI ya no puede el hombre hablar ni vivir sino desde la experiencia del encuentro y unión con Dios?

La visión de la figura: Hildegarda entre el acontecimiento y la experiencia del Misterio

“Y he aquí que en el año cuadragésimo tercero de mi vida, encontrándome unida a la celestial visión con gran temor y ánimo trémulo, vi un gran resplandor, en medio del cual se oyó una voz del Cielo que me decía: Oh frágil ser humano, ceniza de ceniza y podredumbre de podredumbre, di y escribe lo que ves y oyes. Pero, porque eres tímida para hablar, simple para exponer y carente de estudios para escribir estas cosas, dilas y escribelas no según la palabra humana ni según la demostración racional y tampoco de acuerdo con las reglas de la retórica, sino que aquello que tú ves y oyes en las

16 Cf. BALTHASAR, HANS URS VON, “Consideraciones acerca del ámbito de la mística cristiana”, en BALTHASAR, HANS URS VON – HAAS, ALOIS MARIA – BEIERWALTES, WERNER, *Mística, cuestiones fundamentales*, Buenos Aires, Agape Libros, 2008, 45-50.

17 Cf. DE CERTEAU, MICHEL, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 2004, 97-137.

18 Cf. Id. 55-56.

19 Cf. VELASCO, JUAN MARTIN, *El fenómeno místico*, Madrid, Trotta, 2003, 131-250.

20 Cf. id. 97-129 y VELASCO, JUAN MARTÍN, *Mística y humanismo*, Madrid, PPC, 2007, 7-51.

alturas celestiales, en las maravillas de Dios, así debes exponerlo, al modo como también el alumno que oye las palabras de su maestro las da a conocer según el discurso de aquél: como lo quiere, lo manifiesta y lo prescribe.”²¹

“Las visiones que vi no las percibí en sueños, ni durmiendo, ni en delirio, ni con los ojos o los oídos corpóreos del hombre exterior, ni tampoco en lugares ocultos sino que, despierta y con la mirada atenta, las recibí en el puro espíritu, con los ojos y los oídos del hombre interior y en lugares abiertos, según la voluntad de Dios.”²²

En el comienzo de su primera obra, *Scivias* (1141-1151), tal como lo señala A. Fraboschi en su comentario, Hildegarda se presenta como los profetas del Antiguo Testamento y como el visionario del Apocalipsis: primero, testifica la procedencia divina de su inspiración; segundo, narra el contenido del mensaje; y tercero, obedece al mandato de comunicarlo.²³ Todo lo cual significa la toma de conciencia no sólo del acontecimiento sino también la decisión de insertar su discurso visionario en una tradición contextual determinada.



En la configuración de una tipología del discurso místico cristiano los informes de Hildegarda de Bingen sobre su “experiencia visionaria” ocupan un “status destacado”.²⁴ La imaginación fue el suelo propicio donde experiencia y lenguaje encontraron el camino para no quedar apesadas en las dialécticas propias del discurso conceptual. Si bien no podemos desarrollar aquí las consecuencias de esta decisión hildegardiana, sí conviene señalar que se trata de la imagen simbólica

21 HILDEGARDA DE BINGEN, “Declaración de las verdaderas visiones que fluyen de Dios”, en *Scivias. Primera Parte*, ed. y trad. de A. Fraboschi, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, 57. A menos que se indique otra cosa, todas las traducciones de los textos de Hildegarda son tomados de esta versión castellana.

22 Id. 59.

23 Cf. FRABOSCHI, AZUCENA ADELINA, “Lectura y comentario al modo de una *lectio medievalis*”, en HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias. Primera Parte*, ed. y trad. de A. Fraboschi Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, 58-59.

24 Cf. HAAS, ALOIS MARIA, “La problemática del lenguaje y la experiencia mística alemana”, en BALTHASAR, HANS URS VON – HAAS, ALOIS MARIA – BEIERWALTES, WERNER, *Mística, cuestiones fundamentales*, Buenos Aires, Agape Libros, 2008, 82.

donde cielo y tierra confluyen y permiten el despertar de lo que Victoria Cirlot llama –siguiendo a Henry Corbin– “tierra intermedia” o “*mundus imaginalis*”, que es resistente a la alegorización.²⁵

Es de destacar el interés de Hildegarda por narrar el modo en que la visión aconteció. Además de la *Declaración*, lo reitera en las epístolas dirigidas a Bernardo de Claraval, primero, (1146-1147) y a Guillermo de Gembloux, más luego (1175). Dice al primero:

*“Padre, estoy muy angustiada por una visión que se me apareció en el espíritu como misterios, pues nunca la vi con los ojos exteriores de la carne. [...] Conozco el sentido interior de la exposición del Salterio, del Evangelio y de otros volúmenes, que me ha sido mostrado en esta visión. Como una llama ardiente conmovió mi pecho y mi alma enseñándome lo profundo de la exposición.”*²⁶

Esto no obedece sólo a una necesidad de justificación de la misma, sino a la toma de conciencia de la singularidad de la propia experiencia. Si bien esto no desplaza la centralidad del contenido de la visión, es signo de su conciencia de la particularidad de su experiencia. De ahí la importancia que cobran su descripción sobre la ausencia de estados extáticos durante la visión y la referencia al papel de los sentidos interiores y la imaginación, que en la imagen que acompaña a la *Declaración* están simbolizados en las cinco llamas de fuego que se derraman sobre su ser entero.*

Con el término “visión”, señala A. Fraboschi siguiendo a Peter Dronke, Hildegarda se refiere a tres cuestiones: la capacidad visionaria (contemplativa y profética a la vez), la experiencia de esta capacidad, y el contenido de esta experiencia. Que las dos primeras estén referidas a ella como sujeto no impide que la objetividad del Misterio revelado constituya el centro del interés de la narración, como lo exigirá para la mística cristiana el teólogo Henri de Lubac.²⁷ Así describe Hildegarda la articulación de la dimensión objetiva y subjetiva de sus visiones, en la carta que le escribió a su último secretario, el monje Guiberto de Gembloux, conocida como *El modo de su visión*:

25 Si bien no podemos abordar aquí esta interesante cuestión, no queremos dejar pasar la ocasión de referirnos a la luz que arrojan los estudios de V. Cirlot sobre este tema. En base a los estudios iraníes de Henry Corbin, ella propone una superación de la reducción del texto hildegardiano a la técnica alegórica a partir de la centralidad de la experiencia visionaria expresada en el lenguaje del símbolo lo que supone el acontecimiento del despertar del alma. Esto sucede precisamente en el espacio de la “tierra intermedia” de la imaginación. Se trata de una “dramaturgia del alma”, de un “mundo poblado de figuras”, “cuya realidad no tiene por qué ser estrictamente alegórica, en el sentido de personificación de concepto abstracto”. Cf. CIRLOT, VICTORIA, “Técnica alegórica o experiencia visionaria” y “Lectura de *Scivias* como una dramaturgia del alma”, en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005, 145-182.

26 HILDEGARDA DE BINGEN, “Cartas. Bernardo de Clairvaux”, en *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. y trad. de Victoria Cirlot, Barcelona, Siruela, 2009, 107-109.

27 Cf. DE LUBAC, HENRI, “Préface”, RANVIER, A. S.J., *La Mystique et les mystiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965, 7-39.

*“Desde mi infancia, cuando mis huesos y mis nervios y mis venas aún no estaban consolidados, siempre y hasta el tiempo presente –contando ya más de setenta años– he experimentado gozosamente en mi alma el don de esta visión. En ella mi espíritu, por la voluntad de Dios, asciende hacia lo alto del firmamento y hacia diversas corrientes de aire, dilatándose a través de pueblos diferentes, aunque se encuentren en regiones lejanas y en lugares para mí remotos. Y porque veo estas cosas de esta manera, por eso también las percibo según el movimiento de las nubes y de otras criaturas. Pero yo no oigo estas cosas con los oídos del cuerpo ni con los pensamientos de mi corazón, ni las percibo por la acción conjunta de mis cinco sentidos, sino sólo en mi alma, con los ojos exteriores abiertos; de manera tal que jamás experimento en esto el desfallecimiento propio del éxtasis, sino que en actitud vigilante las veo de día y de noche.”*²⁸

Ella se reconoce como visionaria, pero no puede reconocerse como “mística” pues en el siglo XII mientras la función de la palabra “mística” se mantiene adjetiva, el uso sustantivo queda reservado para la palabra “misterio”, el contenido oculto que la visión revela. La primera visión de *Scivias* reúne esta rica gama de elementos que se integran en la experiencia visionaria de Hildegarda. Dice el texto de la visión titulada “Dios, el Señor”:

*“Yo vi como una gran montaña de color ferroso, y sentado sobre ella un Ser tan resplandeciente, que Su resplandor reverberaba y me estorbaba la visión. A uno y otro de Sus lados se extendía una delicada sombra, como un ala, de anchura y largo asombrosos. Y ante Él, al pie de la montaña, se alzaba una imagen llena de ojos por todos lados, en la que yo no podía discernir forma humana alguna a causa de dichos ojos; delante de ésta había otra imagen niña, vestida con una túnica descolorida pero con calzado blanco, sobre cuya cabeza descendía –desde el Ser que estaba sentado sobre la montaña– una claridad tan grande que yo no podía ver su rostro. Pero del que se sentaba sobre la montaña salieron multitud de centellas vivientes, que volaban alrededor de las imágenes con gran suavidad. En la montaña misma se veían muchas como pequeñas ventanas en las que aparecían cabezas humanas, algunas de color desvaído y blancas las otras.”*²⁹

²⁸ Citado por FRABOSCHI, AZUCENA ADELINA, “Lectura y comentario al modo de una lectio medievalis”, en HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias. Primera Parte*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, 59-60. Para una traducción al castellano de la carta completa, cf. HILDEGARDA DE BINGEN, “Cartas. Guibert de Gembloux”, en *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. y trad. Victoria Cirlot, Barcelona, Siruela, 2009, 135-154.

²⁹ HILDEGARDA DE BINGEN, “I,1 Dios, el Señor”, en *Scivias. Primera Parte*, ed. y trad. de A. Fraboschi, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, 87.



Vamos a detenernos en la “figura sembrada de ojos”, cuyo simbolismo se reitera también en “El hombre en su tabernáculo” (*Scivias* I, 4) y en “La columna de la salvación” (*Scivias* III, 8).³⁰ Se trata de una figura que elegimos pues simboliza la mirada interior del visionario ante la manifestación de la figura divina. Según la glosa de Hildegarda se trata de la simbolización del Temor de Dios, cuya mirada está dirigida hacia la Luz viviente. Ésta cubre por entero al Temor y enciegece a la Pobreza que se encuentra enfrentada, purificando a ambas de la apetencia de apropiación. En el contexto de la literatura apocalíptica, A. Fraboschi destaca como intertexto de estas figuras el pasaje bíblico de las ruedas llenas de ojos sobre los que aparecen los querubines del libro de Ezequiel (1, 18 y 10,12) y los cuatro vivientes del Apocalipsis que rodean al Cordero, que como la Luz viviente habita también en lo alto del Monte (4, 6-9).

³⁰ También aparece como personaje en *Ordo Virtutum*, como la virtud que junto con la Humildad hace posible el encuentro con Dios. Cf.



Mientras en “La columna de la Salvación” aparece el mismo simbolismo, en “El hombre en su tabernáculo” la imagen describe la génesis de la visión ya que es Dios quien siembra los ojos en el vidente desde el útero materno. ¿De qué ojos se trata? No son ojos humanos corrientes, son ojos excesivos que ven en lo profundo del misterio de la vida. Para V. Cirlot, Temor de Dios y Pobreza “muestran la disposición interior que debe regir la activación de la visión”,³¹ constituyen la paradoja de “visión y ceguera”, “imaginación y ausencia de imagen”, pues “contiene[n] el misterio de la visión”.³² Añadimos nosotros que son los ojos de la interpretación, el lugar de la mirada interior donde el sujeto se convierte todo él en aquello que ve sin confundirse, donde experiencia mística y lenguaje encuentran la figura de integración de opuestos para expresar su unidad.

31 CIRLOT, VICTORIA, “La figura sembrada de ojos”, en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005, 111.

32 Id. 107.



Recapitulando, podemos decir, que ha sido la Biblia la que ha conducido a Hildegarda por la senda que le permitió superar la antinomia entre religiones proféticas y místicas, por un lado, y entre mística cristiana objetiva y subjetiva, por otro. En relación con la objeción para considerarla “mística” en el sentido de la tipología de las religiones orientales que se centran en la experiencia de la unión, presentamos el desarrollo teológico de referir la experiencia al Misterio revelado en la Palabra de Dios. Desde la perspectiva estético teológico, la experiencia de Dios es fundamentalmente respuesta del hombre a la revelación del misterio de Dios, con lo cual la escucha y disponibilidad se convierten en el centro de la experiencia. Por tanto, el hombre que escucha el llamado y responde a la invitación de conocer y amar el Misterio de amor que Dios ha revelado, es místico en tanto refiere su vida entera a este Misterio.

En relación con la objeción de asimilar la mística objetiva al profetismo visionario patrístico medieval y dejar la mística subjetiva para el período moderno, hemos de concluir que si a la mística subjetiva la entendemos en un sentido moderno de centramiento en los estados del sujeto (uno de los cuales puede ser el extático), entonces Hildegarda no es una mística. Pero si entendemos mística cristiana referida al Misterio en un sentido amplio en el que lo subjetivo y lo objetivo aparecen integrados y acentuados uno u otro de acuerdo con el contexto histórico, entonces podemos afirmar que Hildegarda es una mística cristiana cuyo modo de experimentar a Dios ha sido la visión.

El predominio del contexto bíblico convierte a Hildegarda en una precursora del siglo XXI en el que el camino de la mística no es para unos pocos sino que está abierto a todos los Pobres de Espíritu que vivan en el Temor de Dios, y que vaciados de sí se dispongan a recibir de Dios la fecundidad de su acción. Pues, como con acierto señaló Balthasar, “la medida, conforme a la cual el cristiano (y, en resumidas cuentas, todo hombre) será evaluado en el juicio de Dios, es el amor a Él y al prójimo, y no el grado de su experiencia religiosa.”³³ Hildegarda fue mística cristiana en sentido pleno, pues su discurso expresa una experiencia subjetiva consciente del Misterio objetivo revelado, en el lenguaje de la visión que es el de la imagen simbólica.

Referências Bibliográficas:

AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia Inés. **Caminos de espíritu y fuego.** Mística, estética y poesía. Buenos Aires: Agape Libros, 2011.

BALTHASAR, Hans Urs Von. **Gloria. Una estética teológica. 1. La percepción de la forma,** Madrid: Encuentro, [1961]1985.

———**Consideraciones acerca del ámbito de la mística cristiana,** en BALTHASAR, HANS URS VON – HAAS, ALOIS MARIA – BEIERWALTES, WERNER, *Mística, cuestiones fundamentales*, pról. Cecilia Avenatti de Palumbo, Buenos Aires: Agape Libros, [1974] 2008, 45-78.

———**Sobre el Apocalipsis,** en *Apocalipsis de San Juan*, Rafaela, Fundación San Juan, Madrid: Ediciones San Juan, [1985] 2009, 107-156.

BENEDICTO XVI, “Santa Hildegarda de Bingen, poetisa y mística”, Audiencia 1-9-2010. http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/audiences/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100901_sp.html (Consultado: 7-9-2011).

———**Santa Hildegarda de Bingen, teóloga y artista,** Audiencia 8-9-2010. http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/audiences/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100908_sp.html (Consultado: 7-9-2011).

BERNARD, Charles André. **Teología mística,** Burgos: Monte Carmelo, 2006.

CIRLOT, Victoria. **Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente,** Barcelona: Herder, 2005.

³³ BALTHASAR, HANS URS VON, “Consideraciones acerca del ámbito de la mística cristiana”, en BALTHASAR, HANS URS VON – HAAS, ALOIS MARIA – BEIERWALTES, WERNER, *Mística, cuestiones fundamentales*, Buenos Aires, Agape Libros, 2008, 50-55; 64-66 y 73.

———“Prólogo a esta edición” e “Introducción”, en HILDEGARDA DE BINGEN, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. y trad. Victoria Cirlot, Barcelona, Siruela, 2009, 11- 28.

CIRLOT, Victoria – GARÍ, Blanca. **La mirada interior**. *Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela, [1999] 2008.

DE CERTEAU, Michel. **La fábula mística**. *Siglos XVI-XVII*, México, Universidad Iberoamericana, [1982] 2004.

DE LUBAC, Henri. “Préface”, RANVIER, A. S.J., **La Mystique et les mystiques**, Paris: Desclée de Brouwer, 1965, 7-39.

EPINEY-BURGARD, Georgette - ZUM BRUNN, Emilie. **Mujeres trovadoras de Dios**. *Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona: Paidós, 1998.

FELDMANN, Christian. **Hildegarda de Bingen**. *Una vida entre la genialidad y la fe*, Barcelona, Herder, 2009.

FRABOSCHI, Azucena Adelina. **Hildegarda de Bingen** (una pequeña pluma en manos de Dios)” y “La Lectio medievalis (la lectura monástica)”, en HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias. Primera Parte*, ed. A. Fraboschi, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2009.

——— **Lectura y comentario al modo de una lectio medievalis**, en HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias. Primera Parte*, ed. A. Fraboschi, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.

———**Hildegarda de Bingen**. *La extraordinaria vida de una mujer extraordinaria*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2004.

GARCÍA BAZÁN, Francisco. **Aspectos inusuales de lo sagrado**, Madrid: Trotta, 2000.

HAAS, Alois Maria. **La problemática del lenguaje y la experiencia mística alemana**, en BALTHASAR, HANS URS VON – HAAS, ALOIS MARIA – BEIERWALTES, WERNER, *Mística, cuestiones fundamentales*, Buenos Aires: Agape Libros, [1974] 2008, 79-110.

———**Mística en contexto**, en CIRLOT, VICTORIA – VEGA, AMADOR (eds.), *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*, Barcelona: Herder, 2006, 63-85.

HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias. Primera Parte*. Lectura y comentario al modo de una *lectio medievalis*, ed. y trad. Azucena Adelina Fraboschi, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.

———*Scivias: Conoce los caminos*, trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid, Trotta, 1999.

———*Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. y trad. Victoria Cirlot, Barcelona, Siruela, 2009.

PANIKKAR, Raimon. **De la mística**. *Experiencia plena de la Vida*, Barcelona: Herder, 2007.

ROSSANO, P. – RAVASSI, G. – GIRLANDA, A. (dir.), **Nuevo Diccionario de Teología Bíblica**, Buenos Aires: Paulinas, 1990. (v. Profecía)

SICRE, José L. **El profetismo en Israel**, Estella: Verbo Divino, 1992.

VELASCO, Juan Martín. **El fenómeno místico**, Madrid: Trotta, [1999] 2003.

———**Mística y humanismo**, Madrid: PPC, 2007.

TEOLOGÍA, LITERATURA E IDENTIDAD CULTURAL EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Luis N. Rivera Pagán^{1*}

Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el mundo.

Es víspera de Dios.

Está uniendo en nosotros sus pedazos.

Olga Orozco

Desdoblamiento en máscara de todos

Los juegos peligrosos (1962)

Una ausencia inexplicable

En un análisis magistral sobre las implicaciones teológicas de los escritos de José Martí, Reinerio Arce Valentín llama la atención a la necesidad de estudiar los vínculos posibles entre el discurso teológico y la literatura en América Latina.² Señala a un pasaje clave de Ernesto Sabato, en su enigmática novela filosófica, *Abaddón el exterminador*, en el cual el escritor argentino indica que las cosmovisiones filosóficas latinoamericanas no se encuentran en tratados de “pensamiento puro”, sino en “nuestras novelas”.³

Vítor Westhelle y Hanna Betina Götz, por su parte, han publicado un sugestivo ensayo en el que deslindan el fructífero pero descuidado campo dialógico entre teología y literatura como posible vía prioritaria para superar los actuales escollos del pensamiento teológico latinoamericano, en este difícil tiempo que Elsa Tamez ha caracterizado de “sequía mesiánica”, cuando “los horizontes se cierran” y se extiende

1 * Profesor emérito de teología ecuménica del Seminario Teológico de Princeton. Es autor de varios libros, entre ellos, *Evangelización y violencia: La conquista de América* (1992), *Entre el oro y la fe: El dilema de América* (1995), *Mito exilio y demonios: literatura y teología en América Latina* (1996), *Diálogos y polifonías: perspectivas y reseñas* (1999), *Essays from the Diaspora* (2002), *Fe y cultura en Puerto Rico* (2002) y *Teología y cultura en América Latina* (2009). Esta ponencia se leyó originalmente el 23 de junio de 2009, en el Seminario Evangélico de Teología, en Matanzas, Cuba.

2 *Religion: Poesie der kommenden Welt. Theologische Implikationen im Werk José Martí* (Aachen: Concordia Reihe Monographien, 1993). El libro se ha traducido al español, gracias al esfuerzo editorial conjunto del Consejo Latinoamericano de Iglesias y el Concilio Evangélico de Puerto Rico, bajo el título *Religión: Poesía del mundo venidero. Las implicaciones teológicas en la obra de José Martí* (Quito: CLAI, 1996). Véase, además, el significativo ensayo de Raúl Fornet-Betancourt, “José Martí y la crítica a la razón teológica establecida en el contexto del movimiento independentista cubano del siglo XIX”, *Cuadernos americanos* 52 (nueva época), año IX, vol. 4, julio – agosto 1995, 82-103.

3 Ernesto Sabato, *Abaddón el exterminador* (Barcelona: Seix Barral, 1992), 189. Citado por Arce Valentín, *Poesie der kommenden Welt*, 30.

una “cultura de desesperanza”.⁴ Apuntan hacia el mito, con sus alegorías de orígenes y futuros alternos, como eje común de ese diálogo.⁵

El diálogo entre la teología y la literatura en América Latina se hace urgente por los obvios intereses que ambas tienen en la memoria mítica y las ensoñaciones utópicas de los pueblos al margen de la modernidad occidental. Con las notables excepciones de Wolf Lustig,⁶ Pedro Trigo,⁷ Antonio Carlos de Melo Magalhães,⁸ Rubem Alves,⁹ Antonio Manzatto,¹⁰ las hermosas reflexiones de Gustavo Gutiérrez sobre la literatura peruana,¹¹ el estudio de Michelle González sobre sor Juana Inés de la Cruz¹², algunos trabajos míos,¹³ innumerables textos del prolífico Leopoldo Cervantes-Ortiz¹⁴ y, recientemente, un sugestivo texto del costarricense Diego Soto,¹⁵ es asunto que ha pasado algo desapercibido.

El esfuerzo más ambicioso en este campo hasta ahora es el del jesuita español/venezolano Pedro Trigo sobre las convergencias y divergencias entre la teología y la literatura latinoamericanas, ubicadas ambas en el horizonte de los anhelos y esfuerzos de liberación. Trigo estudia las referencias a las instituciones eclesíásticas

4 Elsa Tamez, *Cuando los horizontes se cierran: relectura del libro de Eclesiastés o Qohélet* (San José, Costa Rica: DEI, 1998).

5 “In Quest of a Myth: Latin American Literature and Theology,” *Journal of Hispanic/Latino Theology*, Vol. 3, No. 1, August 1995, 5-22.

6 Wolf Lustig, *Christliche Symbolik und Christentum im spanischamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989).

7 Pedro Trigo, “Teología narrativa en la nueva novela latinoamericana”, en Pablo Richard, ed., *Raíces de la teología latinoamericana* (San José: DEI/CEHILA, 1987), 263-343; ídem., *Cristianismo e historia en la novela mexicana contemporánea* (Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1987); ídem., *La institución eclesíástica en la nueva novela latinoamericana* (Caracas: Compañía de Jesús de Venezuela, ITER, Universidad Católica Andrés Bello, 2002).

8 Antonio Carlos de Melo Magalhães, *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo* (Sao Paulo: Paulinas 2000).

9 Inter alia, Rubem Alves, *Lições de feitiçaria: meditações sobre a poesia* (São Paulo: Loyola, 2003).

10 Antonio Manzatto, *Teología e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia nos romances de Jorge Amado* (São Paulo: Edições Loyola, 1994).

11 Gustavo Gutiérrez, *Entre las calandrias* (Lima: Cep-IBC, 1990), ídem., “Lenguaje teológico: plenitud del silencio”, en su libro *Densidad del presente: Selección de artículos* (Lima: Cep-IBC, 1996), 349-384.

12 Michelle González, *Sor Juana: Beauty and Justice in the Americas* (Maryknoll, NY: Orbis Books, 2003).

13 Luis N. Rivera Pagán, *Mito, exilio y demonios: literatura y teología en América Latina* (San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Puertorriqueñas, 1996); ídem., *Teología y cultura en América Latina* (Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica, 2009).

14 Leopoldo Cervantes-Ortiz, *Serie de sueños: la teología ludo-erótico-poética de Rubem Alves* (Quito, Ecuador: Consejo Latinoamericano de Iglesias, 2003); ídem., editor, *El salmo fugitivo: antología de poesía religiosa latinoamericana* (Barcelona: Editorial CLIE, 2009). Además de médico y teólogo, Cervantes-Ortiz es poeta distinguido. Véase, entre otros textos, su hermoso breve libro *Navegación del fuego* (Sao Paulo: Callis Editora, 2003). Es también autor de meritorias reseñas críticas de cine, dispersas en varios números de la revista *Signos de Vida*.

15 Diego Soto, *El espejo encantado: mito, fatalidad y carnalidad. Teología-Literatura en América Latina* (San José, Costa Rica: SEBILA, 2010).

cristianas y sus ideologías en múltiples escritores. Sin embargo, al lidiar con tantos autores y obras sus observaciones se tornan difusas y pierden precisión. Además, su objeto se reduce a la visión que esas novelas tienen de lo cristiano entendido en un sentido clásico, descuidando la rica y diversa experiencia pluriforme de lo sagrado y lo religioso en América Latina. Tiene, empero, el mérito de señalar un tema de reflexión importante y relativamente inexplorado y de iniciar su demarcación.

María de las Nieves Pinillos publicó hace más de dos décadas un análisis abarcador de la figura del sacerdote en la novela latinoamericana. Estudia más de un centenar de personajes eclesiásticos en aproximadamente setenta novelas, publicadas entre 1851 y 1976 a lo largo de todo el continente, distinguidas en ocho categorías de narrativa novelística (política, indigenista, explotación económica, revolución mexicana, urbana, antiimperialista, guerrilla y la de testimonio diverso). Clasifica a dichos personajes eclesiásticos de acuerdo a sus relaciones con la iglesia, el pueblo y el poder social.¹⁶ Descubre Nieves Pinillos una correlación importante entre las crisis sociales y políticas latinoamericanas modernas y la evolución de una nueva visión literaria más compleja y sofisticada del sacerdote. Es un trabajo valioso y extrañamente descuidado, de mucho provecho por su carácter panorámico. Esa misma ambición abarcadora, sin embargo, le impide proseguir las innumerables pistas investigativas que descubre al paso de su pluma. Concentra, además, su estudio en la figura del sacerdote, obviando los otros símbolos, imágenes y conceptos de la religiosidad presentes en la nueva novela continental.

El puertorriqueño Pedro Sandín-Fremaint ha publicado un excelente estudio literario-teológico de la obra de una novelista haitiana, Marie Chauvet, en el que demuestra los enormes aportes que pueden esperarse del análisis de la conjunción de ambas expresiones de la creatividad espiritual humana - la literatura y la religión.¹⁷ Sandín, además, supera el patriarcalismo que aqueja a otros críticos literarios y, sobre todo, a los teólogos de oficio.

Ciertamente, no puede dejar de mencionarse en este contexto, aunque sea muy de paso, la obra clásica de Charles Moeller, *Littérature du XXe siècle et christianisme* (1953-1975), en cinco volúmenes, traducida al español como *Literatura del siglo XX y el cristianismo*.¹⁸ Indicativo de otros tiempos es que el erudito Moeller no incluye ningún latinoamericano entre los más de treinta autores que analiza, a pesar de que al publicarse su último tomo, en 1975, ya había comenzado a dar muy notorios frutos el famoso *boom* de la narrativa latinoamericana. Ese desdén eurocentrista es hoy inaceptable.

16 María de las Nieves Pinillos, *El sacerdote en la novela hispanoamericana* (México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987). Aunque el título se refiere a la novela hispanoamericana, la autora incluye algunas brasileñas.

17 Pedro Sandín-Fremaint, *A Theological Reading of Four Novels by Marie Chauvet: In Search of Christic Voices* (San Francisco: The Edwin Mellen Research University Press, 1992).

18 Madrid: Editorial Gredos, 1958-1975, 5 vols.

Quizá sea justo decir que han sido los predicadores los que mayor atención han concedido a las imágenes y símbolos religiosos en la literatura. Véase, de manera destacada, el texto sobre teología homilética de Cecilio Arrastía, *Teoría y práctica de la predicación*, en el que su autor, uno de los principales exponentes de la oratoria sagrada en Hispanoamérica, insiste en la necesidad de que el predicador medite sobre las imágenes del ser humano y de lo sagrado en la literatura. Arrastía compara la tarea homilética con la de la cuentera de *Eva Luna*, de Isabel Allende, que inventa para un viejo soldado, a quien la fatiga del existir le ha adherido un amargo “olor a tristeza”, un pasado memorable y un destino digno, permitiéndole así recuperar memoria, identidad y esperanza.¹⁹ Permanece, sin embargo, en el umbral del diálogo entre teología y literatura, limitándose al usufructo homilético que la primera puede hacer de la segunda.

El discurso teológico moderno se ha nutrido del diálogo intelectual con el pensamiento filosófico y con el análisis social. Ejemplos distinguidos de lo primero son el provecho que Rudolf Bultmann obtuvo de los escrutinios existenciales llevados a cabo por el Martín Heidegger de *Ser y tiempo*, y el uso que Jürgen Moltmann ha hecho de la filosofía de la esperanza de Ernst Bloch. De lo segundo, quizá la instancia de mayor importancia es la integración crítica realizada por Gustavo Gutiérrez de las teorías sociológicas de la dependencia. Pero, con escasas excepciones, la teología no ha prestado auténtica atención reflexiva a lo que del ser humano y sus dilemas se refleja en la producción literaria,²⁰ o peor aún, lo ha marginado a la triste función de adornar un texto con epígrafes e ilustraciones, en fin, a meras decoraciones retóricas. En un momento en que nuevas corrientes intelectuales tienden a difuminar las fronteras rígidas entre las distintas esferas de la cultura y a recalcar los aportes epistemológicos y hermenéuticos válidos que provienen del quehacer literario, la relativa ausencia de diálogo entre la teología y la literatura constituye un déficit teórico.

Convergencias provocadoras

Extraña, reitero, la relativa ausencia de interés por parte de la teología latinoamericana en la literatura moderna del continente. Lo extraño por la simultaneidad de su auge y renombre internacionales, por la pertinencia, para las preocupaciones religiosas y eclesíásticas, de sus temas y asuntos y, finalmente, por la audacia de la literatura latinoamericana moderna en hacer afirmaciones desafiantemente heterodoxas y teológicamente transgresoras.

19 *Teoría y práctica de la predicación* (Miami: Editorial Caribe, 1989), 24s - la referencia es a Isabel Allende, *Eva Luna* (Barcelona: Plaza & Janes, 1992), 277s.

20 Arce Valentín hace referencia a algunos trabajos en esta dirección llevados a cabo en Alemania. *Poesie der kommenden Welt*, 29, n. 87.

Ambas expresiones de nuestra creatividad simbólica, la teológica y la literaria, cobran auge y renombre mundiales casi simultáneamente. Con el apogeo del compromiso social de las comunidades eclesiales de base y las primicias del pensamiento liberacionista, en la década de los sesenta, la teología latinoamericana deja de ser una réplica traducida de la europea y norteamericana y comienza a ser sujeto original de su propia historia intelectual. Por otro lado, obras publicadas durante los sesenta, como *El siglo de las luces* (1961), de Alejo Carpentier, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa, *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos, *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Todas las Sangres* (1964), de José María Arguedas, *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, entre otras, abonan sentimientos y perspectivas no muy disímiles a las que albergarán, pocos años después, los escritos de Gustavo Gutiérrez, Juan Luis Segundo o Porfirio Miranda. Todavía no hay, sin embargo, para América Latina, una obra crítica que se asemeje al excelente análisis que Alfred Kazin ha hecho sobre la religiosidad y la teología en la literatura estadounidense.²¹

La producción literaria latinoamericana moderna tiene tan evidentes tangencias y resonancias religiosas que despierta mi perplejidad la falta de atención por parte de la comunidad teológica. Sobre todo por la presencia abundante de asertos heterodoxos y audaces transgresiones doctrinales que no pueden sino incitar a la reflexión y al cuestionamiento teológico. ¿No invitan acaso de manera en extremo provocadora e inquietante a tal diálogo innumerables textos literarios, como la siguiente gema de Jorge Luis Borges, tallada en el contexto de una reflexión sobre los afanes del escritor, y que desemboca en una poco ortodoxa interpretación de la doctrina teológica de la encarnación: “Hay un santísimo derecho en el mundo: nuestro derecho de fracasar y andar solos y de poder sufrir. No sin misterio me ha salido lo de santísimo, pues hasta Dios nos envidió la flaqueza y, haciéndose hombre, se añadió el sufrimiento y brilló como un cartel en la cruz”?²²

Es sorprendente que los teólogos no hayan prestado atención a lo que sus colegas literatos escribían acerca de los dilemas y enigmas de los hombres y mujeres del continente. De haberlo hecho habrían descubierto tangencias y pertinencias notables. Demos un ejemplo distinguido. Son pocos los teólogos que han percibido, en el famoso soliloquio del sacerdote Rentería, en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, un anticipo genial de las turbulencias anímicas en el interior de las iglesias latinoamericanas en el proceso de incubación de la teología de la liberación.

“El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir.

21 Alfred Kazin, *God and the American Writer* (New York: Knopf, 1997).

22 Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires: Seix Barral, 1993, publicado inicialmente en 1926), 82.

Todo esto que sucede es por mi culpa - se dijo -. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si...”²³

La confrontación entre el sacerdote Rentería y el párroco de Contla sobre la sumisión del primero al implacable caudillo de Comala da pie a un diálogo sobre el papel de la iglesia ante el pueblo pobre y desposeído, por un lado, y los poderosos dueños de haciendas y vidas, descendientes espirituales de los conquistadores, por el otro.²⁴ Comala es la metáfora de un México dominado por terratenientes y alejado de la misericordia divina.

O, para mencionar otro ejemplo importante, la famosa conclusión, no menos teológica por heterodoxa y sacrílega, en la que resume Martín Santomé, el protagonista principal de *La tregua*, de Mario Benedetti, su trágica relación amorosa con una joven, prematura e inesperadamente muerta:

“Por primera vez en mi vida, sentí que podía dialogar con Él [Dios]. Pero en el diálogo Dios tuvo una parte floja, vacilante, como si no estuviera muy seguro de sí... Entonces, pasado ese plazo que Él me otorgó... pasado ese amago de vacilación y apocamiento, Dios recuperó finalmente sus fuerzas. Dios volvió a ser la todopoderosa Negación de siempre... Ahora las relaciones entre Dios y yo se han enfriado. Él sabe que yo no soy capaz de convencerlo. Yo sé que Él es una lejana soledad, a la que no tuve ni tendré nunca acceso. Así estamos, cada uno en su orilla, sin odiarnos, sin amarnos, ajenos.”²⁵

El título mismo de la obra, una de las más importantes y densas escritas por Benedetti, alude a la pugna ineludible del ser humano con Dios y su soledad. En esa confrontación, que recuerda la terrible batalla de Jacob con el ángel de Dios, existen treguas, pero no tratados de paz permanentes.

Más audaz aún en su disposición a transgredir la ortodoxia dogmática es la culminación de *La “Flor de Lis”*, la fascinante novela de la mexicana Elena Poniatowska, en la que se traza el itinerario espiritual de Mariana, una joven de familia adinerada cuya fe religiosa tradicional es sacudida por un extraño sacerdote, Jacques Teufel [nombre enigmático, *Teufel* es la voz alemana para diablo]. El parlamento final de Teufel a la atormentada muchacha es un dechado de transgresión y heterodoxia

23 Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, la primera edición es de 1955), 40s.

24 *Ibíd.* 207-209.

25 Mario Benedetti, *La tregua* (Madrid: Alfaguara, 1994, publicado por primera vez en 1960), 175s.

teológicas, en el que la vida, el pecado y Dios se entrecruzan de manera peculiar que rompe las normas del teísmo y ateísmo clásicos.

“El único compromiso del hombre sobre la tierra, Mariana, es vivir... Hay que vivir y si no pecas, si no te humillas, si no te acercas al pantano, no vives. El pecado es la penitencia, el pecado es el único elemento purificador, si no pecas, ¿cómo vas a poder salvarte?... Estamos solos. Mariana, solos. Todos los hombres estamos solos, hagan lo que hagan, suceda lo que suceda, su historia está trazada de antemano... El único que conoce tu historia es Dios y Dios es un visionario que no puede hablar. Dios conoce tu historia. Mariana, ¿no te das cuenta?, conocer tu historia es condenarte, no darte escapatoria... Dios es el culpable de todos los pecados del mundo...”²⁶

Ya en su primer libro, *Lilus Kikus*, publicado en 1954, Elena Poniatowska, había mostrado interés y audacia al replantearse los más complejos problemas religiosos y teológicos desde una perspectiva literaria femenina, en este caso examinados desde la picardía de una niña excepcional. En medio de la intensa fiebre de una enfermedad infantil, *Lilus Kikus* mezcla lúdicamente el peculiar milagro vinícola de Jesús (“Jesús, Jesusito ¿Por qué fue usted a las bodas de Canaán, a esa fiesta de borrachos? ¿Por qué hizo usted ese milagro tan raro?”), la confrontación evangélica con la mujer adúltera y la María Magdalena que “destapa sus ánforas de perfume...” En su delirio, y en respuesta a su ruptura de los códigos misóginos y ultra-moralistas de santidad, “*Lilus Kikus* ve pasar hileras de señoras tiesas... que llevan negros letreros en el pecho y en la frente: ‘Prohibido’, ‘Prohibido’, y que la amenazan con expulsarla de la asociación ‘Almas en Flor’.”²⁷

Si, en general, la literatura europea de mediados de siglo se adentra en el laberinto filosófico clásico de la lucha entre la fe y el ateísmo, la latinoamericana de las últimas décadas se encamina por senderos de mayor ironía, humor y audacia heterodoxa. Ejemplar es el tratamiento que Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad*, confiere a los escasos sacerdotes que se atrevieron habitar en Macondo. El padre Nicanor Reyna intenta, sin mucho éxito, imponer la normatividad sacramental en una población hasta entonces sujeta a la ley natural, sin bautizos, matrimonios eclesiásticos o extrema unciones. Pretende evangelizar al alucinado patriarca, José Arcadio Buendía, pero es éste quien casi le convence de la inexistencia de Dios y quien proclama finalmente, en latín litúrgico, la victoria de su nihilismo. El sucesor de tan desdichado cura, el padre Antonio Isabel, no tiene mejor suerte y culmina su ministerio en absoluto delirio senil, predicando “que probablemente el diablo había ganado la rebelión contra Dios, y que era aquél quien estaba sentado en el trono celeste, sin revelar su verdadera identidad para atrapar a los incautos.”²⁸

26 Elena Poniatowska, *La “Flor de Lis”* (México, D. F.: Ediciones Era, 1994, publicada inicialmente en 1988), 251s.

27 Elena Poniatowska, *Lilus Kikus* (México, D. F.: Ediciones Era, 1993, la primera edición es de 1954), 40.

28 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Madrid: Cátedra, 1995), 177-180, 297-298.

Son pasajes cruciales para entender a Macondo, metáfora de una América Latina apartada de la gracia divina a pesar de la presencia ubicua de la cristiandad y sus sacramentos. Una América Latina, reinado de Satanás, tierra en la que una iglesia sacramental pinta una ligera capa de ritual obediencia al dogma, pero que no logra evangelizar a profundidad el alma de los pueblos. Es una trágica hipótesis que García Márquez profundiza cinco lustros más tarde, cuando uno de sus personajes claves, el obispo don Toribio de Cáceres y Virtudes sentencia:

“Hemos atravesado el mar océano para imponer la ley de Cristo, y lo hemos logrado en las misas, en las procesiones, en las fiestas patronales, pero no en las almas... Habló del batiburrillo de sangre que habían hecho desde la conquista: sangre de español con sangre de indios, de aquéllos y éstos con negros de toda laya, hasta mandingas musulmanes, y se preguntó si semejante contubernio cabría en el reino de Dios... ¿Qué puede ser todo eso sino trampas del Enemigo?”²⁹

Es “el Enemigo” - el Diablo - quien rige el destino espiritual latinoamericano y caribeño. Toda esta otra novela de García Márquez - *Del amor y otros demonios* - puede leerse como una reflexión literaria sobre la demonización de la religiosidad de los pueblos americanos marginados y los intentos que hace una iglesia colonial y saturada de arrogancia espiritual por erradicar la cultura y el culto particulares de las comunidades negras esclavas. Es la misma demonización que reflejan muchos textos misioneros del siglo dieciséis respecto a las religiosidades indígenas.³⁰

O en el satírico relato de la uruguaya Cristina Peri Rossi, “El juicio final”, en el que un personaje, tras recibir una revelación que parece indicar el apocalíptico fin de la historia, “comenzó a leerle a Dios la lista de cargos que durante cincuenta años había acumulado contra él, de forma imparcial...”,³¹ alterando drásticamente la concepción tradicional del “juicio final”. Es Dios quien, en la instancia final de la historia, ha de rendir cuentas al ser humano, reabriéndose así irónicamente el añejo tema de la teodicea.

La chilena/costarricense Tatiana Lobo ha publicado en los últimos años unas fascinantes novelas y crónicas ficcionalizadas. En *Calypso*, obra dedicada a exaltar la sensualidad y la belleza, de alma y cuerpo, de las mujeres afrocentroamericanas, un comerciante blanco denuncia ante un obispo católico el contenido poco ortodoxo de un predicador llamado sencillamente “el Africano”.

“Dice... que la Biblia no dice que hay que sudar para más que para la comida, y que trabajar en exceso, además de una tontería, es pecado...”

29 Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios* (Nueva York: Penguin Books, 1994), 138-139.

30 Pierre Duviols, *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial: l'extirpation de l'idolatrie entre 1532 et 1660* (París-Lima: Institut Français d'Études Andines, 1971).

31 En Cristina Peri Rossi, *Una pasión prohibida* (Barcelona: Seix Barral, 1992, publicado inicialmente en 1986), 113s.

El negro este asegura que Jesús abandonó el taller de carpintería de San José para largarse a caminar por aquí y por allá, sin trabajo fijo conocido...

Dice que hay que vivir como los lirios del campo, que aquí se dan en la arena sin sudar más que lo justamente necesario... Imagínese, monseñor, que dice que los romanos crucificaron a Jesús por miedo a que su mal ejemplo se propagara y los judíos ya no quisieran trabajar para ellos... Porque el que no hace nada, piensa mucho - dice -, y que a los romanos no les convenía que los judíos pensarán. Que hasta María Magdalena salió de su mala vida para disfrutar de tiempo libre.... Y que si las gracias al Señor se hacen con música y con cantos, tanto mejor, que no sólo de pan vive el hombre, que también de risas y de alegría...³²

Sugestivo también por su disposición a retar la ortodoxia moral cristiana es uno de los cuentos de Eva Luna, de Isabel Allende: *Clarisa*. Clarisa, devota de velas y agua bendita, ha sido atribulada por dos hijos minusválidos de cuerpo y mente. Luego tiene otros dos hijos, de excelente salud e inteligencia viva y alerta. Al final del relato, el lector descubre que para procrearlos, esta mujer de mantilla y misa ha recurrido a un hombre, de cualidades que ella hubiese querido ver reproducidas en sus hijos, pero que no era, ante la ley ni ante el altar, su legítimo marido. Su justificación deja al lector boquiabierto, además, de sonriente: “Eso no fue pecado... sólo una ayuda a Dios para equilibrar la balanza del destino. Y ya ves cómo resultó de lo más bien.”³³

Inquietante y heterodoxa es la conclusión de la novela *Desencanto al amanecer*, de la nicaragüense Milagros Palma. La poeta Fernanda Rosales Cantero ha muerto en medio de las batallas que sacuden a un país revolucionario latinoamericano y su alma, tras un vagabundeo repleto de incidentes interesantes, llega al cielo, “pero las puertas no se abrieron como ella se lo había imaginado por su vida ejemplar. Nadie la estaba esperando... Una voz se oyó como en los aeropuertos... ‘El martirio ya no es una práctica de salvación. De aquí en adelante el placer tiene que primar y será condenado a la nada el que no cumpla con el deber sagrado de gozar’.”³⁴ Palma continúa así, en un relato novelístico, sus lecturas rebeldes de los mitos patriarcales que han servido para reprimir el disfrute y el gozo corporal de las mujeres.³⁵

32 Tatiana Lobo, *Calypso* (San José, Costa Rica: Norma, 1996), 62s. Los libros de Tatiana Lobo - *Calypso*, *Asalto al paraíso* (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992) y *Entre Dios y el diablo* (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993) - constituyen un impresionante buceo en las profundidades de la pluralidad étnica, cultural y femenina de Costa Rica.

33 Isabel Allende, *Cuentos de Eva Luna* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, la primera edición es de 1990), 49s.

34 Milagros Palma, *Desencanto al amanecer* (Bogotá: Ediciones Índigo, 1995), 146s.

35 Verbigracia, Milagros Palma, *La mujer es puro cuento: Simbólica mítico-religiosa de la feminidad aborigen y mestiza* (Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 1992, publicado por primera vez en 1986) y *El gusano y la fruta: El aprendizaje de la feminidad en América Latina* (Bogotá: Ediciones Índigo, 1994).

Carlos Fuentes, en un importante texto en el que encara frontalmente la polifonía étnica y cultural de la identidad nacional, aborda audazmente y con un lenguaje procaz el laberíntico sincretismo religioso mexicano.

“[E]l hijo y el nieto de Cuauhtémoc entraban de rodillas a la misma catedral, con las cabezas gachas y los escapularios como cadenas arrastradas por la mano invisible de los tres dioses del cristianismo, padre, hijo y espíritu santo, jefe, chamaco, súcubo, ¿con cuál de ellos te quedas, mexicanito nuevo, indio y castellano como yo, con el papacito, el escuincle o el espanto?... ¿cuál Dios, espejo de humo o espíritu santo, serpiente emplumada o Cristo crucificado, dios que exige mi muerte o dios que me da la suya, padre sacrificador o padre sacrificado, pedernal o cruz? ¿cuál Madre de Dios, Tonantzín o Guadalupe?... Cabrón Jesús, rey de putos, tú conquistaste al pueblo de mi madre con el goce pervertido de tus clavos fálicos, tu semen avinagrado... ¿cómo reconquistarte a ti?”³⁶

El uruguayo Eduardo Galeano no tiene reparo alguno en embrollar a Dios en heterodoxias y transgresiones teológicas. En el tono de humor irónico que caracteriza sus escritos se compadece del casto e inhibido Dios cristiano:

“El dios de los cristianos, Dios de mi infancia, no hace el amor. Quizás es el único dios que nunca ha hecho el amor, entre todos los dioses de todas las religiones de la historia humana. Cada vez que lo pienso, siento pena por él. Y entonces le perdono que haya sido mi superpapá castigador, jefe de policía del universo, y pienso que al fin y al cabo Dios también supo ser mi amigo en aquellos viejos tiempos, cuando yo creía en Él y creía que Él creía en mí. Entonces paro la oreja, entre la caída del sol y la caída de la noche, y me parece escuchar sus melancólicas confidencias.”³⁷

En otro de los relatos de Galeano se manifiesta el dolor que se oculta detrás de la sonrisa: el sufrimiento de tantos hombres y mujeres, víctimas de la crueldad y la violencia que definió el proceder de algunos regímenes militares sudamericanos,

³⁶ Carlos Fuentes, “Los hijos del conquistador”, en *El naranjo, o los círculos del tiempo* (México, D. F.: Alfaguara, 1993), 88s. Fuentes ensaya en ese relato una comprensión del mestizaje, étnico y cultural, de México que intenta superar las aporías de la identidad nacional magistralmente analizadas por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987, impresa por primera vez en 1950), 67-80. Paz postula una sugestiva analogía entre la conquista, como posesión violenta, y la violación de la mujer indígena. “La Chingada es la Madre violada... la atroz encarnación de la condición femenina. Si la Chingada es la representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias”. Distingue la expresión soez mexicana “hijos de la chingada” de la española “hijos de puta”. La frase mexicana manifiesta con fuerza dramática e insoslayable claridad, de la que carece la ibérica, la pavorosa angustia de la mujer nativa violentada. Cf. Luis N. Rivera Pagán, “La indígena raptada y violada”, *Pasos*, segunda época, no. 42, julio-agosto, 1992, 7-10.

³⁷ Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos* (México, D. F.: Siglo XXI, 1990, la primera edición es de 1989), 75.

entre los sesenta y los ochenta. Y ese dolor se transmuta nuevamente en la pregunta clásica de la teodicea, pero de manera muy novedosa.

“El poeta Juan Gelman escribe alzándose sobre sus propias ruinas, sobre su polvo y su basura.

Los militares argentinos, cuyas atrocidades hubieran provocado a Hitler un incurable complejo de inferioridad, le pegaron donde más duele. En 1976, le secuestraron a los hijos. Se los llevaron en lugar de él. A la hija, Nora, la torturaron y la soltaron. Al hijo Marcelo, y a su compañera, que estaba embarazada, los asesinaron y los desaparecieron...

¿Cómo se hace para sobrevivir una tragedia así? Digo: para sobrevivir sin que se te apague el alma... Y me he preguntado: si Dios existe, ¿por qué pasa de largo? ¿No será ateo Dios?”³⁸

Rosario Ferré ha escrito una novela repleta de ironía y de humor, *La batalla de las vírgenes*, en la que, tras relatar literariamente los conflictos y disputas entre los adoradores puertorriqueños de distintas tradiciones de apariciones marianas, se llega a la conclusión de que la única virgen que merece la adhesión plena es la Virgen de la Cueva, una no muy velada alusión a la liberación erótica. “La Virgen de la Cueva es la única que vale, es a ella a la que hay que rezarle... es la única que existe, es la única que vale. Por la cueva de la Virgen es que nos hacemos peregrinos por primera vez, es que pasamos al espacio real del ser...”³⁹

Hacia el diálogo entre la teología y la literatura

Como hipótesis de trabajo adelanto dos proposiciones fundamentales. En primer lugar, ningún tratamiento académico de las manifestaciones creadoras de las culturas latinoamericanas puede reclamar integridad si no incorpora la importancia central que en ellas ha tenido la fe cristiana y sus textos sagrados. ¿Cómo discutir *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes, *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Roa Bastos, *Todas las sangres* (1964), de José María Arguedas o *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez sin analizar la presencia acuciante, en las angustias de los seres humanos y sociedades ahí descritas, de las religiosidades latinoamericanas y sus intrincadas redes de símbolos, creencias y ritos, con su caudal de temores y esperanzas?

Sería como pretender estudiar la trayectoria espiritual de James Joyce evadiendo su confrontación con el intenso catolicismo irlandés, brillantemente expuesta en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). O reducir el análisis de *Resurrección* (1899), la gran obra del anciano Tolstoi, a disquisiciones exclusivamente literarias

38 Ibid., 229.

39 Rosario Ferré, *La batalla de las vírgenes* (Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993), 120s.

eludiendo su dramático conflicto religioso con la Iglesia Ortodoxa de Rusia y su ansiosa búsqueda de un cristianismo más cercano al Jesús de los Evangelios. O discutir *Beloved* (1987), de la espléndida Toni Morrison, desligada de la rica tradición religiosa afroamericana, tan preñada de las miserias de la esclavitud y las ilusiones de libertad. Eso sería tan absurdo como enfrentarse a la obra literaria de Chaim Potok, por su ejemplo su texto magistral *The Chosen* (1967),⁴⁰ o Isaac Bashevis Singer, entre otros su fascinante *The Penitent* (1983),⁴¹ a la vez que se elude el estudio a profundidad de los fascinantes laberintos trazados y recorridos por la religiosidad judía en la diáspora, en sus esfuerzos por encarnar su fidelidad al celoso Dios de Israel en un mundo secular extraño y hostil.

En un momento en que nuevas corrientes intelectuales tienden a difuminar las fronteras rígidas entre las distintas esferas de la cultura y a subrayar los aportes epistemológicos y hermenéuticos válidos que provienen del quehacer literario, la relativa ausencia de diálogo entre la teología y la literatura latinoamericanas constituye un déficit teórico. Richard Rorty ha recalcado la centralidad de la literatura, especialmente de la novela, en el pensamiento filosófico moderno.⁴² Rorty intenta quebrar la pared tradicional de separación entre el escritor y el pensador, la imaginación y la razón, el arte y la filosofía, que con firmeza erigió Platón en la aurora de la cultura occidental. Lo que él intenta hacer respecto a la filosofía, es aún de mayor importancia en la teología. El teólogo nutre su pensamiento de las reflexiones narrativas que sobre la contingencia, la ironía y la solidaridad humanas, para usar términos claves en la obra de Rorty, surgen de las obras de imaginación literaria.

La escasa o nula atención que algunos críticos prestan a las imágenes religiosas de importantes textos literarios en ocasiones claves les obnubila su capacidad analítica. El gran libro que Octavio Paz dedica a sor Juana Inés de la Cruz se lacera por el recelo de ese gran autor a “las turbias seducciones del ascetismo, la milagrería y la falsa mística”⁴³ y su menosprecio a los dilemas teológicos que ciertamente sí inquietaban a la enclaustrada poeta novohispana.

Carlos Fuentes, quien ha jugado el papel dual de novelista de primera fila y crítico literario de envergadura, ha escrito algo de mucha densidad para el pensamiento latinoamericano, incluyendo el teológico: “Una novela... es la portadora de la noticia de que en verdad no sabemos quiénes somos, de dónde venimos o cuál es nuestro lugar en el mundo. Es la mensajera de la libertad al precio de la

40 Chaim Potok, *The Chosen* (New York: Ballantine Books, 2003).

41 Isaac Bashevis Singer, *The Penitent* (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1983).

42 Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). La inmersión literario-filosófica que Rorty lleva a cabo con las novelas y los ensayos de Vladimir Nabokov y George Orwell, es practicable, y de mucha utilidad, con las obras de los escritores latinoamericanos.

43 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003), 173.

inseguridad.”⁴⁴ Esa aporía, personal y social a la misma vez, ese maridaje entre el enigma de la existencia, la angustia de la libertad y el anhelo de descifrar lo que quizá es, en última instancia, inefable e inasible conceptualmente, constituye el punto de partida fascinante de un diálogo posible entre la literatura y la teología. En su estudio sobre los encuentros y desencuentros entre la historia y la literatura latinoamericanas, Fuentes percibe magistralmente los enigmas y las aporías, pero desafortunadamente se escapan de su horizonte analítico, quizá por el radical laicismo de su perspectiva, las ubicuas alusiones y referencias a la religiosidad de nuestros pueblos.

En segundo lugar, el teólogo puede ver, en las mejores creaciones culturales, aquellas que expresan con excelencia estilística las angustias y aspiraciones de un pueblo, las atroces y pavorosas arrugas de las expresiones históricas de la fe. ¿Cómo no temblar ante los terribles rostros del cristianismo latinoamericano, para parafrasear el título del libro de José Míguez Bonino,⁴⁵ que se insinúan en las obras antes mencionadas? ¿Cómo evitar sobrecogerse ante la imagen del Dios que en ellas propugna el cristianismo oficial? ¿Cómo no captar, por el contrario, en su interioridad, los profundos clamores de esperanza en el Dios de liberación, clamores que pugnan por plasmarse en la dolida historia humana iberoamericana forjando una religiosidad solidaria y compasiva? Por algo, la consagración a la teología profética la recibe Gustavo Gutiérrez de la pluma desgarrada y suicida de su compatriota José María Arguedas, cuando el gran novelista, al final de su novela inconclusa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969), le convoca a proclamar el Dios libertador, a fin de que las calandrias de solidaridad entonen la clausura del dios del miedo y la opresión.⁴⁶ Conmovido, Gutiérrez le dedica su *Teología de la liberación* a Arguedas y la inicia con un epígrafe tomado de *Todas las sangres*.⁴⁷

En medio de su gran novela *Hijo de hombre*, Augusto Roa Bastos se lanza la siguiente aseveración:

“Evidentemente, la memoria tiene su retórica de lugares comunes, de imágenes litúrgicas en el trasfondo - en el bajofondo - que nos legó la aculturación evangelizadora. Los reflejos condicionados del Nuevo Testamento funcionan a todo vapor en las capas callosas del sentimiento

44 Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (Madrid: Mondadori, 1990), 19.

45 José Míguez Bonino, *Los rostros del protestantismo latinoamericano* (Buenos Aires: Instituto Superior de Educación Teológica y Editorial Nueva Creación, 1995).

46 Gustavo Gutiérrez, *Entre las calandrias: un ensayo sobre José María Arguedas* (Lima: Perú: Instituto Bartolomé de las Casas, 1990). La relación Arguedas – Gutiérrez es tema de la disertación doctoral de Brett Greider, *Crossing Deep Rivers: The Liberation Theology of Gustavo Gutiérrez in the Light of the Narrative Poetics of José María Arguedas* (Ph. D. doctoral dissertation, Graduate Theological Union, 1988). Véase también Luis N. Rivera-Pagán, “Myth, Utopia, and Faith: Theology and Culture in Latin America,” *The Princeton Seminary Bulletin*, Vol. XXI, No. 2 New Series, July 2000, 142-160, especialmente las páginas 148-153.

47 Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación. Perspectivas* (Barcelona: Ediciones Sígueme, 1972), 9, 11-12.

religioso que es la verdadera levadura de nuestra cultura mestiza. Todo el lenguaje castellano y guaraní, o su mezcla, ha sido “evangelizado”, ha quedado prisionero del Santo Sepulcro, entre los miasmas de la Redención. No podemos escapar.”⁴⁸

Roa Bastos, por un lado, afirma la cristianización, en el bajofondo, a profundidad, de la cultura latinoamericana mestiza, popular, a causa de la “aculturación evangelizadora”. Por el otro lado, sin embargo, se da cuenta de la distancia que media entre los ideales de la fe y sus distorsiones históricas, lo que Alfred Loisy, en otro tiempo y lugar, catalogó como la diferencia clave entre la prédica del reino de Dios, propia de Jesús, y el resultado empírico, la hegemonía de la iglesia.⁴⁹ Por ello, su énfasis es ambiguo y oscila entre el reconocimiento a la evangelización del lenguaje popular, el castellano y el indígena (en su caso, el guaraní) y su caracterización de ella como miasma aprisionadora. *Hijo de hombre* señala, trascendiendo la ambigüedad y la ironía, un sendero de sacrificio cristológico, de *imitatio Christi*, más allá de las fronteras institucionales eclesiásticas. Es, por tanto, como lo sugiere el título, una recuperación del tema clásico, pero siempre inquietante y rebelde, del Jesucristo que se enfrenta al templo y a sus sacerdotes. Lo que conlleva, inevitablemente, su crucifixión.⁵⁰

Pero, en nuestra espiritualidad e identidad latinoamericanas, la crucifixión es el prelude de la resurrección, como esperanza escatológica. Rigoberta Menchú, indígena quiché, es la protagonista de una aventura excepcional de fe, valor y afirmación de un pueblo, su cultura y su religiosidad. Su testimonio literario, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*,⁵¹ surge de los dolores y esperanzas de su pueblo, por siglos menospreciado y maltratado. Es una endecha al tormento y la muerte; es también un canto a la vida de quienes el guatemalteco Miguel Ángel Asturias llamó hombres de maíz y, acorde con estos tiempos de mayor equidad, nosotros llamamos hombres y mujeres de maíz. Es, además, una hermosa exposición, trazada con inmenso orgullo de ser lo que se es, de las ricas tradiciones espirituales de las comunidades quichés. También es un himno literario de esperanza en la resurrección de los pueblos autóctonos, su identidad cultural y su espiritualidad religiosa.

Este texto quizá pueda leerse como el reverso de esperanza del trágico fatalismo sobre el destino de los pueblos mayas que encontramos en *Oficio de tinieblas*, la

48 Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (1960, 1984, New York: Penguin Books, 1996), 177.

49 Alfred Loisy, *L'évangile et l'église* (Paris: A. Picard, 1902).

50 La vida y pasión de Jesús, enfocada de modo directo u oblicuo, es tema perenne en la literatura marcada por el cristianismo. En América Latina, *Hijo de hombre*, de Roa Bastos, es ejemplo eminente del segundo enfoque. *El Evangelio según Lucas Gavilán* (1979), del mexicano Vicente Leñero, del primero.

51 Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (México, D. F.: Siglo XXI, 1994, la primera edición es de 1985). Este libro se ha constituido como paradigma de un género literario: la literatura de testimonio. Véase la discusión sobre este género y el lugar que en él ocupa este texto en Neil Larsen, *Reading North By South: On Latin American Literature, Culture, and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

hermosa novela de Rosario Castellanos.⁵² Es una propuesta de genuino diálogo intercultural, tanto en el sentido lingüístico y cultural (a partir de las conversaciones entre dos mujeres de tradiciones culturales distintas e idiomas diversos – Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos) como espiritual (el cristianismo occidental y el universo mítico religioso maya), en un contexto complejo y doloroso de pugna por la liberación de unos pueblos autóctonos despreciados y marginados. Es un diálogo que también es un proceso de transformación de sus términos, en palabras de Raúl Fonet-Betancourt, “de la inculturación a la interculturalidad.”⁵³

Alguien ha dicho que en muchos de nuestros países las élites criollas y blancas idolatran como paradigmas simbólicos de la nacionalidad a figuras indígenas, siempre y cuando éstas hayan muerto siglos atrás, al mismo tiempo que menosprecian a sus actuales descendientes. Después de Rigoberta Menchú, nadie debe poner en duda la inmensa dignidad de la cultura de los pueblos originarios ni la integridad de sus formas peculiares de vivir, sentir y pensar su espiritualidad. Tampoco, debemos añadir, después de Rigoberta Menchú, debía quedar duda alguna sobre la facultad extraordinaria de las mujeres para representar con eficacia los pesares y las ensoñaciones de sus pueblos. Su libro conjuga la belleza literaria, el sentimiento genuino de la cultura indígena, con la reflexión teológica acerca de los senderos de Dios y la fe en la historia latinoamericana.

En este contexto, es quizá pertinente llamar la atención a la rica creatividad literaria de las escritoras latinoamericanas durante las postrimerías del siglo pasado. Permítaseme aludir a dos ejemplos destacados poco conocidos fuera de sus contextos nacionales. Los libros de Tatiana Lobo, *Asalto al paraíso* (1992), *Entre Dios y el diablo* (1993) y *Calypso* (1996), constituyen un impresionante buceo en las profundidades de la pluralidad étnica, cultural y espiritualidad de la identidad femenina costarricense. La puertorriqueña Ángela López Borrero es una escritora fascinante que conjuga, en dos hermosos libros de relatos breves y seductores, *Los amantes de Dios*⁵⁴ y *En el nombre del hijo*,⁵⁵ como quizá nadie más en nuestros lares, la prosa poética, la lectura sugestiva y novedosa de los textos bíblicos canónicos y el erotismo no divorciado de una espiritualidad honda y genuina.

Es lamentable, debe recalcar, el descuido frecuente por parte de teólogos estudiosos de las letras latinoamericanas de autoras y escritoras de fascinante destreza narrativa y honda sensibilidad en la exploración de los enigmas existenciales que sin cesar desafían al alma humana. Ni Pedro Trigo en su dos extensos volúmenes sobre las imágenes de la institución eclesiástica en la literatura latinoamericana, ni

52 Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas* (México, DF: Penguin Books, 1977, orig. 1962).

53 Véase, Raúl Fonet-Betancourt, “De la inculturación a la interculturalidad”, en *Interculturalidad, diálogo interreligioso y liberación*, editado por Juan José Tamayo y Raúl Fonet-Betancourt (Navarra, España: Editorial Verbo Divino, 2005), 43-60.

54 Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996.

55 Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

Wolf Lustig en su amplio, denso y excelente análisis de los símbolos cristianos en la novela hispanoamericana del siglo veinte prestan atención a escritora alguna.⁵⁶

No puede leerse ninguna de estas escritoras antes mencionadas, entre muchas otras, sin admirarnos ante la enorme capacidad de nuestros pueblos, sus hombres y mujeres, de trazarse, en el destino de sus historias de penurias y añoranzas, senderos de auténtica espiritualidad e identidad. De su sensibilidad e inteligencia surge un esfuerzo audaz y tenaz de liberar la imaginación religiosa de vestigios coloniales y forjar horizontes genuinos y amplios para nuestras espiritualidades e identidades.

El Apocalipsis de los pueblos marginados

La historia hermenéutica del postrer libro de las escrituras sagradas, *Apocalipsis*, ha sido ambigua y ambivalente. Libro de cabecera de conservadores a quienes la suerte de los marginados importa poco; rebuscadores de códigos secretos que anatemicen a radicales y liberales de toda índole. Ejemplo reciente es la popularísima serie de novelas bajo el título sombrilla *Left Behind*,⁵⁷ con su marcada hostilidad hacia católicos, homosexuales, liberales y socialistas, disfraces taimados del Anticristo. Pero también ha sido lectura predilecta de quienes desafían el poder del imperio y sus secuaces (Babilonia y la Bestia) y confían en la promesa de “un cielo nuevo y una tierra nueva” (*Apocalipsis* 21: 1) cuando Dios enjugue toda lágrima de los ojos de los oprimidos y perseguidos. El abad Joaquín de Fiore, en los últimos años del siglo doce, hizo del *Apocalipsis* piedra angular exegética de su visión de una tercera era de la humanidad, la era del Espíritu, en la cual la hermandad universal desplazaría las jerarquías de poder, incluyendo la eclesiástica, teoría que ineludiblemente le valió la vigorosa condena de sus escritos por el Papa Alejandro IV en 1256.⁵⁸

En años recientes *Apocalipsis* ha sido texto privilegiado de diversas lecturas desde la perspectiva de los marginados y desposeídos.⁵⁹ Sería interesante, para validar las hipótesis que he expuesto en este ensayo, examinar las conclusiones apocalípticas de algunas novelas insignes de nuestra literatura latinoamericana, en cotejo con esas nuevas miradas al *Apocalipsis*. En 1949 se publicaron dos obras de gran influencia en las letras continentales. Proceden de dos contextos históricos, étnicos y culturales

56 Pedro Trigo, *La institución eclesiástica en la nueva novela latinoamericana*; Wolf Lustig, *Christliche Symbolik und Christentum im spanischamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts*.

57 Entre 1995 y 2007, los escritores “evangelicals” estadounidenses Tim LaHaye y Jerry B. Jenkins publicaron trece novelas (*Left Behind*, *Tribulation Force*, *Nicolae*, *Soul Harvest*, *Apollyon*, *Assassins*, *The Indwelling*, *The Mark*, *Desecration*, *The Remnant*, *Armageddon*, *Glorious Appearing* y *Kingdom Come*) sobre las tribulaciones que acompañan los días finales de la historia humana.

58 Marjorie Reeves, *Joachim of Fiore and The Prophetic Future* (London: SPCK, 1976).

59 Ejemplos destacados, entre otros, son João B. Libânio e Maria Clara L. Bingemer, *Escatologia Cristã: O Novo Céu e a Nova Terra* (Petrópolis, Brasil: Vozes, 1985); Pablo Richard, *Apocalipsis: reconstrucción de la esperanza* (San José: DEI, 1994) y Brian K. Blount, *Can I Get a Witness?: Reading Revelation Through African American Culture* (Louisville, KY: Westminster John Knox Press, 2005).

muy distintos. *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier,⁶⁰ publicada bajo un título con obvias alusiones a palabras atribuidas a Jesús durante el juicio que culminó en su ejecución, y *Hombres de maíz*, el extraordinario relato de Miguel Ángel Asturias,⁶¹ con un título que evoca la vitalidad y vigencia de las tradiciones míticas mayas.

El célebre final de *El reino de este mundo* refleja la metamorfosis de la magia y el mito en afán perpetuo y utópico de liberación, en el interior de la historia humana. La magia no es aquí taumaturgia fantásica. Todo acto mágico y milagroso en la novela tiene una finalidad liberadora: es un arma de batalla en el arsenal espiritual de un pueblo cautivo, pero que conserva enormes reservas de audacia y reclamos de reivindicación. La fe en lo real-maravilloso, en los poderes extraordinarios que yacen ocultos tras la superficie de lo cotidiano, se convierte en gatillo que detona la explosión emancipadora:

“El hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas... Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en *El reino de este mundo*.”⁶²

Ti Noel, quien emite esa proclama postrera, se convierte en parábola del elegido, del siervo sufriente del pueblo afroantillano. Es significativo que Carpentier titula el último capítulo de esta novela *Agnus Dei*, el cordero de Dios, que asume en su ser, no ya los pecados, sino la rebeldía e indignación del pueblo. En su papel vicario, Ti Noel lanza una declaración de guerra a cada sucesiva generación de nuevos amos. A su proclama de insurrección se enlazan la historia de la sublevación humana y la fuerza devastadora de la naturaleza. En desafío frontal a los intentos de sojuzgar el espíritu y el cuerpo de los pobres de la tierra, una nueva revuelta arrabalera se conjuga con la fuerza espeluznante del huracán caribeño, que como el pueblo negro también llega a las Antillas desde las costas africanas, y se lanza contra la última camada de dominadores. Los ritmos sagrados de tambores y guamos, sincretismo musical de los pueblos dominados, se maridan con las potencias devastadoras del ciclón afrocaribeño y proclaman la tarea profundamente humana de historizar el mito y la utopía. La sublevación de los negros oprimidos marca el Apocalipsis de significado de la historia humana como esfuerzo perenne de liberación.

También en 1949 se publicó una de las obras más discutidas y enigmáticas en la literatura latinoamericana, *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias. Fuente

60 Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994).

61 Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (edición crítica coordinada por Gerald Martin) (Madrid: ALLCA XX, 1996).

62 *El reino de este mundo*, 135.

inagotable de buceos en la mitología y las tradiciones espirituales de los pueblos mayas, el texto culmina en una visión apocalíptica que puede leerse simultáneamente como un retorno a la creación de los seres humanos como seres de maíz y una convocación a la resistencia contra quienes pretenden hacer del maíz fuente de lucro y no de vida. La conversión del maíz en un producto de la globalización capitalista tiene un precio fatal: la opresión y muerte de las comunidades autóctonas.

El final de la obra es de indudable cariz apocalíptico y mesiánico. Intenta sutilmente iluminar no sólo los múltiples y complejos enigmas que proliferan el texto; también alude al desafío crucial en el que le va la vida a los pueblos autóctonos.

“Los Zacatón fueron descabezados por ser hijos y nietos del farmacéutico que vendió y preparó a sabiendas el veneno que paralizó la guerra del invencible Gaspar Ilóm contra los maiceros que siembran maíz para negociar con las cosechas. ¡Igual que hombres que preñaran mujeres para vender la carne de sus hijos, para comerciar con la vida de su carne, con la sangre de su sangre, son los maiceros que siembran no para sustentarse y mantener su familia, sino codiciosamente, para levantar cabeza de ricos!...

¡María la Lluvia, la Piojosa Grande, la que echó a correr como agua que se despeña, huyendo de la muerte... llevaba a su espalda al hijo del invencible Gaspar...! A sus espaldas de mujer de cuerpo de aire, de solo aire, y de pelo, mucho pelo, solo pelo, llevaba a su hijo, hijo también del Gaspar Ilóm, el hombre de Ilóm, llevaba a su hijo el maíz, el maíz de Ilóm, y erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío.”⁶³

En el trasfondo de este texto que concluye *Hombres de maíz* está indudablemente el *Popol Vuh* y las tradiciones míticas y religiosas mayas. Es un himno a la resistencia espiritual de los pueblos autóctonos. Pero no es un indígena quien lo escribe, sino un autor criollo cuya excelencia literaria se da exclusivamente en castellano (y, no se olvide, el francés), quien por tanto no puede desarraigarse de las tradiciones míticas y espirituales que proceden de las escrituras judeo-cristianas, entre ellas el *Apocalipsis* y su visión de una mujer que lleva en su seno a un hijo, destinado a regir las naciones, y quien, para salvar a su hijo de la persecución del maligno Dragón (*Apocalipsis* 12: 1-6), hace lo mismo que la Piojosa Grande, huye para salvar al hijo que encarna la esperanza de liberación de los perseguidos y marginados. Esa visión mítica, apocalíptica y mesiánica palpita en la culminación de la gran novela de Asturias, vinculada ahora no al destino del joven movimiento cristiano perseguido por el imperio romano, sino a la sobrevivencia física y espiritual de las comunidades indígenas latinoamericanas.

Esa mujer del *Apocalipsis*, prefiguración, se me antoja, de la Piojosa Grande, madre del maíz, carne de los hombres y mujeres indígenas, huye al desierto, que en

⁶³ *Hombres de maíz*, 279s.

las imágenes simbólicas bíblicas juega un papel similar al de la lluvia en las espiritualidades autóctonas de Mesoamérica. Allí, en el desierto, puede que haya exclamado a la manera de uno de los más emotivos poemas de Rosario Castellanos...

“Alguien, yo arrodillada: rasgué mis vestiduras
Y colmé de cenizas mi cabeza.
Lloro por esa patria que no he tenido nunca,
La patria que edifica la angustia en el desierto...”⁶⁴

Teología, profetismo y poesía

La rigurosidad del pensar teológico no tiene que conflagrar con la sugestividad poética de su discurso ni con su desafío profético, como por años ha demostrado a la saciedad el brasileño Rubem Alves.⁶⁵ La poesía recorre los senderos del misterio, y, al así hacerlo, se hermana a la creatividad literaria que muchos, despistados por la rigidez del escolasticismo clásico, consideran su adversaria: la teología. Solo que esa hermandad resulta desafiante para los custodios de ortodoxias y fronteras cerradas. Como bien ha escrito el poeta/teólogo franciscano puertorriqueño Ángel Darío Carrero: “El poeta, al balbucir lo que pertenece al misterio, de suyo innombrable, roza siempre la ambigüedad, la irracionalidad y hasta la herejía... No me queda la menor duda: todo poeta es un profundo trasgresor.”⁶⁶

Buena parte de la poesía latinoamericana carga con evidentes o sutiles resonancias de la devoción religiosa, como lo muestra la magnífica antología editada con mucho cuidado y celo por el mexicano Leopoldo Cervantes-Ortiz, *El Salmo fugitivo*. No se alejó de la verdad Víctor Serge al afirmar sobre la poesía de nuestro continente: “He pensado a menudo... que entre nosotros la poesía sustituía a la oración, a tal punto nos exaltaba, a tal punto respondía en nosotros a una constante necesidad de plegarias.”⁶⁷

Son múltiples y muy fértiles, en América Latina, las intersecciones entre la poesía, la espiritualidad, el pensamiento de la fe y la solidaridad humana. No es una intuición nueva ni original. Ya lo había vislumbrado genialmente, en el siglo diecinueve, el cubano José Martí...

“¡Son como siempre los humildes, los descalzos, los desamparados, los pescadores, los que se juntan frente a la iniquidad hombro a hombro, y echan a volar, con sus alas de plata encendidas, el Evangelio! ¡La verdad se revela mejor a los pobres y a los que padecen!...”

⁶⁴ Rosario Castellanos, *Muro de lamentaciones, De la vigilia estéril* (1950), reproducido en Cervantes-Ortiz, *El salmo fugitivo*, 236.

⁶⁵ Rubem Alves, *O poeta, o guerreiro, o profeta* (Petrópolis: Vozes, 1992).

⁶⁶ Ángel Darío Carrero, *Perseguido por la luz* (Madrid: Editorial Trotta, 2008), 13.

⁶⁷ Citado por Carlos Monsiváis, *Antología personal* (San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2009), 96.

Las religiones en lo que tienen de durable y puro... son la poesía del mundo venidero.”⁶⁸

Pero, ¿qué me impulsa a ligar el pensamiento teológico con José Martí y su poesía? Quizá es que desde su primera lectura, décadas atrás, me impresionó profundamente la hermosa elegía que Rubén Darío hiciese del gran cubano al enterarse de su desdichada muerte. Es no sólo el generoso homenaje de un gran poeta a quien fuese mucho más que otro gran poeta. Es un homenaje pleno de elocuencia literaria, pero también de hondura teológica. Manifiesta una intuición genial sobre los cauces de la genuina solidaridad con Dios y el prójimo en nuestras tierras latinoamericanas y caribeñas tan repletas de amarguras y violencias. Acentúa la compasión y el dolor como senderos privilegiados de auténtica espiritualidad y, por consiguiente, del pensamiento teológico en un nuevo siglo que promete ser tan violento y convulsivo como el que hace poco dejamos atrás. Y cito de la elegía de Darío sobre Martí:

“Quien murió allá en Cuba era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres... En comunión con Dios vivía el hombre de corazón suave e inmenso; aquel hombre que aborreció el mal y el dolor... fue siempre seda y miel hasta con sus enemigos. Y estaba en comunión con Dios, habiendo ascendido hasta Él por la más firme y segura de las escalas: la escala del Dolor. La piedad tenía en su ser un templo... Subió a Dios por la compasión y por el dolor.”⁶⁹

¿Qué más puede decirse?

68 Citado por Arce Valentín, *Religión: Poesía del mundo venidero*, 107, 112.

69 Rubén Darío, “José Martí” (1896), prólogo a José Martí, *Versos sencillos* (Madrid: Aguilar, 1969), 21-25.

“EL ABISMO QUE LLAMA AL ABISMO”. TEOLOGÍA Y LITERATURA DESDE ESTA LADERA DEL MUNDO

Alberto Toutin ss.cc

Universidad Católica de Santiago Facultad de teología.

Desde el exilio, el salmista recuerda anhelante las festividades pasadas en el Templo del Señor, en la montaña Santa, en Jerusalén. Estar en Jerusalén, entrar en el templo es ir a ver la faz del Señor, y más profunda y audazmente, es presentarse al Señor para ser visto por Él. En el hoy del salmista, esta experiencia sólo puede ser revivida desde la distancia mediante el recuerdo. La lejanía del rostro del Señor hace que en el vacío que experimenta el salmista, resuenen distintas voces que se hacen eco y se entrecrocán mutuamente. En primer lugar, la voz del salmista mismo que exiliado pasa por los diferentes registros de la experiencia humana: recuerda, se agita, desfallece, anhela, llora y espera. Es el diálogo del salmista con su alma. Luego está la voz de los adversarios que agudizan intensificándola la sensación de lejanía de Dios cuando le preguntan todo el día: “¿En dónde está tu Dios?”. Es el diálogo del salmista con sus adversarios. Y finalmente, está la voz del salmista que invoca al Dios vivo. Su fe en Él se ha vuelto, por un lado, pregunta lancinante y recurrente: “¿Por qué me olvidas? ¿Por qué me has rechazado? ¿Por qué he de andar sombrío por la opresión del enemigo?”. Y, por otro lado, espera sedienta del reencuentro con el rostro de Dios. “Espera en Dios, aún lo alabaré. ¡Salvación de mi rostro y mi Dios!” Es de cara al rostro de Dios que el creyente puede ser no sólo reconocido como tal sino también ser salvado. Esta salvación es entendida como el reencuentro en la alabanza ante el altar de Dios. “Abismo que llama al abismo, en el fragor de tus cataratas, todas tus olas y tus crestas han pasado sobre mí”. La lejanía del Santuario y del monte santo hace que el salmista vea su experiencia creyente acrisolada y cada vez más despojada para volverse una fe jadeante, hermanada con la esperanza que hace poner en camino e ir al encuentro con el Dios vivo. Un encuentro que se da paradójicamente bajo la forma de un anhelo, de una sed, de una interrogación en la ladera de la lejanía. Dios es una realidad desbordante, arrolladora y abismal cuya distancia resuena en el abismo de las propias inquietudes del salmista: “Un abismo llama al otro abismo”.

Quiero proponer, desde esta ladera del mundo, “del otro lado del mar¹”, esta reflexión sobre la relación entre teología y literatura. En efecto, la realidad de los pobres que clama al cielo y al rostro de todos nosotros, ha hecho que la reflexión teológica elaborada en nuestro continente se pregunte de manera permanente “¿De qué manera hablar de un Dios que se revela como amor en una realidad marcada por la pobreza y la opresión? ¿Cómo anunciar la Dios de la vida a personas que sufren una muerte prematura e injusta? ¿Cómo reconocer el don gratuito de su amor y de su justicia desde el sufrimiento del inocente? ¿Con qué lenguaje decir a los que no son personas que son hijos e hijas de Dios?² los pobres pueden recibir el Evangelio de Jesús como una Buena Noticia? Como en el salmo 41, la teología de nuestro continente ha tenido que reflexionar acerca de Dios y su acción, desde el reverso de la historia, desde los que no tienen rostros, desde los olvidados y con ellos balbucear una fe que busca respuesta a la pregunta: “Y tú Dios ¿dónde estás?”, “¿Por qué escondes tu rostro?” Pero yendo más lejos aún, la teología ha tenido que hacerse cargo de la pregunta por el hombre y que Dios formula en el Génesis: “Yaveh Dios llamó al hombre y le dijo ¿Dónde estás?” (Gn 3, 9). El Dios vivo cuyo rostro se ha ocultado, se ha vuelto enigmático, silente y a la vez distante para el ser humano, en especial para los que, a pesar de los embates de la historia, levantan sus brazos al cielo, implorando que este Dios vuelva su rostro y los mire con bondad. Y esta distancia y ocultamiento de Dios ha incidido, a su vez, en el hombre que, en sus condiciones de miseria, de olvido se ha vuelto, de alguna manera, irreconocible, una realidad abismal para sí mismo y, de otra manera, aun para Dios mismo. Dios un abismo para el hombre y el hombre, de alguna manera, un abismo para Dios. “Un abismo llama al otro abismo”.

En un primer momento la relación de la teología y literatura desde la realidad abismal de Dios. En un segundo momento, vista esta relación desde la realidad abismal del hombre. Y en un tercer momento, la iluminación e interpelación mutua del abismo del hombre que llama al abismo de Dios con algunas proyecciones y desafíos para la elaboración de nuevos lenguajes de Dios para el ser humano hoy.

1 Cecilia Inés Avenatti de Palumbo, *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar*. Salamanca, secretariado trinitario, 2002, p. XXIII. Es un gesto semejante al que realiza Cecilia Avenatti en su hermoso trabajo sobre la obra de Balthasar, preguntándose acerca del el lugar que la literatura ocupa en su estética teológica. En este trabajo, Cecilia, “del otro lado del mar” señala que la voz y el pensamiento de Balthasar ha despertado en ella repercusiones y continuaciones que han transformado la voz de este teólogo y han transformada a su interlocutora. Repercusiones que hablan de la fecundidad de un diálogo que se hace cargo de la distancia y de las diferentes situaciones hermenéuticas en que se encuentran los interlocutores (edad, recorrido, formación, y lugar desde donde hablamos) y que en mi caso, es el diálogo que con gran admiración y reconocimiento, establezco con el profesor Olegario González de Cardenal.

2 Gustavo Gutiérrez, *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente*. Sígueme: Salamanca, 1986, pp.18-19.

I. Dios es un abismo para el ser humano.



Pienso en el dibujo de Rafael Sanzio (1483-1520) que tiene por motivo, Moisés delante del arbusto en llamas (Hacia 1514, Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles) Escena tomada del relato de vocación de Moisés quien es llamado por Yahveh a ser el caudillo y guía del pueblo de Israel, desde su condición de exilio en Egipto a la tierra prometida por Dios (Ex 3,1-4,17). Este dibujo sorprende por la economía de medios utilizados. Está hecho con lápiz sanguina y su trazo se define por los contornos y los vacíos más que por el llenado. El soporte está hecho de pergaminos de cuero, de distintos tamaños, pegados unos al lado de los otros. Soporte y dibujo se corresponden pues para señalar una disposición de los materiales a esbozar el motivo del cuadro: un llenado que viene de otro lado, una tela que para dibujar sobre ella requiere de los fragmentos. El movimiento de la figura se centra, en la parte inferior, en la caída de la de la rodilla izquierda al suelo y la rodilla derecha, pronta a ponerse de pie. Y en la parte superior, la vista del espectador se dirige hacia las manos, una sobre la otra, que cubren el rostro. Todo el cuerpo expresa estremecimiento y conmoción. El tú delante del cual Moisés se arrodilla está implícito, oculto, velado. De Él nos hablan indirectamente sólo los indicios posturales de Moisés. Ese tú está más allá de lo visiblemente representado, está inscrito en la corporalidad estremecida de Moisés que nos los presencializa de manera alusiva e intrigante: “¿Delante de quién está Moisés?” “¿Quién es ese tú ante el cual la única actitud adecuada es la de estar de rodillas y a rostro cubierto?” Es la presencia elusiva del tú, el “Dios vivo”, delante de Moisés la que posibilita que su cuerpo lo signifique como exceso y lo que está más allá de toda corporalidad y representación. Es el Tú trascendente que, si bien desborda por todos lados la capacidad de comprensión del hombre, no es aplastante ni aniquilante del hombre. Al contrario porque se manifiesta en su trascendencia y exceso, en su desvelamiento y ocultamiento, ello posibilita que el cuerpo de Moisés pueda trascenderse en su finitud y limitación para simbolizar la realidad desbordante de Dios. El cuerpo de Moisés se vuelve así *coram Deo Sancto* su símbolo, capaz de hacerlo presente en su grandeza y en su ocultamiento. Es precisamente el ocultamiento de Dios por su exceso, la condición de posibilidad para Dios se muestre como El que es y para que Moisés pueda hacer ante Él, acto de presencia: “*Heme aquí.*” (Ex 3, 4) y responder más allá de sus vacilaciones y dudas a la misión que Él le confía.

Si el cuerpo y la palabra humanos son capaces de acoger la irrupción de un tú que se dice a través de ellos en su ocultamiento y exceso, ese mismo cuerpo y palabra pueden también volverse símbolos de ellos mismos, de su propio exceso y deseo de autotranscendencia. Se trata de una dimensión insoslayable de lo humano y que lo revela en cuanto sujeto de deseo y no sólo de necesidad. Sin embargo, esta dimensión del ser humano se ve empujada cuando se absolutiza ante sí misma y se cierra a la posibilidad de acogida de la irrupción de la iniciativa imprevisible de un Tú que lo trasciende y lo arranca de sus propios deseos de infinitud, por legítimos que sean. En lenguaje bíblico esta capacidad de autotranscendencia del hombre que se celebra a ella misma es idolatría. Ella es fustigada fuertemente por los profetas en cuanto es expresión de una doble ceguera. Una ceguera teológica por cuanto el ídolo usurpa el lugar que conviene sólo al Dios vivo. Y una ceguera antropológica o de antropología teológica por decirlo así, pues la idolatría conlleva un estrechamiento de la capacidad de acogida y de definición ante un Tú insondable y desbordante. Dicho de otra manera, el fenómeno de la idolatría corresponde al reverso impaciente, por parte de la humanidad, de la experiencia de un Dios escondido y misterioso. No es tanto una negación frontal de Dios cuanto más bien una expresión a menudo desesperada del ser humano que atezado por su propia finitud y por el exceso que lo habita, no soporta que Dios se presente en la fugacidad del tiempo como ausente y enigmático. Y en su lugar, se objetiva el propio deseo de infinitud en una figura, un motivo o incluso en una idea de Dios, en el fondo en “una figura que no vacile” (Is 40,20) mediante la cual pueda hacerse más llevadera “la insoportable levedad del ser”.

La literatura contemporánea, en general, nos ha hecho particularmente sensible a la experiencia de la finitud y en ella, de la condición jadeante del hombre cuyo deseo responde a un impulso que lo catapulta a un siempre ir más allá de sí. Esta dinámica la encontramos retratada en el cuento porteño de Julio Cortázar, “Las puertas del cielo” que se encuentra en el libro *Bestiario*³. El abogado, el doctor Hardoy evoca el momento en que se entera de la muerte de su amiga Celina – cuyo nombre también tiene una connotación celestial-, bailarina de tangos y compañera de Mauro. Éste la había conocido en el Cabaret del griego Kasidis y por amor por Mauro, ella había abandonado progresivamente este oficio “conformándose con salir menos y ser de su casa⁴”. Hardoy, por su parte, contempla a distancia y, a la vez, con admiración la manera valerosa como Mauro vive el duelo. Es precisamente el dolor de la ausencia de Celina la que hace a Mauro percibir hasta qué punto la lleva incrustada en su memoria y a Hardoy, por su parte, hilvanar los recuerdos que lo atan a ella. Y ambos para olvidar y vivir esta ausencia van juntos al cabaret *Santa Fe Palace*. Después de unos tragos, poco a poco, el lugar comienza a evocar inevitablemente a Celina: las mujeres casi enanas y achinadas, el compás de las milongas, la letra de los tangos: “*Las trenzas de mi china las traigo en la maleta*” y, sobre todo, la voz un poco ronca y sucia, de estilo canalla de la cantante Anita Lozano que termina

3 Julio Cortázar, “Las puertas del cielo” en *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1997, 155-164.

4 Julio Cortázar, “Las puertas del cielo”, 158.

por transformar el lugar y su ambiente un gran memorial de la ausente/presente, Celina. Y al compás del viejo tango “*Tanto, tanto como fuiste mío, y hoy te busco y no te encuentro*”, entre el humo y las parejas danzando, primero Hardoy y luego Mauro, creen vislumbrar, como una aparición, la presencia de Celina: “El humo era tan espeso que las caras se borronaban más allá del centro de la pista, de modo que la zona de las sillas para las que planchaban no se veía entre los cuerpos interpuestos y la neblina, *Tanto fuiste mío*, curiosa crepitación que le daba el parlante a la a la voz de Anita, otra vez los bailarines se inmovilizaban (siempre moviéndose) y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil y alzó la cara para oír la música. Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento. La mesa tembló de golpe, yo sabía que era el brazo de Mauro que temblaba o el mío, pero no teníamos miedo, eso estaba más cerca del espanto y la alegría y el estómago⁵.” Ni uno ni otro pueden entender lo que están viendo. Sólo perciben lo que creen estar viendo por las repercusiones emocionales y corporales, pues no se trata sólo de la evocación en el recuerdo de Celina sino verla ahí bajo en otro modo de presencia, más plena, más feliz. De alguna manera, la vida de privación y de lejanía de las planchas de baile para Celina, se veía ahora compensada ampliamente pues todo el escenario, la música, el baile convergían hacia ella. El narrador intuye que esto es para Celina su cielo, su paraíso, un cielo aquí en la tierra y al que sólo se accede penosamente después de la muerte: “Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales, hasta el aplauso de vidrios rotos que cerró el refrán de Anita, Celina de espaldas, Celina de Perfil, otras parejas contra ella y el humo⁶”. Esta visión compartida por los personajes, revela la ausencia inexorable de Celina, el deseo contumaz que no se resigna a su muerte y que, en el duelo, la sigue buscando en el recuerdo, en los espacios y lugares que, poco a poco, configuran su nueva forma de presencia. Esta visión expresa también la percepción de que la vida plena, el cielo y el paraíso, están cerrados para el ser humano. A lo más “el duro cielo conquistado”, se alcanza cuando cada uno ha sido fiel a sus deseos y anhelos más profundos, de cara a la finitud amenazante. Es esta visión la que hace que Mauro, movido por su deseo de reencuentro con Celina – tan irremediamente ausente y tan hondamente presente a la vez- se pregunte por lo acaba de ver:

“¿Vos te fijaste?- Dijo Mauro

Sí

¿Vos te fijaste cómo se parecía?”

5 Julio Cortázar, “Las puertas del cielo”, 163.

6 Julio Cortázar, “Las puertas del cielo”, 163.

No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente⁷.

La ausencia de Celina pone en evidencia no sólo la experiencia de la finitud y de la muerte a cuyo horizonte se dimensionan los proyectos y empresas humanas sino también su nueva forma de presencia. Esta nueva forma de presencia es ante un tú ausente que por mucho que se lo quiera olvidar está más presente que nunca. Y más hondamente, en ese tú ausente se revela lo que en Mauro surge como anhelo de reencuentro, de amor que no se resigna a la muerte como fin. Y, por último, es ante ese tú ausente que se revela que ese deseo de reencuentro, por muy vivo que esté, siembra más bien una más aguda insatisfacción en el ser deseante. De este lado, del lado de la finitud, el cielo está cerrado y el paraíso- como plenitud de vida- inalcanzable. Este deseo apela a un tú silencioso y enigmático, que no se deja ni siquiera entrever en medio del humo y de la gente. Éste tú inaccesible, Celina y, en último término, el cielo o el paraíso (circunlocuciones para designa a Dios), es sólo contradictorio si antes se ha consentido a dejarse encontrar por esos tú que son promesa del encuentro con el Tú definitivo. Si el ser humano no consiente a aceptar la ley de su propia finitud, entonces su propio deseo de infinitud hace de él un “absurdo viviente”, como califica Bruno al escuchar la pieza *Amourous* – enamorado- del jazzista Johnny Carter en *El Perseguidor*: “un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras un tigre que duerme⁸.”

Estos ejemplos literarios presentan al Tú al que aspiran encontrarse estos personajes. Precisamente porque se manifiesta ausente, ese tú les revela a ellos mismos la hondura y profundidad de su deseo y, a la vez, se revela por su ausencia como el que está más allá de los deseos del ser humano, y en quien *se* esconde la realización de su anhelo de infinitud.

Retomando la escena de la vocación de Moisés, es Yahveh quien decide venir a su encuentro. Dios se manifiesta allí donde el deseo de Moisés lo encierra en sus propias limitaciones- el no conocer quién lo envía, el temor a no ser creíble, sus torpezas al hablar. Moisés sólo puede abrirse a la experiencia abismante de Dios cuando acepta que sea éste el que hable y actúe a través de él, desde su finitud y sus limitaciones, sólo cuando se fía a su iniciativa libre y a su acción liberadora. Dios es un abismo que no aplasta al ser humano y precisamente porque se revela en su realidad desbordante, el ser humano puede relativizar sus propias limitaciones y arrojarse a Él con confianza. Sintetizamos esta idea de Dios como abismo para el ser humano, citando a Karl-Josef Kuschel quien refiriéndose la experiencia del “abismo de Dios”, tal como se vislumbra en algunos escritores contemporáneos y

7 Julio Cortázar, “Las puertas del cielo”, 164.

8 Julio Cortázar, “El perseguidor” en *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1997, p. 250.

manifiestamente en las teofanías bíblicas escribe: “Por un lado, aprehender que Dios no es un simple fundamento (*Grund*) para resistir a las crisis, y con el cual cándidamente se pueda contar. Por otro lado, que Dios sea un abismo (*Abgrund*) quiere decir que Él continúa siendo, en su potencia fundante, el libre, el imprevisible y el incomprensible. En ese sentido los grandes místicos cristianos han hablado de Dios como abismo⁹.” El Dios en su realidad abismal no es del orden de principios o fundamentos de sentido sino más bien del orden de una realidad viviente y libre, que se deja, de alguna manera, tocar por las vicisitudes de la condición humana. Por lo mismo, Dios es capaz de venir desde su exceso al encuentro del ser humano, incluso allí donde el deseo de éste no lo espera ni lo busca. Dios en su trascendencia patética y amante, puede ocultarse al deseo del ser humano no sólo por ausencia sino también y a menudo por un exceso de presencia que desborda la capacidad de acogida y de respuesta a su visita inesperada. Utilizando la imagen de la luz, tanto su ausencia como su exceso enceguecen y nublan la capacidad de visión humana. Lo que permite asomarse al borde de la realidad abismal de Dios es la sed insatisfecha del deseo que, como la cierva que en busca de los arroyos, así el alma humana entre desfallecimiento y contrariedades, busca en el claroscuro de la fe al Dios vivo.

La idea de que en la enigmática condición del hombre, Dios se da a conocer en su talante y en su acción, la encontramos hermosamente expresada en el trabajo de José Carlos Barcellos sobre *la teología en forma no teórica* que se encuentra expresada en la obra literaria de Julien Green (1900-1998). Barcellos destaca el *leitmotiv* de obra de Green que la salvación, la vida que Dios ofrece al ser humano acontece, en un drama entre la libertad infinita de Dios y la libertad condicionada y finita del hombre, consciente que éste no puede por sí mismo superar su propia finitud. Es esta condición dramática de la salvación dispone al ser humano a la posibilidad de una experiencia sorprendente de Dios quien se manifiesta en su novedad, su frescor e imprevisibilidad: “Así el drama de la salvación, en perspectiva cristiana, supone el reconocimiento de la multiplicidad de caminos a través de los cuales Dios viene al encuentro de los seres humanos y el hecho de que esa misma multiplicidad nos obliga a superar los estrechos límites de las concepciones corrientes acerca de la identidad y de la acción de Dios¹⁰”. Y a la vez, dicha novedad y frescor de Dios se manifiesta paradójicamente ocultándose en los abismos del alma humana. Y aquí Barcellos cita un pasaje del *Journal* de Green: “Nuestra alma es un abismo en donde echamos en vano una mirada. Pues allí no vemos casi nada, pero que allí suceda algo y que hay un gran drama, eso es seguro; es el drama de la salvación de Adán¹¹”. El Dios imprevisible en sus caminos se hace contradictorio en los recovecos del alma.

9 Karl-Josef Kuschel, *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20 Jahrhunderts*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1997, 288s.

10 José Carlos Barcellos, *O Drama da Salvação: Espaço autobiográfico e experiência Cristã em Julien Green*. Juiz de fora: Subiaco, 2008, 249-250.

11 Julien Green, *Journal*, 24 de junio de 1956 en *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1972, vol V, 9.

II. El hombre como un enigma para Dios.

Esta idea audaz y estimulante me fue sugerida por la lectura del artículo de Adolphe Gesché, “La théologie dans le temps de l’homme. Littérature et Révélation¹².” Preguntándose también por la relación entre teología y literatura, señala que la teología puede hacer un aporte a la literatura en la medida en que se defina como una antropología teológica. Es decir, al proponer al Dios que se revela en Jesús, la teología debe explicitar, en el mismo impulso, lo que esta visión dice auténticamente del hombre y al hombre. Como lo veíamos en el punto precedente, la teología al volver incesantemente a su fuente, la experiencia del Dios vivo que se autocomunica a su Pueblo y que se recoge en la Biblia, ofrece una visión del hombre que se define por un Tú trascendente y amante, que lo funda, que lo llama y lo salva, constituyéndolo como un interlocutor de Dios, capaz de tenerse de pie delante de Él y de responder a su llamado. Y al mismo tiempo, y este es el punto que quiero subrayar, por esta misma dinámica relacional de la autocomunicación de Dios, el ser humano, tal como es en su condición enigmática, se vuelve, de algún modo, una interrogante para Dios. Así, el ser humano representa para sí mismo una instancia reveladora de lo que está llamado a ser ante Dios, y, para Dios, una instancia reveladora de lo que Él es y quiere ser para el hombre. Deteniéndose en algunos relatos bíblicos, Gesché señala que Yahveh mismo se interroga sobre el hombre, sobre sus móviles. Así por ejemplo, tras la visita de Yahveh a Abraham a través de los tres enigmáticos huéspedes, bajo la encina de Mambré (Gn 18, 1-15), y antes de dirigirse a Sodoma, Yahveh quiere verificar si el clamor que le ha llegado, acerca del pecado gravísimo de estas ciudades, es del todo verdad (Gn 18,16-33). Y así antes de juzgar a estas ciudades, Yahveh consulta a Abraham acerca de lo que pasa en estas ciudades. Y tal es su proximidad con Yahveh que Abraham se atreve a interceder ante éste por los justos que se encontrarían en estas ciudades y, de este modo, influir y modificar la sentencia que Yahveh quiere ejecutar sobre ellas.

Una relación no menos sorprendente de proximidad por parte de Yahveh se narra en Génesis 32,23-33. En el vado de Yabboq (el ángel de) Dios se presenta a Jacob. Estando allí solo, Jacob lucha con alguien durante toda la noche hasta rayar el alba. Y ese alguien- Yahveh- desea conocer con quien ha luchado y así otorgarle la bendición que pide. Para ello Yahveh se ve obligado a preguntarle el nombre a su contendor, nombre que él ignora. Por su parte, Jacob obtiene la bendición de su contendor y cuya identidad conoce sólo tras su desaparición y su ausencia, ya en pleno día, y por la lesión que quedó tras ese embate. Jacob ha luchado con Dios mismo. De alguna manera, para que Jacob advenga a sí mismo, es necesaria la pregunta que Dios mismo le plantea “¿Cuál es tu nombre?”. Y a la vez, la ausencia del contendor y la herida corporal permiten *a posteriori* a Jacob encontrar la respuesta a su pregunta sobre la identidad de Aquel con el que ha luchado. Entonces y sólo

¹² Adolphe Gesché, « La théologie dans le temps de l’homme. Littérature et Révélation » en Jacques Vermeulen, *Cultures et théologies en Europe. Jalons pour un dialogue*. Paris : Cerf, 1995.

entonces, Jacob puede llamar al lugar donde acontecido dicho encuentro, “*Penuel*” es decir “*rostro de Dios*”.

En estos dos relatos, Dios se manifiesta ante el ser humano, no como un inquisidor omnipresente y que todo lo sabe sino como un Dios escondido y desconcertante. En efecto, escondido por su manifestación misma, pues el Dios Santo se hace presente bajo la forma de una visita inesperada y de incógnito, como los viajeros que pasan delante de la tienda de Abraham o como el desconocido con el que lucha Jacob. Y desconcertante también porque el Dios grande se muestra a la vez limitado, un Dios que pregunta por la condición humana, que se expone al combate del hombre y a sus embates, que incluso se hace influenciado a los requerimientos de su amigo e intercesor. Para este Dios el ser humano se presenta a sus ojos como alguien no del todo conocido. Y para que el ser humano pueda advenir a ser lo que está llamado a ser- un tú capaz de mantenerse de pie delante de Dios y que puede responderle- Yahveh se acerca a él asumiendo el ser humano, no sabiendo dónde se ha escondido (en el relato adámico), cómo se comporta (en el relato de Abraham) ni cómo se llama (en el relato de Jacob).

Así la relación misma entre estos dos actores- Dios y el ser humano- se reviste de una nueva significación, más aún a la luz del abajamiento de Jesús. Por un lado, Dios es el que se acerca al ser humano con infinito respeto y a la vez con una profunda compasión, al punto que, en su grandeza desconcertante, manifestada en Jesucristo, Dios mismo, tal vez, no puede ver al hombre sin morir por él. Su gesto mismo de ocultamiento en la muerte de Jesús le revela a la vez de manera sorprendente ¿Quién es este Dios cuya filantropía es tal que está dispuesto incluso a aniquilarse por el ser humano, este Dios “*fou de l’homme*” (Schelling)? Y, por otro lado, el hombre mismo adquiere un nuevo valor ante sí mismo y a los ojos de Dios. En efecto el ser humano agudiza la conciencia de su condición enigmática al preguntarse ante tal gesto, parafraseando y radicalizado las palabras del salmo 8: “¿Qué es el hombre para que tú Dios pienses en él, lo cuides e incluso mueras por él?” Gesché afirma pues acerca de la sorprendente manera como el Dios de los Padres, de Abraham, de Isaac y de Jacob, el Dios de Jesús, se muestra como Dios y se hace creíble a los ojos del hombre:

“Es porque Dios se plantea el mismo una (feliz) pregunta acerca de nosotros y acerca de nuestro enigma (...) que Él merece ser y permanecer Dios. Es el único que nuestra dignidad tiene aún el derecho de confesar. Este Dios de Abraham y de Jacob, este Dios de Jesucristo, que acepta en nosotros una parte de opacidad que no se abre enteramente incluso a él, es “digno de nosotros”- lo que él siempre ha querido ser¹³.”

13 Adolphe Gesché, « La théologie dans le temps de l’homme. Littérature et Révélation » en Jacques Vermeulen, *Cultures et théologies en Europe. Jalons pour un dialogue*. Paris : Cerf, 1995, 140.

Además la enigmática condición humana, por la que Dios mismo se interroga y por la cual Jesús se entrega enteramente, vaciándose de su condición divina en la cruz, se vuelve por este mismo gesto no sólo capaz de Dios (*capax Dei*) sino también reveladora de Dios y de su actuar (*capax revelandi Dei*). En otras palabras el *homo absconditus* para sí y, de alguna manera, para Dios se vuelve capaz de manifestar al “*Deus absconditus*”, su talante y su acción. Esta dinámica la encontramos ya presente en el relato de la vocación de Moisés, quien tras haber presentado a Yahveh todas sus objeciones, Éste le asegura que estará con su enviado, no sólo sosteniéndolo allí donde Moisés se siente débil – su dificultad para hablar- sino también haciendo de él “Dios” para los suyos, al modo del “*Stellvertreter*” o “*representante*” de Dios ante su hermano Aarón, ante sus hermanos israelitas y ante Faraón. “Aarón hablará por tí al pueblo, él será tu boca y tú serás su dios” (Ex 4,16). Y esta dinámica se hace más patente aún en la *kénosis* de Jesús quien “no conservó ávidamente como un botín su divinidad” (Flp 2,6) y se anonadó para entregarse enteramente, asumiendo la condición de siervo obediente en la muerte en la cruz. Y desde esta sorprendente forma de llegar a los abismos de la condición humana en su finitud, Jesús recibe enriquecido su Señorío. Dios mismo en Jesús, al asumir sobre sí la enigmática condición de finitud del ser humano, se abre, de alguna manera, a una comprensión nueva de su ser y de su acción, y la condición humana, a su vez, se convierte en el camino extático por el que Dios, no sólo se revela sino que se conoce a sí mismo. Un Dios cuya grandeza que consiste en sus trascendencia amante se manifiesta paradójicamente ocultándose en los abismos de la finitud del hombre. Por libre iniciativa amante, Dios se muestra y se conoce en la relación que Él establece con el tú del ser humano, el cual refleja paradójicamente en su propia condición de finitud reconciliada y salvada, la presencia y la acción de un Dios vulnerable también.

Esta idea se encuentra también audaz y hermosamente expresada, desde esta ladera del mundo, por Gustavo Gutiérrez, en el discurso que pronunció el 26 de octubre de 1995 con motivo de su incorporación a la Academia Peruana de la Lengua. En esta ocasión se interroga sobre la posibilidad y los modos de hablar de Dios en teología, de cara a la realidad de los pobres y olvidados, anónimos y sin voz. Y esta interrogación la hace de la mano del poeta peruano César Vallejo (1892-1938) quien desde el dolor humano que comparte con su pueblo, se abre a una experiencia inédita de la debilidad y grandeza de de un Dios que él llama “enfermo” y “enfermero”.

“Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo
grave” (“Espergesías” en *Heraldos muertos*)

Por lo tanto es vano el esfuerzo de volver a una situación previa al nacimiento y así escapar al sino de dolor. Sin embargo, este Dios débil es también un solícito enfermero que busca aliviar el dolor de la humanidad sufriente en la que Él reside:

“y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mundo.
Y como padre a su pequeña
apenas,
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma la esperanza.” (*Trilce XXXI*)

Y comenta Gustavo esta experiencia desconcertante de Dios patético y esperanzador desde la condición del dolor humano: “Esperanza que nace en medio de la aflicción, esperanza humedecida por las lágrimas y por la sangre, y no por eso menos real y vital. Dios enfermo, ausente y sordo, y a la vez Dios enfermero, interesado y tierno. Aproximación dialéctica, y por eso mismo fecunda, a una realidad que escapa a la univocidad¹⁴.”

Y también la intuición de que Dios puede conocerse a sí mismo y manifestarse a nosotros ocultándose en la enigmática condición del hombre, lo encontramos en otro contexto, en los escritos de Etty Hillesum (1914-1943). Joven judía holandesa recluida en el campo de concentración primero de Westerbork entre 1941 y 1943 y trasladada luego al campo de concentración de Auschwitz en donde muere el 30 de noviembre de 1943. Durante estos años de reclusión, ella mantiene un diario en donde narra el proceso interior que va viviendo que incluye una conversión desde un ateísmo tematizado y reflexionado a una sorprendente apertura a Dios presente secreta y poderosamente en medio de las condiciones más inhumanas. Así, en una nota del domingo 12 de julio de 1942 ella escribe, dirigiéndose a Dios de esta manera:

“Yo voy a prometerte una cosa, Dios mío, en realidad algo que es poca cosa: me abstendré de suspender en el día presente [...] las angustias que me inspira el futuro: Pero esto exige un cierto entrenamiento. Por el momento, a cada día basta su pena. Te voy a ayudar, Dios mío, a no extinguirte en mí, pero yo no te puedo garantizar nada de antemano. Sin embargo, una cosa se me impone cada vez con más claridad. No eres tú quien puede ayudarnos sino nosotros los que podemos ayudarte – y haciendo esto nos ayudamos a nosotros mismos también. Es todo lo que nos es posible salvar en esta época y es también la única cosa que cuenta: un poco de ti en nosotros, Dios mío. Tal vez podremos también contribuir a darte a luz en los corazones martirizados de los otros. Sí, Dios mío, tu pareces poco capaz de modificar una situación finalmente indisociable de esta vida. Yo no te pido cuentas de ello, al contrario eres tú el que nos ha de llamar a darte cuentas, algún día. Me parece cada vez más claro, en cada pulsación de mi corazón, que tu no puedes ayudarnos sino que nosotros hemos de ayudarte y de defender hasta el final la morada en la que te abrigas en nosotros¹⁵.”

14 Gustavo Gutiérrez, « Lenguaje teológico: plenitud de silencio », *Revista latinoamericana de teología*, nº38, 1996, 146-147.

15 Etty Hillesum, *Une vie bouleversée*. Paris: Seuil, 1995, 175-176.

En esta nota hay una entereza para afrontar tanto las amenazas que se cierren en le horizonte futuro como las angustias que esas amenazas despiertan ya en el presente. Además hay una honda experiencia de la autonomía del ser humano, tanto en sus logros como en su capacidad (auto-) destructora. Y en medio de estas circunstancias, Dios brilla como una luz tenue y frágil, aparece vulnerable y expuesto a las mismas condiciones de sufrimiento de aquellos que lo invocan. Sin embargo es este resplandor, su presencia oculta en los corazones martirizados, la que les da una hondura nueva a las circunstancias aplastantes en las viven. Ese “ese poco de ti” en cada ser humano, incluso en aquellos que aún no lo conocen, es lo que confiere una dignidad inalienable a las personas y una esperanza tenaz. La fe en estas circunstancias consiste entonces en procurar no extinguir la llama frágil de la presencia de Dios en cada uno y desde allí, “ayudar a dar a luz” dicha presencia, en una suerte de mayéutica de Dios, en los que están sumidos en las tinieblas de la angustia. La condición enigmática del hombre adquiere una dimensión trágica cuando asume su finitud desplegando su poder de autodestrucción contra sí misma y, en especial, contra los más débiles. Pero esta misma condición enigmática del hombre recibe una luz nueva cuando en medio de esas circunstancias, brilla tenuemente en cada uno el destello de una presencia frágil y vulnerable de Dios. Y de este modo, es Dios mismo, por decir así, desde la visión de Ety, quien cuenta con el compromiso y el empeño del ser humano a fin de que dicha presencia divina no se apague.

III. A modo de conclusión, para continuar la conversación entre teología y literatura.

Desde esta ladera del mundo, desde nuestro continente latinoamericano, creo que tanto la teología como la literatura están llamadas, cada una desde su ribera, a ahondar la enigmática condición de Dios y la enigmática condición humana. Hemos visto que hay una dialéctica y una mutua iluminación que brota de una sorpresa y una admiración reconquistada tanto ante el hecho humano, como ser de deseo y no sólo de necesidad, que lleva en sí mismo un anhelo de infinitud que se ve lastrado o agudizado por la propia finitud, como ante la realidad de Dios, tan imprevisible e insondable en sus múltiples caminos por los cuales se hace encontradizo al ser humano. Un Dios Santo que se revela en su capacidad de entrega, ocultándose en el rostro del varón de dolores y ahora resucitado de Jesús. Un Dios que se anonada para revelarse en su grandeza, ocultándose en la enigmática condición del ser humano, tal como fue asumida y recorrida por Jesús. Un Dios que continúa actuando, con la misma lógica de la kénosis, mediante su Espíritu, que su vida misma como apertura, relación y don. La presencia de Jesús que se revela ocultándose por su Espíritu que brilla como la “pequeña presencia de Dios” en cada uno. Un Dios que se revela y, de alguna manera, se recibe a sí mismo de manera nueva, en los meandros y profundidades de la condición humana. Es el Altísimo que se da a conocer y se conoce como el “bajísimo” que en Jesús “atraviesa toda el registro de lo humano, la gran gama emotiva, tan radicalmente hombre que toca

al dios por las raíces” – como lo escribe el poeta francés Christian Bobin¹⁶. Por lo tanto, la literatura está llamada a hacer sus mayores esfuerzos por dar a luz el verbo poético que haga recular el horizonte amenazante del sinsentido y nos haga penetrar en las tierras de lo abismal y de lo inefable que envuelve a lo humano. En ese verbo primordial – que se expresa en los distintos registros y posibilidades del lenguaje y de la ficción- no sólo encuentran voz las múltiples variaciones de lo humano sino también los murmullos de Dios, en el corazón de la experiencia secular, “las puertas del cielo” que se vislumbran entre las notas lánguidas de una milonga o sincopadas del jazz, o que se insinúan púdicamente en los blancos de la poesía, en un tú entrevisto, en los puntos suspensivos. La teología por su parte, requiere disponerse ella misma a la admiración renovada por el Dios vivo, por su trascendencia amante, que se revela en las Escrituras. Desde este “suelo santo”, de rodillas y descalza, la teología está llamada a recorrer el “humus” común que comparte con sus compañeros de humanidad y que la literatura expresa en sus posibles inéditos. Entonces la teología podrá discernir no sólo potencial antropofánico de la literatura sino también allí mismo su potencial teofánico, la presencia del Verbo de Dios en el verbo poético y literario. Una teología que requiere entonces aguzar su sentir para discernir y acoger el paso de Dios por las figuras de humanidad posible desplegadas por la literatura. En la convergencia de esta admiración renovada ante el Dios vivo manifestado en Jesús y del contacto asiduo con las búsquedas y exploraciones en los abismos de lo humano por los escritores, la teología podrá despertar su imaginación heurística para elaborar formas discursivas que dejen hablar a Dios: Un Dios que habla en su exceso y en su misterio, en la presencia discreta del Verbo, llevada por su Espíritu que pasa por la humanidad como “una voz de fino silencio¹⁷” que resuena en las voces humanas, en especial en la de los que ya no la tienen o nunca la han tenido. Una teología que no tema expresar sus propios tanteos, balbuceos y perplejidad ante Dios y su querer y ante la realidad ineludible, en esta ladera del mundo, la vida cotidiana de los pobres, transida de pena y se esperanza. Por ello mismo, una teología que se pone ella misma en camino, como un mendigo sediento y amante, a la búsqueda del rostro de Dios, en las rutas del tiempo para abrirse a su iniciativa siempre imprevisible y desconcertante.

Además hoy nuestro mundo globalizado nos hace particularmente a la diversidad cultural en la que vivimos y a la que, querámoslo o no, de hecho pertenecemos. Al mismo tiempo, sabemos y padecemos las tendencias uniformizadoras de una comunicación y de un comercio transnacional. A menudo ello despierta resquemores y miedos ante el otro diferente de mí y, junto con eso, exacerbaciones de lo propio en desmedro de lo distinto. Los nuevos lenguajes para hablar de Dios hoy deberá hacerse cargo de esta diversidad, como un “kairós” para dejar hablar al exceso de Dios. Es este exceso el que requiere del genio, los valores y visiones de mundo

16 Christian Bobin, *L'homme qui marche*. Cognac : Le temps qu'il fait, 1995, 18.

17 Traducción que hace Levinas del viento suave en que Dios pasó delante de Elías (1 Re 19,12) citada y adoptada por Jaques Briand, *Dieu dans l'Écriture*. Paris. Cerf, 1992, 26.

de las distintas lenguas y culturas. Y la fe cristiana lleva en su patrón genético una particular atención a la diversidad cultural como expresión y requisito de la riqueza insondable del Dios revelado en Jesús. Esto se expresa en que nuestro acceso primordial a Jesús es mediante 4 relatos evangélicos y además, de modo más general, en el conjunto de las formas discursivas en las que se expresa, de manera originaria, la confesión de la fe en Dios, contenida en las Escrituras. En efecto, el conjunto de las formas, narrativas, poéticas, parabólicas, parenéticas, prescriptivas, sapienciales, proféticos y apocalípticos, describe los rasgos del talante y actuar de ese Dios que se revela ocultándose y se oculta revelándose, que está más allá del lenguaje y de toda representación: “El nombre de Dios es a la vez lo que circula entre los géneros y las escrituras, no perteneciendo a ninguno pero intersignificado por todos- y también lo que escapa a cada uno y a todos, en signo de incompletud de todos los discursos sobre Dios. Éste es nombrado alternativamente como el punto de mirada común y como el punto de fuga exterior a cada discurso y a su conjunto¹⁸.”

En definitiva, la teología que, en sus palabras y discursos, deja así hablar a Dios está alojada en la misma morada en la que El Verbo se instaló, la humanidad en su vida cotidiana y en su diversidad, y allí donde su Espíritu sigue susurrando su voz de fino silencio en el actuar sencillo y generoso de hombres y mujeres, nuestros compañeros de ruta.

18 Paul Ricoeur, “Expérience et langage dans le discours religieux.” En Michel Henry, Paul Ricoeur, Jean-Luc Marion, Jean-Louis Chrétien, *Phénoménologie et Théologie*, Paris : Criterion, 1992, 35-36.

A HERMENÊUTICA DO SI – A INTERROGAÇÃO A SI MESMO EM BUSCA DO CONHECIMENTO DE DEUS

Suelma de Souza Moraes¹

Resumo

O livro X das *Confissões* tem como chave de leitura a memória para a constituição do *si*. É examinada a relação que existe, no texto narrativo de Agostinho, entre a interpretação da Escritura e a constituição do *si*, em que há aspectos do discurso interior e abordagem no quadro da teoria narrativa que é dada a partir do conceito de *identidade narrativa*. A constituição do *si* é desenvolvida na dialética interna do personagem entre a afirmação de *si* e a negação de *si*, que apresenta a imanência do homem como característica pessoal e, ao mesmo tempo, o desejo de transcendência daquilo que o ser humano tem de mais íntimo em relação a Deus.

Palavras-chave: Memória; consciência; constituição do *si*; identidade narrativa; dialética.

Abstract

It is thus examined, in Augustine's narrative, the relationship between the interpretation of the Scriptures and the becoming of the self. One finds in this relationship aspects of the inner discourse and of an *identity-narrative* approach of the narrative theory. The coming-to-be of the self relies on an internal dialectical movement of the character, which balances self acknowledgement against self denial, thus presenting man's immanence as a personal feature and, simultaneously, men's desire for transcending what they value as their most intimate relationship to God.

Key-words: memory, self knowledge, becoming of the self, identity-narrative, dialectics.

¹ Professora Doutora em Ciências das Religiões da UFPB – Universidade Federal da Paraíba, PB.

e-mail: suelmamoraes@gmail.com

Introdução

Este artigo contempla apenas um recorte da análise da problemática das *Confissões*, sobre o discurso interior com uma abordagem no quadro da teoria narrativa do conceito de *identidade narrativa*² que apresenta uma relação intrínseca no campo da ética entre a teoria e a prática.

A obra *Confissões* de Santo Agostinho se mostra como fonte rica de entrelaçamentos para a análise desta proposta. A partir desta perspectiva entrarão em cena a Filosofia Medieval em diálogo com a ‘hermenêutica do si’³ de Paul Ricoeur, elaborada de maneira mais sistemática no livro *Soi-même comme un autre*, quando instaura a questão da identidade (Soi-même) e de uma invenção da identidade através das figuras da alteridade: (comme un autre), que privilegia tanto a dimensão metafórica como também ética dessa invenção.

A “hermenêutica do si” desenvolvida no conceito de *identidade narrativa* é então considerada a chave de leitura do livro X das *Confissões*. Isto, porque Agostinho ao se apropriar da Escritura para tecer as *Confissões*, abre uma nova dimensão sobre a compreensão ética e dialética do si mesmo como um outro, quando quer se revelar e dizer quem é, no confronto com os vários ‘eus’⁴.

A proposta é interpretar a correlação de conhecimentos que são assimétricos, embora se conectem e se correspondam. O conhecimento de si e o conhecimento de Deus são necessários e indispensáveis para o conhecimento de um e de outro. Os conhecimentos são diferentes e desiguais, considerando as naturezas humana e divina. Entretanto, um conhecimento não anula o outro, ou seja, é por existir a dessemelhança que se pode desejar o semelhante com Deus. É a própria imanência que o confronta no desejo pela transcendência e o leva a entender sua alteridade constitutiva na relação “Eu – Tu”.

2 A noção de identidade narrativa abordada por Paul Ricoeur em *O si mesmo como um outro*, é fruto do desenvolvimento de uma hipótese lançada ao final de *Tempo e Narrativa III*, para responder a hipótese se haveria uma estrutura da experiência capaz de integrar as duas classes narrativas, histórica e de ficção. Ricoeur entrecruza essas duas narrativas não mais com a perspectiva de suas relações com o tempo humano, como havia feito em *Tempo e Narrativa*, mas como um aparato para contribuir com a constituição do si, em que irá propor a distinção e dialética entre a *mesmidade* e a *ipseidade*. RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991, p.137-166.

3 A ‘hermenêutica do si’ encadeia três mediações: a articulação entre a reflexão e a análise, que impõe a dialética entre o *si-mesmo* e o *si-próprio* e ganha dimensão na dialética entre o *si-mesmo* e a alteridade.

4 Conf. X, v, 7.

A hermenêutica do si – em busca do conhecimento de Deus

A concepção da memória⁵ é o meio para analisar o movimento da alma no discurso da interioridade à consciência desenvolvido na narrativa do livro X das *Confissões*. Como pano de fundo, a estrutura narrativa da memória combina os elementos da rememoração ao descrever, narrar e prescrever *Confissões*. Ora, Agostinho é autor, ora narrador e personagem em diálogo com a teoria e o campo prático subentendido na própria estrutura do ato de lembrar e narrar. Portanto, a narrativa das *Confissões* é a mediação, é o processo de conhecimento, de diálogo entre Agostinho e Deus, Agostinho e seus leitores.

A memória narrativa no livro X apresenta realidades temporais e intemporais da alma dentro de uma ordem ontológica e epistemológica que nos remete à natureza existencial e temporal do ser humano e para além se dirige aquilo que chamamos da constituição do si.

As reflexões sobre o gênero literário e histórico trazem aspectos fundamentais do conteúdo filosófico e teológico. Esta leitura concentrar-se-á no livro X das *Confissões*, no qual se observa uma dialética de conhecimentos, de diálogos que Agostinho faz entre ele e Deus na busca do conhecimento de si e de Deus: a partir da dialética bíblica de interperação e respostas entre ele e Deus, e da dialética da constituição do si entre o “eu”, o outro e Deus, em relação com a semântica e a interdiscursividade *do si*.

O desejo de conhecimento de Deus é a principal fonte do conhecimento do mais profundo “eu”. No livro X de suas *Confissões*, Agostinho faz imersão na complexidade de seu próprio espírito, em busca das fontes primordiais para compreensão mais profunda do conhecimento de si, na tentativa de revelar *quem é*.

Grande é o poder da memória, um não sei quê de horrendo, ó meu Deus, uma profunda e infinita multiplicidade; e isto é o meu espírito, isto sou eu mesmo, (*ego ipse sum*). Que sou eu então, meu Deus? (*Quid ergo sum, Deus meus?*) Que natureza sou? (...) Percorro todas estas coisas, esvoaço por aqui e por ali, e também entro nela até o fundo quanto posso, e em parte alguma está o limite: tão grande o poder da memória, tão grande é o poder da vida no homem que vive mortalmente! Que farei, pois, ó meu Deus, tu, minha verdadeira vida? Irei também além desta minha força que se chama memória, irei além dela a fim de chegar até ti, minha doce luz. Que me dizes? Eis que eu, subindo pelo meu espírito até junto de ti, que estás acima de mim, irei além dessa minha força que se chama memória, querendo alcançar-te pelo modo como podes ser alcançado, e prender-me a ti pelo modo como é possível prender-me a ti. Têm memória os animais e as aves: de outro modo não voltariam às suas tocas nem aos seus ninhos, nem às muitas

5 MOURANT, John A. *Saint Augustine on memory*. Augustinian The saint Augustine lecture series. Institute Villanova University Press, 1980, p.7. Mourant, em seu artigo, afirma que a memória pode estabelecer a unidade das *Confissões*, porque ela constitui Santo Agostinho homem, filósofo, teólogo e santo.

outras coisas a que estão habituados; nem poderiam habituar-se a coisa alguma senão por meio da memória. Irei, portanto, além da memória para alcançar aquele que me distinguiu dos quadrúpedes e me fez mais sábio que as aves do céu; irei além da memória para te encontrar, ó verdadeiro bem, ó suavidade segura, para te encontrar? Se te encontrar fora da minha memória, estou esquecido de ti. E, se não estou lembrado de ti, como é que te encontrarei? (*Confissões* X, xvii, 26).

Quem, senão o próprio “eu” pode se interrogar pelo conflito no próprio espírito, da própria vontade. É esse “eu” inquieto que, em primeiro plano, sai em busca de sua origem e se interroga pelo fruto de suas confissões.

O que tem em suas mãos, à sua disposição é: memória⁶ (*ad manum posita in ipsa memória*), “a mão do coração”⁷ (*ab manu cordis*), o pensamento (*cogitare proprie*) e o querer⁸ (*quod volo*).

Desse modo, o “eu” sai em busca da constituição do si por meio da consciência que tem da presença divina, o amor.⁹ O amor é o primeiro dado que revela sobre si mesmo a relação com Deus. Apresenta o próprio espírito¹⁰ e a consciência de si¹¹ para estruturar o pensamento com a finalidade de alcançar a luz, que tem como lugar da prática o coração, que impõe, como necessidade, a prática da verdade, que está associada ao amor e ao querer: *ecce enim veritatem dilexisti*.¹²

A dialética entre a *mesmidade* e a *ipseidade* – O desejo de conhecer a Deus tal como se é conhecido

A narrativa abre o livro X com a prece que tem como questão central a busca pelo conhecimento de Deus que expressa o desejo de querer conhecer a Deus *tal como* se é conhecido por ele.

Que eu te conheça, ó concededor de mim, que eu te conheça, *tal como* sou conhecido por ti. Ó virtude da minha alma, entra nela e molda-a a ti, para que a tenhas e possuas sem mancha nem ruga. Esta é a minha esperança; por isso falo e nesta esperança me alegro, quando experimento uma sã alegria. Pois as restantes coisas desta vida tanto menos se devem chorar quanto mais por causa delas se chora, e tanto mais se devem chorar quanto menos por causa delas se chora. Mas tu amaste a verdade, porque aquele que a põe em prática alcança a luz. Também a quero pôr em prática no meu coração: diante de ti, na minha confissão, diante de muitas testemunhas, nos meus escritos (*Confissões* X, i,1).

6 *Confissões* X, xi, 18.

7 *Confissões* X, viii, 12.

8 *Confissões* X, viii, 12.

9 *Confissões* X, ii, 2.

10 *Confissões* X, III, 3.

11 *Confissões* X, III, 4; VI, 8.

12 *Confissões* X, I, I.

A prece sugere um discernimento profundo do conhecimento que Deus tem acerca de Agostinho; a prece também sugere que o desejo possa ser atendido por aquele que pede, depois estabelece uma relação com a virtude que, por analogia, se assemelha a Deus. E, como via para alcançar a luz, Deus, mostra a necessidade de praticar a verdade, no desejo de uma relação íntima de profundidade, de unidade com o seu conhecedor. Para procurar pelo conhecimento de Deus, ele olha para si mesmo, não como uma introspecção e um fim em si mesmo, mas como meio de relação para perceber a presença divina. Assim, a via de conhecimento se direciona para a própria constituição do si, a “virtude da minha alma”, a “minha esperança”, que tem como objetivo experimentar a alegria (felicidade), e como via para alcançar a felicidade o próprio exemplo de Deus (“tu amaste a verdade”), e como ação, a prática do amor à verdade, que tem como finalidade alcançar a luz. A narrativa da prece revela a dinâmica da tensão que existe no personagem cercado pelo movimento daquilo que o constitui da própria imanência e desejo de transcendência a Deus.

O que necessariamente está no jogo dialético? O conhecimento de si, observado pelo prisma do conhecimento de Deus? O desejo de conhecer a Deus de modo mais íntimo, *tal como se é conhecido*? Desse modo, o conhecimento de si poderia conduzir ao conhecimento de Deus? Ou o conhecimento de Deus poderia conduzir ao conhecimento de si? Ou ainda podemos estabelecer um conhecimento correlato, de um conhecimento que estabeleça correlações entre presença, consciência e (in) consciência mediante a relação dos conhecimentos?

É importante observar os paralelos entre os parágrafos do texto literal do livro X e o texto bíblico citado, por vezes intercalado, justaposto à escrita, porque eles nos dão a chave da leitura, a partir da qual se esclarecem, progressivamente, na narrativa, pois, as *Confissões* carregam em si uma hermenêutica na própria construção do texto.

É importante investigar a primeira frase da prece (*Confissões* X, i, 1) em correlação ao texto bíblico que se interpõe em diálogo com a escrita.

Que “eu” te conheça, ó conhecedor de mim, que eu te conheça, tal como sou conhecido por ti.

Cognoscam te, cognitor meus, cognoscam sicut¹³ et cognitus sum.

(1) Agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face.¹⁴ Agora o meu conhecimento é limitado, mas, depois, conhecerei como sou conhecido (1Cor 13,12).

A expressão, *tal como*, coloca em questão o aspecto de semelhança, o mesmo. Vejamos o modo como o mesmo se introduz à narrativa como semelhança.

¹³ *Sicut* é uma preposição de comparação que pode vir a expressar semelhança, *similitude*.

¹⁴ *Et certe videmus nunc per speculum in aenigmate, nondum facie ad faciem.*

O *tal como* encontra-se com diversas significações do adjetivo, como, por exemplo, *mesmo*, que pode significar *similitude* (que é igualmente sinônimo de análogo, parecido, semelhante, similar, *tal como*). Nesse sentido, o “tal como” é utilizado no quadro de uma comparação e demonstra desde o início da prece o conhecimento de como Agostinho deseja ser moldado e alcançar, pela prática da verdade, a luz. A luz é a possibilidade de estabelecer a correlação com a semelhança. Pois, o que se deseja é conhecer a Deus e a luz é o que se deseja alcançar; logo, Deus e luz se interpõem como sinônimos na narrativa. O primeiro indício é que existe um princípio de participação íntimo. Primeiro, o homem tem que ver em Deus a sua própria natureza, como ele existe entre o ‘eu’ e a ‘alteridade’ para então desenvolver o conhecimento de Deus.¹⁵ Esse seria o primeiro desígnio do Pai para o conhecimento de si. O princípio de participação teria o seu desdobramento em atribuir o desejo de conhecer a Deus tal como se é conhecido por ele, no desejo de buscar a quietude, o repouso em Deus, observando que no homem foi “inspirado” um desejo de repouso em Deus e o homem, que está pronunciado no tempo, deseja aspirar pelo conhecimento que lhe foi inspirado por Deus. A seguir, a questão seria: como a ideia do espírito humano, com todas as luzes e inspiração de Deus no homem, pode ser compreendida como repouso em Deus? Se seguirmos essa via de conhecimento, a resposta será o peso que a palavra-Verbo se impõe ao espírito e terá seu desfecho no final da prece, com o entrelaçamento bíblico em João 3,21. Se a *identidade narrativa* tem a possibilidade de desenvolver uma unidade ao texto, ela poderá nos conectar e ter seu encadeamento nos desatamentos dos “nós” na sequência narrativa até o final do livro X, com a última prece (*Confissões X*, iv, 6; vi, 8; xliii, 68, 69), com a Encarnação de Cristo e a economia da salvação.

A narrativa aproxima uma conexão para a compreensão entre os conhecimentos. Ainda no início da prece que abre o livro X, a citação bíblica, mostra que existe um obstáculo para se conhecer a Deus plenamente – e aqui surgem os encadeamentos do problema, da intriga –, posto que agora (*nunc*), no presente, o conhecimento é limitado e sugere uma expectativa, de um depois, de um ainda-não (*nodum*) de conhecimento pleno. Segundo indício, e um princípio de imagem,¹⁶ de que a verdade humana não é original, senão que é engendrada. Assim, a narrativa coloca a impossibilidade de conhecer a Deus plenamente no face a face e, portanto, sugere um conhecimento parcial, que agora, no presente, há a impossibilidade, mas há

15 JOLIVET, 1929, p. 425-426. Jolivet observa que não podemos ter nenhum outro conhecimento de Deus que não seja mediato e analógico, resultante do conhecimento prévio das criaturas e da luz iluminadora que procede de Deus. Segundo, não conhecemos Deus por meio das ideias, como conhecemos o modelo pelas imagens, mas as ideias divinas são aquelas dadas na existência do Verbo divino, são o modelo dos objetos inteligíveis que percebemos. Portanto, para Agostinho existe somente uma verdade absolutamente única: todas as verdades que nos são acessíveis pelo conhecimento não são nada mais do que a manifestação múltipla dessa verdade única, como os raios do sol, infinitos em número, que apenas procedem de uma única fonte. A verdade subsistente não pode ser contemplada por si mesma, mas as ideias que estão em nossa inteligência, estas sim podem, como luz, esclarecer e nos fazer conhecedores de alguma coisa dela mesma. Logo, o que Jolivet afirma é que a primeira via de conhecimento é a própria presença da luz divina.

16 *Io. eu. tr.*, 8, 4, 6; *diu. qu.* 51.

também a expectativa, e isso não coloca Agostinho na negatividade do desejo à procura do conhecimento, mas o direciona à expectativa da unidade. No entanto, a narrativa aponta para o presente como *locus* central para a investigação do conhecimento, ao mesmo tempo em que vivencia uma expectativa. Isso é possível observar no desenvolvimento da construção narrativa do livro.

Para que se possa conhecer a Deus tal como se é conhecido, é necessário ter conhecimento que se assemelhe a Ele. Mas, a visão do espelho¹⁷ *a priori* impede esse conhecimento.

Em *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, XVI, 57, o mesmo autor, Agostinho demonstra a dificuldade do conhecimento através do espelho: a semelhança não pode ser vista através de um espelho, pois uma coisa deve nascer da outra para que possa ser dita a imagem da outra.

A princípio, a semelhança é a dificuldade para a identidade, uma vez que o nascimento requer um estado físico para gerar, se considerado que a identidade somente presume uma relação de semelhança física ou de filiação. Mas, talvez a insistência de Agostinho em procurar pelo conhecimento de Deus, mesmo sabendo do enigma que um espelho pode proporcionar como imagem e semelhança, seja pelo fato de que ele não procura por uma questão de identificação com algo desse gênero, e sim por outra explicação para o conhecimento de identificação, de semelhança com Deus.

Antes o problema da imagem e semelhança já havia sido abordado pela narrativa em *Confissões* III, vii, 12, em que Agostinho, ainda no estágio de suas confissões – de quem estava à procura do conhecimento –, ignorava como o homem poderia ser a imagem de Deus para interpretar a Escritura em Gênesis 1, 27, devido à forma errônea que o materialismo maniqueísta havia imposto a sua interpretação, em que a imagem estava necessariamente ligada a uma relação limitada à forma corporal.

Agora, no “quem sou” de posse de novo modo interpretativo sobre as Escrituras, a narrativa retoma a questão, sob nova perspectiva, ao iniciar a prece, em que Agostinho deseja conhecer *tal como é* conhecido por Deus. Agostinho desta vez se refere a um modo mais específico de geração e semelhança que seja mais complexo e íntimo.

O problema a observar é compreender o que a narrativa intenciona ao estabelecer que se deseja conhecer a Deus tal como se é conhecido.

De acordo com Verbeke,¹⁸ a princípio poderíamos considerar as duas proposições justapostas como independentes uma da outra, sem estabelecer uma relação qualquer entre esses dois conhecimentos.

17 Conf. X, v, 7.

18 VERBEKE, G. *Connaissance de soi et connaissance de Dieu chez saint Augustin. Augustiniana* 1954, p. 496.

Posteriormente, poderíamos interpretar que para Agostinho esta frase significa que é necessário conhecer a Deus em primeiro lugar para depois conhecer-se a si mesmo, posto que a condição de Deus seria a condição indispensável para conhecer a si próprio. Desse modo, é possível conhecer a Deus? E o homem se conheceria apenas por Deus.

Outra interpretação para o texto seria ver a expressão da necessidade de se conhecer, a fim de se chegar ao conhecimento de Deus, a um retorno do interior de si mesmo, um mundo da consciência e do profundo da consciência para encontrar o caminho de reencontro para que possa se assemelhar a Deus. Desse modo, o conhecimento de si seria indispensável para se chegar ao conhecimento de Deus.

Na sequência, o que se pede é a virtude:

(2) Ó virtude da minha alma, entra nela e molda-a a ti, para que a tenhas e possuas sem mancha e sem ruga.¹⁹

Virtus animae meae, intra in eam et coapta,20 tibi, ut habeas et possideas sine macula et ruga.

(2) Para apresentar a si mesmo a Igreja, gloriosa, sem mancha nem ruga, ou coisa semelhante, mas santa e irrepreensível (Ef 5,27).

O que a narrativa propõe como mediação para conhecer a Deus é a virtude, para que Agostinho possa se assemelhar e se unir a Deus. Porque querer conhecer *tal como* é pedir por algo que permita uma visão que apresente a si mesmo, que lhe dê acesso para conhecer a Deus. Assim, Agostinho quer conhecer a Deus e se unir à virtude por meio da presença transformadora da virtude. Em *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, XVI, 59,²¹ temos outro dado importante para compreender que é necessário haver ações e virtudes para que a alma seja semelhante, pois a constância é o começo da vida feliz. Assim, Agostinho apresenta o modo em que qualifica e unifica a possibilidade de acesso ao conhecimento de Deus.

Se considerarmos o texto bíblico que acompanha essa passagem, iremos verificar que a figura de Cristo é introduzida como mediação com a finalidade de purificação: “Como Cristo amou a Igreja e se entregou por ela, a fim de purificá-la” (Ef 5,25-26).

(3) Esta é a minha esperança, por ela falo e nessa esperança me alegro quando experimento a sã alegria. Tudo o mais nesta vida, quanto mais se chora, menos merece ser chorado e tanto mais seria chorar quanto menos por ele se chora.²²

19 *Confissões* X, i, 1.

20 O sentido no latim de *coapta* pode ser interpretado como ligar com, unir, harmonia, adaptar.

21 Augustinus Hipponensis. *De Genesi ad Litteram imperfectus liber – Liber*. http://www.augustinus.it/latino/genesi_incompiuto/genesi_incompiuto_libro.htm/ Acesso em: 05/07/2009.

22 *Confissões* X, i, 1.

(3) Alegrando-vos na esperança, perseverando na tribulação, assíduos na oração (Rm 12,12).

O movimento da prece estabelece o que se procura conhecer, a busca de semelhança por meio da Virtude, para que a Virtude possua a alma sem pecado. Vejamos: essa Virtude é a minha esperança, por ela (Virtude) falo e nessa (Virtude) esperança me alegro.

O autor, diante do mesmo texto bíblico, em sua obra no comentário a Romanos 12,12,²³ apresenta uma interpretação que enfatiza a dependência da misericórdia e graça de Deus, quando se vê na incapacidade de efetuar o querer, colocando em questão que a vontade do homem não é suficiente para efetuar-lo e que depende da boa vontade de Deus. Portanto, é essa esperança da virtude que o rege. É pela operação de Deus que a boa vontade se forma em nós. Pois a misericórdia de Deus está intimamente ligada à nossa boa vontade.

(4) “Amaste a verdade”, também eu quero praticá-la no íntimo do coração, diante de ti na minha confissão, e diante de muitas testemunhas nos meus escritos.²⁴

(4) Eis que amas a verdade no fundo do ser, e me ensinas a sabedoria no segredo (Sl 50, 8).

O mesmo texto foi interpretado por Agostinho em um sermão em que ele fala sobre a necessidade da confissão para receber o perdão e a misericórdia. Ele não deixa um pecado sequer sem punição. Deus cobre todos os pecados com o perdão. Quando se ama a verdade é dispensada a misericórdia. A misericórdia, porque o homem é libertado; a verdade, porque o pecado recebe seu castigo. Deus ensina a sabedoria no íntimo. A verdade é o fundamento do ser, cuja necessidade está no fundo do ser; a incerteza leva ao sofrimento, à dor, à culpa. É desse modo que, na continuação de sua prece, em X, ii, 2, Agostinho quer revelar tudo o que ainda há de oculto, pois, no agora, ainda revela a incerteza sob gemidos. A relação com Deus em amor conhece uma relação desvelada; somente assim a misericórdia de Deus se revela em liberdade, e não em dor, escravidão. O homem que vive em sua própria incerteza e desconhecimento sofre a sua própria condição de ignorância, sem que lhe seja revelada a sabedoria, o amor que já existe doado por Deus para a liberdade. Não conhecer a si mesmo é a falta de fundamento da verdade, o amor. Para tanto, o conhecimento sobre a verdade de si mesmo é fundamental para que o homem seja moldado e purificado pela virtude.

23 Explication Commencée de L'épître Aux Romains. Traduction de M. l'abbé BARDOT. *Oeuvres Complètes de Saint Augustin, Traduites pour la première fois en français, sous la direction de M. Raulx. Tome Vème. Commentaires sur l'Écriture. Bar-Le-Duc: L. Guérins & Cie éditeurs, 1867, p. 379-393. <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/comecr2/romexcom.htm>*

24 *Confissões* X, i, 1.

(5) porque aquele que a põe em prática alcança a luz.²⁵ (5) Mas quem pratica a verdade vem para a luz, para que manifeste que suas obras são feitas em Deus (cf. Jo 3,21).

Agostinho, ao afirmar que deseja alcançar a luz, entrelaça ao seu texto a passagem bíblica que se refere ao diálogo de Jesus com Nicodemos, em João 3, 21. A passagem é conhecida como referência ao novo nascimento pelo Espírito, que apresenta a necessidade de se praticar a verdade para vir à luz, manifestando assim as boas obras de Deus e a filiação a Deus por meio de Cristo.

O texto bíblico inserido é interpretado no livro XII do Tratado sobre o Evangelho de João (3,21)²⁶, em que Agostinho abre o paradoxo sobre o novo nascimento pelo Espírito. Quando Agostinho introduz a citação bíblica, nos remete à informação do novo nascimento, o que torna possível a proposição de semelhante *tal como*.

Isso possibilita aproximar uma interpretação ao texto das *Confissões* que interpreta como primeiro dado de semelhança (*similitude*) a filiação, por meio do nascimento espiritual; ser semelhante se torna possível, pois esse é o modo pelo qual Agostinho reconhece a filiação.

A compreensão sobre a *similitude* não é dada pela característica da forma que possa ser atribuída ao corpo ou à carne por meio do nascimento carnal atribuído ao nascido gerado pela mãe, mas pela questão ontológica da luz, compreendida a partir da semelhança que carrega um caráter que exige a interioridade, um nascimento espiritual que associa disposições e contrapõe a humildade ao orgulho, a verdade à mentira. A ontologia do ser nasce em sua complexidade ao demonstrar a semelhança de uma identidade com vistas à interioridade de uma boa vontade que tem como causa o outro e a deficiência daquilo que é próprio de si, o pecado.

A distinção entre o *mesmo* e o *ipse*, entre o imutável e o mutável se desenvolverá no decorrer do livro quando Agostinho avança para sua intencionalidade em revelar *quem é*.

A escrita da prece passa a entrelaçar o texto bíblico aos desenvolvimentos filosófico-teológicos, em que Agostinho exprime o desejo fundamental do conhecimento de si e de Deus associado à tríade da Luz, da Verdade e do Espírito, de modo que para aquele que deseja alcançar a Luz, praticar a Verdade e viver no Espírito, o meio para a prática é a semelhança com Cristo.

25 *Confissões* X, i, 1.

26 Traités sur Saint Jean. Évangile et Épître Aux Parthes in: *Ceuvres complètes de Saint Augustin traduites pour la première fois en français sous la direction de M. Poujoulat et de M. l'abbé Raulx*. Bar-Le-Duc, 1864. Tomes X et XI. Douzième Traité. Depuis Cet Endroit : «Ce qui est ne de la chair est chair», jusqu'à : « Mais Celui qui a fait la verite vient a la lumiere, afin que ses oeuvres soient manifestees, parce que c'est en Dieu qu'elles ont été faites » (chap. Iii, 6-21.) La Naissance Spirituelle.

É importante observar que a prática da verdade não está dissociada daquele que pede pela virtude e deseja alcançar a luz. Esse projeto de esperança em suas confissões em parte se realiza (*volo facere*) no querer pôr em prática a verdade em busca da luz. O esforço de Agostinho em sua confissão tem como objetivo não somente o resultado de um conhecimento do ponto de vista teórico, mas também do ponto de vista prático.

O modo como Agostinho revela o fruto de suas confissões pouco a pouco entrelaça os textos bíblicos à figura de Cristo. Em *Confissões X*, iv, 6, marca a escrita com as palavras: secreta alegria com tremor e secreta tristeza com esperança. Ao iniciar o livro com a prece, mostra que Deus ama a verdade. Esse mesmo texto entrelaçado à Bíblia apresenta a secreta sabedoria; a sabedoria é introduzida ao texto como a figura de Cristo perdoador.

A intencionalidade já está sendo marcada quando Agostinho dirige a questão a si mesmo, ao revelar *quem é* para aqueles que participam da mesma condição do amor de Deus e são filhos de Adão (Salmo 106,8): condição de finitude, de cidadãos mortais e peregrinos. A tecelagem do texto da Escritura com a escrita das *Confissões* revela a ambivalência de sentido ao revelar pouco a pouco o fruto de suas confissões: *quem é*. Simultaneamente, revela em paralelo com as Escrituras a figura de Cristo, o Deus imutável, o cuidado (Salmo 16,8; 61,2) permanente em relação à fragilidade humana. Há sempre a presença da ausência tecida no texto.

Esse mesmo parágrafo de *Confissões X*, iv, 6 mostra que sua confissão é feita não somente com palavras, mas com obras, sob o cuidado de Deus. E, conforme Anne-Marie la Bonnardière,²⁷ aponta para o paradoxo de sentido da “ipseidade”, longe de fechar em um “ser para si”, ou um “ser em si”, mas como um “ser com”. O ser transcendente é um ser condescendente e um ser em relação com seus filhos:

“Sou uma criancinha, mas o meu Pai está sempre vivo e ele é para mim um tutor de confiança; ele é o mesmo (Salmo 101,28; Hebreus 1,12) que me gerou (Salmo 2,7) e me protege, pois tu és todo o meu bem, tu, o Onipotente, que estás comigo e antes que eu estivesse contigo. Revelarei, pois, a tais pessoas, a quem me mandas servir, não quem fui, mas quem sou e quem ainda sou; mas não julgo a mim mesmo²⁸”

Desse modo, Agostinho mostra a existência do paradoxo da filiação (participação) que acompanha a ipseidade, nos fios das tramas da intenção da confissão. O texto bíblico faz a trama da afirmação, da transcendência, da possibilidade, da ultrapassagem, da correlação “de” Deus “para” o homem” e “do” homem “para” Deus. O homem não consegue se imaginar sem o seu Pai, e o Pai não abandona a imagem do filho.

27 BONNARDIÈRE, Anne-Marie la. *Saint Augustin et la Bible*. Paris: Éditions Beauchesne, 1986, p. 161.

28 Conf. X, iv, 6.

De acordo com a autora Maria Manuela Brito Martins,²⁹ a noção de compreensão em Agostinho assume uma linguagem que deve ser colocada no campo semântico contextual, no qual Agostinho articula o texto bíblico e o pensamento clássico. A noção não se trata apenas de uma interpretação de texto bíblico, ligada à exegese de Efésios 3,18 (*in caritate radicati atque fundati, ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis quae sit longitudo, latitudo, altitudo et profundo*), em que a passagem está estreitamente radicalizada no amor, mas também do pensamento clássico.

Martins demonstra o significado da palavra na cultura clássica dada por Cícero, em que existe uma relação estreita entre aquilo que nós sabemos e aquilo que está colocado em nossas mãos. Desse modo, poderíamos dizer que o sentido da reflexão ciceroniana é ver a correlação entre as mãos e a ação de compreender, que o saber implica que existe alguma coisa que está colocada em nossas mãos, que se encontra à nossa disposição, dada em nossa posse.

Depois da divindade, considerando que quem quiser ser um poeta de verdade terá de compor mitos e não palavras, por saber-me incapaz de criar no domínio da mitologia, recorri às fabulas de Esopo que eu sabia de cor e tinha mais à mão, havendo versificado as que me ocorreram primeiro. (...) Sobre isso só posso falar de outiva; porém, nada me impede de comunicar-vos o que sei.³⁰

Martins define que o conhecimento não é algo fabricado pelos mitos, mas sobretudo aquilo que está colocado em nossas mãos e que faz parte de nossa experiência, nosso aprendizado, algo conhecido. Para Martins, a noção de Agostinho também reaproxima a compreensão de Cícero quando associa o ato de compreender àquilo que está colocado em nossas mãos. A expressão *ad manum posita* aparece unicamente nas *Confissões*, no livro X, em que Agostinho analisa a função e o papel que joga a memória no conhecimento intelectual.

E, conforme Heidegger³¹ *ad manum positum est* (é posto ao alcance da mão), o que está disponível, já ordenado, isso é o consciente, o aprendido.

Mas, porém, quando ouço dizer que há três espécies de questões: se uma coisa é; o que é; e como é (...) Por conseguinte descobrimos que aprender essas tais coisas, cujas imagens não absorvemos pelos sentidos, mas vemos, tal como são, dentro de nós mesmos, em si mesmas, sem imagens, não é outra coisa senão como que recolher, pensando, aquilo que a memória, indistinta e desordenadamente, continha, e fazer com que, reparando nelas, as coisas, que estão como que colocadas à disposição (a mão) na própria memória, onde antes, dispersas e esquecidas,

29 MARTINS, M. Brito. Herméneutique et existence. *Augustiniana*, 1999, p. 7-9.

30 PLATÃO, 2002, p. 253-254.

31 HEIDEGGER, Martin. *Estudios sobre mística medieval*. Agustín y el neoplatonismo. Trad. Jacobo Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 37.

estavam ocultas, ocorram facilmente à atenção familiar (*Confissões* X, x, 17; xi, 18).³²

As noções são essencialmente de dois gêneros: a primeira coloca a questão da existência das coisas, tal como elas são; a segunda e a terceira colocam as questões sobre a essência das mesmas coisas. A interrogação está posta sobre a origem dessas questões e de onde elas vêm. E como elas são recolocadas na memória (*Unde et qua haec intrauerunt in memoriam meam*)? Agostinho declara que elas já estavam na memória, e que elas não são como imagens, mas como elas são verdadeiramente (*sicut sunt*). Essas noções estão colocadas à mão (*ad manum posita*). Mas o que significa colocada à mão? Agostinho explica que quanto mais essas noções estão profundas na memória, estão mais facilmente dispostas à atenção do espírito (*intentio*), e esse espírito está próximo de compreendê-las e conhecê-las.³³ O que faz parte da constituição do próprio espírito está em nosso poder e assim podemos lembrar e conhecer.

Aqui abrimos um parêntese: não apenas a existência da coisa determina o ato de lembrar, mas o modo como pensar e rememorar pode ser refigurado no tempo, de *como* elas são representadas como tais pelo sujeito que as tem nas mãos, no presente.

Dessa forma, a narrativa abre o paradoxo sobre a vontade e a virtude, aquilo que está em nosso poder, associado ao nosso desejo (apetite), e aquilo que está acima de nós, em correlato ao paradoxo de duas consciências: aquela que está revelada (que foi revelada pela luz) e aquela que está oculta, ignorada (aquela que necessita da luz para iluminá-lo) e concomitante às duas memórias: a memória de si mesma, da lembrança, e a memória do esquecimento.

Esta análise está centrada sobre aquilo que definimos como consciência ou o conhecimento de si que possui o espírito,³⁴ a saber, a presença de si,³⁵ sua interioridade, que tem como chave de leitura a memória para perscrutar os recônditos da mente humana.

32 *At vero, cum audio tria genera esse quaestionum: an sit, quid sit, quale sit(...) xi, 18. Quocirca invenimus nihil esse aliud discere ista, quorum non per sensus haurimus imagines, sed sine imaginibus, sicuti sunt, per se ipsa intus cernimus, nisi ea, quae passim atque indisposite memoria continebat, cogitando quasi colligere atque animadvertendo curare, ut tamquam **ad manum posita** in ipsa memoria, ubi sparsa prius et neglecta latitabant, iam familiari* (*Confissões* X, x, 17).

33 *Et quam multa huius modi gestat memoria mea quae iam inventa sunt et, sicut dixi, quasi ad manum posita, quae didicisse et nosse dicimur* (*Confissões* X, xi, 18).

34 *Confissões* X, VII, 11. (...) eu, um só espírito.

35 *Confissões* X, V, 7.

Em busca da identidade mesmidade

Agostinho estabelece que o próprio espírito conhece a si próprio.³⁶ Entretanto, é o próprio espírito que gera a dúvida,³⁷ o desconhecimento sobre sua natureza. É a própria dúvida que confronta a sua nudez e o leva à procura do caos, das suas profundezas, *abyssus humanae*, do abismo humano, porque esse é o princípio de sua existência, do conhecimento de si, do desejo de querer conhecer sua ignorância. Tal afirmação se apresenta em resposta àqueles que querem conhecer, *qui est, quem é*. Esse diálogo não apenas abarca os de fora, que o questionam, mas antes é dirigido a si mesmo e a Deus, com o desejo de ir em direção ao mais oculto e ignorado de sua consciência; trata-se de um longo exercício da alma em busca da verdade.³⁸

O termo consciência inicia um papel de importante análise no segundo parágrafo do livro X, para introdução do conhecimento. Agostinho apresenta Deus como aquele que conhece a nudez e o abismo da consciência humana.³⁹ E seus questionamentos se dirigem ao que está em oculto, como se ele não quisesse (*nollem*),⁴⁰ ou estivesse resistindo em confessar, e chegasse à seguinte conclusão: o oculto estaria posto a si mesmo e não a Deus, pois ele seria o seu próprio obstáculo. Por definição, aponta a Deus como onisciente e onipresente. Agostinho apresenta um primeiro problema: o desconhecimento e o desagrado de si mesmo que está no próprio espírito. Em contraposição, fala daquilo que o agrada, atrai, deseja e de que sente prazer, e coloca o amor de Deus, *amor tui*, em evidência.⁴¹ O amor deve ser a mediação entre o que ama e aquilo que ama. É essa via que deve conduzi-lo à união do conhecimento entre Deus e Agostinho, a *caritas*.

Assim, Agostinho mergulha no mais profundo de si, em que se faz necessário ter a consciência daquilo que conhece e até mesmo do que desconhece a respeito de si mesmo e de Deus, o que impõe uma análise reflexiva acerca de si mesmo para continuar seu percurso em busca do conhecimento.

O livro X ainda apresenta como diferencial a via de conhecimento do médico interior, que agora não é mais a figura do mestre interior, que deverá conduzi-lo

36 *Confissões* X, III, 3.

37 Agostinho, anos mais tarde, em *A Cidade de Deus* XI, xxvii, retoma esse princípio em resposta ao argumento dos acadêmicos: “Pois, se me engano, existo. Quem não existe não pode enganar-se; por isso, se me engano, existo. Logo, se existo, se me engano, crendo que existo, quando é certo que existo, se me engano? Embora me engane sou eu que me engano e, portanto, no que conheço existo, não me engano. Como conheço que existo, assim conheço que conheço”.

38 *Confissões* X, II, 2.

39 *Confissões* X, i, 1.

40 *Nollem*, não querer, resistir, vacilante, afastamento.

41 *Et tibi quidem, Domine, cuius oculis nuda est abyssus humanae conscientiae, quid occultum esset in me, etiamsi nollem confiteri tibi? Te enim mihi absconderem, non me tibi. Nunc autem quod gemitus meus testis est displicere me mihi, tu refulges et places et amaris et desideraris, ut erubescam de me et abiciam me atque eligam te et nec tibi nec mihi placeam nisi de te* (*Confissões* X, ii, 2).

na rememoração, na arte do aprendizado e ensino, e sim o médico interior, que introduz o papel da cura das enfermidades na rememoração em busca da harmonia aos significados mais profundos do seu interior, em que as metáforas se dirigirão ao estômago, olhos, boca etc., todos intimamente ligados à percepção dos sentidos, que revelam a inquietude da expectativa de um ainda-não a se constituir e de um não-mais que ainda o determine. Não é mais o inapagável que determina sua peregrinação, mas sim o ato vigilante do amor, da misericórdia da doação da graça que o *presente*⁴² em sua confissão. A busca interior torna-se ainda mais intensa para transcender a si mesmo em direção a Deus como exercício próprio da constituição fundamental do si.

A distensão do próprio espírito

Agostinho, na passagem do parágrafo 6 para o parágrafo 7, marca a distensão do espírito em um ciclo dialético do tempo com a memória e a correlação do conhecimento assimétrico entre o conhecimento de si e o conhecimento de Deus.

Revelarei, pois, àqueles a quem me mandas servir, não o que fui (*non quis fuerim*), mas o que já sou (*sed quis iam sim*) e o que ainda sou (*quis adhuc sim*). Mas não me julgo a mim mesmo. Assim peço que me escutem.⁴³

O que foi é algo recordado, reestruturado, rememorado, é um presente das coisas passadas;⁴⁴ o que é agora ou já é o presente em que se encontra, o presente das coisas do presente;⁴⁵ o que ainda é é algo que permanece do passado no presente.

O diferencial no livro X das *Confissões* é a abordagem no presente que é marcada pela “atenção”,⁴⁶ que é primordial na narrativa como revelação no livro X, em que Agostinho se compromete em dizer *quem é*,⁴⁷ do que no “agora” é, que tem

42 Grifo meu, uma vez que interpreto o presente ao final das *Confissões* como uma dádiva de Deus, que considero presente como ato de presentear, graça doadora.

43 *Confissões* X, v, 6.

44 *Confissões* X, iii, 4 e XI, xx, 26.

45 *Confissões* XI, xx, 26.

46 Agostinho, no livro X, marca sua narrativa dizendo que quer falar no presente *quem é*. Se considerarmos como válido que no livro XI, xxviii, 37, ele irá desenvolver o conceito sobre tempo, em que dá a noção de tempo como os três momentos do espírito, e o espírito no livro X, xiv, 21 é significado como sinônimo de memória, que realiza a expectativa, a atenção e a lembrança, e que a atenção, ou seja, o presente é o que perdura. Desse modo, a memória pode ser considerada como o centro da reflexão, em que avalia seus hábitos e suas ações e sua tomada de direção, não com dispersão, mas com atenção (XI, xxix, 39). Caso contrário, em parte, não faria sentido a grande especulação que faz sobre a sua memória e análise da condição humana desenvolvida no livro X. Portanto, os livros X e XI estão intimamente ligados ao conceito de memória, vontade e tempo, algo que é primordial para compreensão de sua existência.

47 *Confissões* X, iv, 5, 6.

como ação e objetivo a prática da verdade para alcançar a luz,⁴⁸ o que denota uma orientação em busca do conhecimento, pelo bem.

Agostinho, ao querer revelar *quem é* nas suas confissões, apresenta a distensão do espírito para falar de si mesmo, o *ainda não* (*nondum*), o *já* (*iam*) e *agora* (*nunc*) e *ainda* (*adhuc*).

Um está no subjuntivo ativo perfeito (realizado) e os outros dois, no subjuntivo ativo presente e demonstram dependências de ação, juntamente com advérbios de tempo, *já e ainda*. O passado, não o que fui (*não mais*), o presente, o que *já* sou, e mais um presente, que chama atenção pela duplicação em afirmar *quem é ainda* no tempo presente, ou seja, até o momento. E o *nondum* (*ainda não*) de insuficiência e expectativa de um *ainda não* composto por vários nós, em um emaranhado, entrelaçado. Assim, temos os três tempos da memória, que tem como ponto de partida e desenvolvimento o presente. O que se pressupõe é que ainda existe uma ação que persiste ou ainda incompleta, a realizar. Agostinho é enfático na representação da tensão da distensão do espírito (*distentio animi*).

A noção de atenção que articula a memória e o tempo enfatizaria a tensão entre a virtude e a vontade, em especial a definição da boa vontade, que dependeria da aderência ao *summum bonnum*, mas que também dependeria de suas ações, a constante vigilância de suas escolhas à procura do domínio próprio. É nesse contexto que Agostinho inicia sua confissão, atribuindo a Deus as obras boas. Teria o *summum bonnum* como o princípio da vontade? O que faria com que as decisões retas e honestas fossem guiadas em direção e atribuídas ao princípio do *Summum Bonnum*? A Graça de Deus, estabelecendo a conexão de “atos voluntários” com a “vontade”. A decisão de escolha se fundamentaria na interpretação do objeto de valor. As decisões são marcadas pela minha identidade e relação com o princípio da boa vontade, de algo que está em nosso poder e acima de nós, orientado por uma reta razão. A virtude seria então o bom uso da vontade. É dessa forma que faz sentido o término do livro X, em que Agostinho insere enfaticamente a mediação, Cristo, para determinar a virtude como meio bom para alcançar a verdade.

Com esse intuito da busca do conhecimento, Agostinho marca a sua confissão no presente, *não o que fui, mas quem sou e quem ainda sou* (X, iv, 6),⁴⁹ afirmando que confessará o que sabe e o que também ignora, porque o que sabe a seu respeito, sabe porque Deus o iluminou e o que ignora é aquilo que ainda se remete à procura. Logo, o enigma é ainda o incompreensível. Agostinho procura marcar a presença divina acompanhando-o em seus atos.

48 Confissões X, i, 1.

49 *non quis fuerim, sed quis iam sim et quis adhuc sim.*

A procura do amor em diálogo com o saber de si mesmo

A narrativa segue a ordem do discurso reflexivo de movimento do exterior para o interior (*ab exterioribus ad interiora*) e do inferior para o superior (*ab inferioribus ad superiora*) que vai se intensificando a cada parágrafo, em que Agostinho primeiro afirma a consciência de si em relação a si mesmo,⁵⁰ de desgosto e vergonha de si mesmo, e coloca em dúvida o próprio conhecimento a respeito de si mesmo, isto é, se poderia haver algo oculto a Deus, e coloca a si mesmo em confronto e abertura diante de Deus. E o que o move ao confronto é algo que está entre ele e Deus: o *amor tui*, o amor de Deus.⁵¹

Na sequência, afirma o amor que tem a Deus, mas que tem como causa e precedência o amor de Deus, para depois entrar no campo da memória, onde a memória ganha amplitude de conteúdos quando se desvela a si mesma.

“Amo-te, Senhor, com uma consciência não vacilante, mas firme. Feriste-me o meu coração com a tua palavra, e eu amei-te” (*Confissões X*, vi, 8).⁵²

Assim, suas primeiras descobertas sobre a verdade são de que há dois níveis de consciência: o abismo da consciência e a consciência do desejo do amor por Deus, por causa do *amor Dei*, de ser amado por Deus, o *amor tui*. A consciência que tem do amor de Deus o leva à consciência de si. “... e és amado, e és desejado, de tal modo que eu começo a ter vergonha de mim, e me desprezo, e te escolho a ti, e não agrado, nem a ti nem a mim, senão por ti” (*Confissões X*, ii, 2).

Reconhece, por meio da luz divina, o brilho intenso do amor de Deus, e se reconhece na presença de Deus de tudo o que possa ser, o que inclui a sua própria vergonha e nudez diante de Deus. O “eu” assume a própria imperfeição diante do amor de Deus e a culpa de seus próprios erros⁵³ na confissão e, ao mesmo tempo, reconhece a bondade de Deus e o louva. “Eu estou patente diante de ti, Senhor, em ti me confesso” (*Confissões X*, ii, 2).

Como procura pelo conhecimento de si e de Deus, Agostinho almeja o *Volo eam facere in corde meo coram te in confessione*, que associa dois movimentos imprescindíveis de ação: primeiro, o movimento de reconhecimento da memória como exercício prático que o conduza à relação com a virtude; e segundo, o movimento de ascese de realização da virtude, na prática da ação.

50 O termo consciência no conjunto da obra, em que é mencionado, aparece como uma espécie de árbitro, juiz de si mesmo, de uma exigência moral que aponta para o interior (lei, Deus, retidão, juiz) de uma reflexão que traz a luz sobre si mesmo nas passagens: *Confissões I*, 18, 29; *II*, 5, 11; *IV*, 9, 14; *V*, 6, 11; *VIII*, 7, 18; *X*, ii, 2; 3,4; 6, 8; *X*, vi, 9; 30, 41; *XII*, 18, 27.

51 *Confissões X*, ii, 2.

52 *Non dubia, sed certa conscientia, Domine, amo te. Percussisti cor meum verbo tuo, et amavi te* (*Confissões X*, vi, 8).

53 *Confissões X*, ii, 2.

A constituição do si reconhece a dependência do Verbo interior, e se constitui “como” e “com” ou “quando” em resposta à ação de Deus. De acordo com Heidegger,⁵⁴ essa dependência de relação do *quid autem amo, cum te amo? cum te amo* em *Confissões* X, vi, 8 já indica um determinado nível existencial em que há uma experiência em relação à compaixão de Deus e o reconhecimento de que Deus o arrancou de sua surdez, que agora pode “ouvir” e “ver” o amor; o *cum* passa então anunciar uma atitude de louvor a Deus.

Quid autem amo, cum te amo? O que amo, quando te amo?

Agostinho procura por algo, “o que” ama, “com” e no tempo, “quando” ama a Deus. A busca pelo conhecimento se dá no homem interior. A alma determina (o que) o modo de sua procura como essência. Embora Agostinho apresente o mesmo objeto para amar, não se trata de qualquer modo de amar, e sim de um certo modo de amar. Mas, novamente para dizer o que ama, primeiro apresenta os opostos e começa a dizer o que não ama, para depois dizer o que ama. Não é o próprio objeto que caracteriza o amor, de uma objetivação teórica da natureza, ou ainda de uma metafísica do amor, mas ao dizer o que ama, o amor traz em si a ambiguidade de valores. É o *como* da realização da experiência, como ele caracteriza sua experiência, é a pergunta pela experiência interior, da essência, do fenômeno oculto, da radicalidade demarcadora, da vida fática.⁵⁵ O que se impõe é o seu próprio estilo, um *modo* de pensar a própria constituição do seu amor. Ao observarmos a construção do parágrafo, constatamos que Agostinho praticamente o separa em três estribilhos.

1. Não amo a beleza do corpo, nem a glória do tempo, nem esta clareza da luz, tão amável a meus olhos, não as doces melodias de todo gênero de canções, não a fragrância das flores e dos perfumes, e dos aromas, não o maná e o mel, não os membros agradáveis aos abraços da carne. Não é isso que eu amo quando amo o meu Deus.

2. E, no entanto, amo uma certa luz, e uma certa voz, e um certo perfume, e um certo alimento, e um certo abraço, quando amo o meu Deus, luz, voz, perfume, alimento, abraço do homem interior que há em mim,

3. Onde brilha para a minha alma o que não ocupa lugar, e onde ressoa o que o tempo não rouba, e onde exala perfume o que o vento não dissipa, e onde dá sabor o que a sofreguidão não diminui, e onde se une o que a saciedade não separa. Isso é o que amo, quando amo o meu Deus.⁵⁶

54 HEIDEGGER, 1997, p. 31.

55 HEIDEGGER, 1997, p. 24, 25.

56 Conf. X, iv, 8.

Agostinho associa todos os sentidos corporais como primeira recepção do amor e o direciona para o homem interior. Ao fazê-lo, introduz um amor capaz de expressar a imutabilidade no tempo e não espacializado. O enfoque da questão é a própria percepção imanente descrita adequadamente ao seu *modo* de pensar.

O que ama? Ama todos os sentidos corporais. Mas, com o amor do homem interior, sentidos interiores. Nesse homem interior há luz, porém, essa luz não ocupa lugar; há vozes do tempo, aromas e sabores que não se dissipam nem diminuem. O homem interior é o lugar do constante gozo. A não dissipação de si se revela por meio de uma memória sensível em relação à busca do desejo, o amor. Quando ama, goza, usufrui do amor e não se separa desse amor; o quando (*cum*) é a passagem de relação que busca o sentido do homem interior, *amor sui* em relação com Deus, o *amor tui*.

Agostinho estabelece as mesmas coisas para se amar, em uma relação e movimento que vão da exterioridade para a interioridade. A diferença não se estabelece a partir dos objetos, mas na essência do amor. O homem até esta passagem não se define pela razão, nem pelo ser em si mesmo, mas pela essência daquilo que ama. O que ama não sabe nomear e, portanto, atribui a esse sentido inominável, apenas demonstração do que seja, o que ama, isto é, *hoc est*.

Saber de si mesmo em diálogo com a criação/mundo

Agostinho desta vez segue em direção a dados objetivos, uma vez que a resposta sobre os sentidos não consegue nomear “o que ama”, e o que tem como resposta é: Isto é o que eu amo, quando amo o meu Deus. Agostinho volta a se interrogar. E que é isto?⁵⁷ *Et quid est hoc?* (Êxodo 13,14; Eclesiástico 39,26). A inquietação no seu interior é notória, pois, Isto é tudo aquilo que Deus é, e o ser humano não consegue encontrar palavras para nomear, o que lhe causa contínua admiração ao contemplar aquilo que Deus é. Agostinho se direciona à Criação como a um dado em relação originário, pois a Criação é patente. Seu olhar ainda está direcionado para o exterior, ao mundo, e interroga a mole do universo e tem como resposta que foi o *mesmo* que fez,

57 O verso de Êxodo 13,14 e Eclesiástico 39,26 (*Quid est hoc?*) é uma incidência recorrente no livro das *Confissões*, que aparece sempre em estado de admiração pela onipresença, imutabilidade, enfim, pelos atributos que revelam a Deus como o Mesmo, em sua totalidade. O ser humano não consegue nomear o reconhecimento daquilo que Deus é e, portanto, diz: que é isto? É como se não houvesse palavras para descrever o estado de admiração e contemplação em que Agostinho se encontra diante do Mesmo. Como, por exemplo: *Confissões* I, vi, 10; VII, iv, 10; VIII, iii, 8; X, vi, 9; X, xiv, 21; XIII, 24, 35.

*«non sum»; et quaecumque que in eadem sunt, idem⁵⁸ confessa sunt.*⁵⁹ Depois interroga (*ab inferioribus ad superiora*), sua procura segue o percurso de baixo (a terra, o mar, os abismos) para cima (o sol, a lua, as estrelas etc.), e a tudo o que está ao seu redor, e tem como resposta a força da voz da Criação: “Foi ele que nos fez”, “*Ipse fecit nos*”. A resposta vem acompanhada da contemplação sobre a beleza. Agostinho, ao perguntar, pergunta também por semelhanças que o possam direcionar a uma identidade, numérica, de qualidade e que possa ser marcada no tempo. A beleza das coisas é revelada como sinal e símbolo no momento em que a elas são atribuídas uma visão interior, é um olhar de fora para dentro, julgado-as e comparando-as com a beleza da revelação do ato criador. Essa resposta constitui a imagem do personagem que vai se desdobrando na narrativa, é uma beleza que se revela patente.

Agostinho, diante de sua própria pergunta, é levado a olhar a si mesmo como parte do coro que responde “*Ipse fecit nos*”.

A narrativa segue um discurso reflexivo em que o “*eu*” passa a se interrogar pelo “*quem é*”, em que a narrativa assume um grau ainda maior de interioridade quando ele passa a se interrogar a si mesmo.

Interrogação a si mesmo – a *intentio mea*

Interrogatio mea, intentio mea... Et direxi me ad me et dixi mihi: « Tu quis es? » (*Confissões X*, vi, 9).

A interrogação a si mesmo abre uma questão filosófica de interesse exclusivo por esse eu interior, que, na filosofia ensinada e aprendida até o momento, não levantava questões, nem apresentava respostas.⁶⁰

58 Termos: *idem ipse; id ipsum*. Ao perguntar pela feitura da criação e como resposta o *idem* e o *ipse, mesmo*, esta passagem nos remete à conexão da utilização do termo *mesmo* atribuído a Deus e, por vezes, dobrado o uso um ao lado do outro, *idem ipse*, em diversas passagens na narrativa das *Confissões*, que aparece sempre com um mesmo contexto de interpretação, como o imutável, como, por exemplo: “Louvo-te, Senhor do céu e da terra, dirijo-te o meu louvor pelos começos da minha infância, de que não me lembro; permitiste ao homem fazer conjecturas de si próprio a partir dos outros e acreditar em muitas coisas acerca de si mesmo (...). Já então eu existia e vivia (...) Senhor, tu para quem o ser e o viver são uma e a mesma coisa, por que ser sumamente e viver sumamente é exatamente o mesmo? Na verdade, tu és o ser supremo e não mudas, nem se consuma em ti o dia de hoje, e todavia em ti se consuma que em ti sejam também todos os seres: pois não teriam vias de passagem, se não os contivesses. E porque os teus anos não acabam, os teus anos são o dia de hoje (...) Tu, porém, és o mesmo e fazes hoje e fizeste hoje tudo o que é de amanhã e de depois, e tudo o que é de ontem e de antes” (I, vi, 10). Ou ainda em XI, xxxi, 4, em que apresenta o conhecimento do imutável criador, que tem um conhecimento pleno de sua obra em correlação com a criação mutável, alterada das mentes, ou seja, o Mesmo é aquele que cria e conhece a totalidade da sua obra.

59 *Confissões X*, vi, 8.

60 ARENDT, Hannah. Santo Agostinho, o primeiro filósofo da vontade, in: *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*; tradução, Antonio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins; revisão técnica Antônio Abranches; copidesque e preparação de originais Ângela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1982. 1992.

Como primeiro movimento da confissão, para apresentar o que conhece a seu próprio respeito e o que não conhece (in)consciente, até que se torne luz àqueles que o interrogavam, Agostinho constata que tem a certeza da consciência não vacilante do amor que sente por Deus, pois teve o coração atingido pela palavra. Essa certeza tem como precedente a experiência e a compreensão da ação de Deus. Antes, em *Confissões X*, 2,2, já havia mencionado o quanto amava e desejava a Deus, por causa do *amor Dei*. Assim, como primeira via para o conhecimento e dado originário está o desejo de amar, o *amor tui*.

Assim, o percurso para alcançar a luz tem como primeira interrogação o que ama, quando ama a Deus. Ao perguntar pelo que ama quando ama, a procura se direciona a si mesmo, ao contemplar a beleza da Criação e reconhecer a si mesmo como parte do todo. Desse modo, interroga a si mesmo sobre *quem é*, na procura de sua origem, em busca do que ama quando ama.

Segue o percurso de reconhecimento desse amor para dizer *quem é* agora, este que tem a certeza da consciência do *amor Dei*, *amor tui*. Na passagem de *Confissões X*, vi, 8, o *amor sui* segue como estrutura de louvor ao *amor Dei*. A partir dessa relação entre o *amor sui* e o *amor tui* “*Dei*”, é que segue o percurso de reconhecimento daquilo que se procura.

Assim, Agostinho passa a confessar o que sabe a respeito de si mesmo e o que ignora, mas ambos os conhecimentos fazem parte da iluminação de Deus sobre si mesmo, ou daquilo que está sendo iluminado por Deus.⁶¹

Agostinho, apesar de marcar a certeza desse amor, faz um movimento de interrogação pelo que ama, quando ama. Até o momento, testemunha a experiência desse amor, em que ama e é amado por Deus. Mas, o que deseja compreender é de que modo (*sicut*, tal como) se conhece o amor. Neste, o que está estabelecido é a comparação ligada ao interior do homem.

Ao falar sobre o amor, Agostinho demonstra que há pólos contrários no modo como se ama. Acaso esta beleza não é visível a todos aqueles que têm intacta a capacidade de sentir? Porque é que ela não diz o mesmo a todos?⁶²

Em seguida, apresenta a constituição do homem, que tem alma (interior) e corpo (exterior), a melhor parte considerada a interior (alma), que tem a capacidade de julgar. O homem interior conhece as coisas pelo homem exterior, o homem interior ganha o *status* de espírito porque tem a capacidade de sentir o corpo.⁶³ Mas sobretudo porque tem a capacidade de amar.

61 *Confissões X*, v, 7.

62 *Confissões X*, vi, 10.

63 *Confissões X*, vi, 9.

Assim, até o momento, agora, o homem é constituído por um Mesmo, que, ao constituí-lo, o fez com a alma, capaz de julgar, e um espírito, capaz de sentir. E todas as interrogações se direcionam em confissão de louvor ao Criador.

O livro X como estrutura das *Confissões*, por meio do *cogito existencial* dentro de um círculo hermenêutico de narrativa, demonstra a coesão do livro das *Confissões*, na qual se insere a resposta à questão imposta por Agostinho no livro I: a necessidade de conhecer a si mesmo. É evidente que as perguntas se deslocam na necessidade de conhecer a Deus, mas é interrogando a si mesmo e a Criação que Agostinho segue em direção ao percurso do conhecimento de Deus, ou seja, é a partir do *si* que a procura por Deus começa com as primeiras dúvidas de compreensão para encontrar a Deus.

Senhor, faz com que eu saiba e compreenda se devo invocar-te primeiro ou louvar-te, se primeiro devo conhecer-te ou invocar-te. Mas, quem te invoca sem te conhecer? (*Confissões* I, i, 1).

Agostinho dá como chave de leitura a questão do homem interior, em que a interrogação pela invocação como ato de passagem de compreensão é feita pela própria existência. Por isso, “meu Deus, eu não existiria, não existiria absolutamente, se não existisses em mim”.⁶⁴

Logo no início, a questão sobre a invocação e louvor está dentro de si quando se consegue ir para além de si mesmo, em que mostra a relação de existência a partir da existência de Deus.

O percurso do reconhecimento, em X, vi, 10, passa a se direcionar à capacidade inteligível atribuída ao homem, diferente dos animais, ou seja, trata-se de um modo de iluminação impressa na criação.

Acaso esta beleza não é visível a todos aqueles que têm intacta a capacidade de sentir? Porque é que ela não diz o mesmo a todos? Os animais pequenos e grandes veem-na, mas não podem interrogar. Com efeito, neles, a razão não preside os sentidos, para avaliar o que eles transmitem. Os homens, porém, podem interrogá-la, a fim de que contemplem e entendam as coisas invisíveis de Deus, por meio das coisas que foram criadas (...). Já tu, ó alma, sou eu que te digo, és superior, porque és tu que animas a mole do corpo, proporcionando-lhe a vida que nenhum corpo confere ao corpo. De resto, o teu Deus é também para ti a vida da tua alma (*Confissões* X, vi, 10).

Conforme Cilleruelo,⁶⁵ a iluminação tem um caráter metafísico, e ela não se aplica somente aos homens, mas a todos os seres, a cada um segundo sua espécie.

⁶⁴ *Confissões* I, ii, 2.

⁶⁵ CILLERUELO, P. Lope. La memoria Dei según San Agustín. *Augustinus Magister* I, Paris, 1954, p. 504-505.

Há diversos tipos de iluminação e cada um deve ser estudado à parte. No caso da *memoria Dei*, fala-se de uma impressão: Deus imprime nas almas os números da sabedoria, como imprime nos corpos os números espaciais e temporais. Tais números estão ligados a uma natureza, por onde se move Deus na sua criação. Todas as coisas participam em Deus mediante os números; entretanto, o homem participa mediante a sabedoria. Imprimir é dotar de sentido as primeiras noções e princípios com os quais o homem nasce (natureza, lei natural, coração, *memoria Dei*, mente, sabedoria). Desse modo, os homens estão em contato habitual com o mundo inteligível; a partir da experiência, percebem habitualmente a Deus como felicidade-verdade-unidade.

A memória nasce enriquecida com os primeiros princípios e noções dados por Deus. Por essa “impressão”, os números da sabedoria são a “voz de Deus”, como os números espaciais e temporais, a beleza, sem a voz de Deus e “voz dos corpos”.

O conhecimento de si reconhece uma presença criadora como *memoria Dei* a partir da própria constituição do si. A narrativa passa a apresentar detalhadamente uma síntese sobre o homem interior em diálogo com a razão, a qual preside e avalia os sentidos. A partir da alma, o homem tem a capacidade de interrogar, contemplar e entender, ao se relacionar com as coisas invisíveis criadas por Deus, ou seja, o homem tem a capacidade de usufruir, usar do fruto da Criação.

Mas, de acordo com a narrativa, o homem também pode se submeter e não conseguir avaliar. É como se a narrativa estivesse reconstituindo o ato da Criação, e se após a queda fosse necessário usar o livre-arbítrio. Desse modo, a narrativa segue em direção à identidade do personagem.

Interrogar e compreender são fios condutores das *Confissões* do livro X como inquietação da constituição do si como desdobramento do livro I. É interessante observar que no livro X a pergunta e desejo primordial da prece é o desejo de conhecer a Deus *tal como se é conhecido por Deus*, desejo esse que se mostra como estrutura responsiva à interpelação feita anteriormente no livro I:

E, quando te derramas sobre nós, não te rebaixas, mas eleva-nos, nem te dissipas, mas nos congregas. Mas tudo o que enches, enche-lo com a totalidade de ti mesmo. Será que, não podendo todas as coisas conter-te na totalidade, contêm parte de ti e todas as coisas em conjunto contêm a mesma parte? Ou cada uma delas contém uma parte de ti: as maiores, uma parte maior, as menores, uma parte menor? Existe alguma parte de ti que seja maior e alguma menor? Ou estás todo em toda parte e nenhuma coisa te contém na totalidade? (...) Então, que és tu, meu Deus? Que és, pergunto, senão Senhor e Deus? (*Confissões* I, iii, 3; iv, 4).

Questionar novamente sobre a relação do homem com a criação e Deus é perguntar por um princípio fundador de origem, da constituição do si. A capacidade

de interrogar, avaliar, julgar é que está sob a luz: alcançar a verdade é reconhecer a luz que o ilumina por meio da razão moldada por uma verdade interior.

O ato de narrar impõe ao personagem a necessidade de questionar, compreender e conferir dentro de si mesmo a verdade interior. A busca pela verdade não se trata de um ato passivo, mas de um ato em correlação com o Criador. Agostinho afirma a possibilidade daquele que é passivo, que, dentro de um mesmo ato de amar, quando se ama, pode ficar sujeito, submetido, sem avaliar o que se ama, quando ama.⁶⁶ Estabelece uma relação ao amor de uso e finalidade.

O Mesmo (*idem*) confere à Criação a diferença de cada espécie entre os seres animados, e o mesmo (*idem*) a cada um o que é próprio de si (*ipse*).

Novamente a narrativa estabelece a relação do personagem com (*cum*), do interior de si mesmo com a Verdade, para conferir verdade à busca do conhecimento. E passa a estabelecer a diferença e a união entre matéria (corpo) e alma: a matéria é menor na parte do que no todo. Embora corpo e alma sejam diferentes, é pelo homem exterior que o homem interior conhece as coisas, pois é o corpo que tem a capacidade de sentir.

Desse modo, a identidade pessoal não separa o corpo da alma, existe a necessidade e relação entre ambos para alcançar a luz. Entretanto, para a constituição do si, é necessário que se compreenda a dialética interna do personagem, que coloca como intriga a si mesmo o desejo de conhecer a Deus *tal como* é conhecido, não por meio da menor parte: terá de ir além do corpóreo e para a parte superior informe que anima o corpo e a vida.⁶⁷

A interrogação da constituição do si permanece em busca do reconhecimento à procura da essência da alma, o amor. “O que é, então, que eu amo, quando amo o meu Deus? Quem é o vértice da minha alma?”⁶⁸

E de forma contínua retoma o parágrafo anterior. Primeiro, já conhece que por meio da alma subirá até Deus; segundo, terá de ir além da força sensível do corpo; e agora acrescenta à sua constituição a força inteligível, *intellectus*.

Acima do vértice da alma está a inteligência. A inteligência está acima da razão e representa a mais alta função da mente. Conforme observa Mourant, é possível ter a razão sem entender, mas não é possível entender sem ter a razão. A inteligência é o que é realizado pela mente em virtude das atividades da razão. Para entender ou compreender, é necessário que se tenha a razão. Mas, ao contrário, ter a razão, não significa necessariamente compreender. O intelecto é a forma direta que recebe a iluminação divina. Ele é uma espécie de visão interior de significados de que a

66 *Confissões* X, vi, 10.

67 *Confissões* X, vi, 10.

68 *Confissões* X, vi, 11.

mente percebe a verdade revelada por meio da divina iluminação. Entretanto, para Agostinho, a mais alta forma de visão pressupõe a posse da fé.⁶⁹

Entre as duas forças que constituem a sua natureza, o sensível e o inteligível, Agostinho estabelece que deve ter por maior consideração a força da inteligência, que é o que distingue o homem na Criação. O *intellectus* é a parte que se assemelha e chega mais próximo a Deus. É a possibilidade de união pela iluminação divina.

Reconhece que há diferentes funções e forças na alma. Toda essa multiplicidade de sentidos atribui ao “eu”, um só espírito, *unus ego animus*.⁷⁰

No percurso que Agostinho estabelece para ascender a Deus até o momento das *Confissões*, o ponto de partida é conhecer a alma do homem interior, que tem como diferencial, em relação à Criação, a razão superior, a inteligência.

Neste ponto, chegamos à seguinte questão: a identidade narrativa é fundamental para a compreensão do discurso de Agostinho. Será que Agostinho está refletindo exatamente sobre a distinção e o diferencial entre o Criador e a criatura, ou ele está buscando pela semelhança, por algo que faça parte de sua constituição humana e que se assemelhe a Deus?

Uma vez que ele começa o livro I com o paradoxo fundamental que constitui a relação do homem com Deus e de Deus com o homem, aponta para os questionamentos frente a um Ser imutável, em que há o desejo de Deus querer entrar em relação com o homem de uma natureza ligada a temporalidade, que logo de início já implica um reconhecimento do contraste entre a natureza humana e a natureza divina. Agostinho termina o livro XIII com o louvor em face da Criação de Deus.

As interrogações de Agostinho pelo Criador e por sua origem retornam sempre para o seu interior e para algo acima de si.

Desse modo, continua seu percurso de transcendência para Deus por degraus que o conduzam à interrogação feita ao interior de si mesmo para transcender a si mesmo, uma vez que reconhece que por meio da alma (de um só espírito) é constituído pelos sentidos do corpo, pela razão e pelo *intellectus*.

Considerações finais

Desde o início, é possível observar que Agostinho está articulando o pensamento do que existe e conhece ao seu redor em busca do conhecimento de si e de Deus. Busca pela iluminação do conhecimento e coloca em evidência a própria existência em correlação a Deus. É em torno de sua própria constituição e de

69 MOURANT, 1980:58.

70 *Confissões* X, vii, 11.

como é constituído que detalha o modo de compreensão para conhecer tal como é conhecido.

A consciência de si está indissociavelmente ligada à memória. Somente após a constatação da força inteligível⁷¹ a memória é introduzida a partir de X, viii, 12 e passa a assumir o papel da consciência em correlação à memória de si mesma.⁷²

A narrativa passa então a mostrar como acontece a permanência do ser humano em sua própria existência, com a passagem e reflexão entre os termos (*nosse se*) e (*cogitare se*), e como a primeira porta a abrir no palácio da memória para conhecer a si próprio e a Deus. Assim, a alma tem a inteligência e é moldada por Deus, no percurso para conhecer a Deus, e tem como primeira passagem para iluminação os conteúdos imediatos da consciência de si, daquilo que já sabe, para depois tornar o que está oculto à luz. Em virtude disso, a narrativa passa a desenvolver o que é pensar a si mesmo, a multiplicidade de sentidos que se resume no “eu”, de um só espírito, *ego animus*

Referências bibliográficas

Bibliografia das obras de Santo Agostinho

Aurelius Augustinus,

_____. *Confissões*. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante; revisão cotejada de acordo com o texto latino por Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Paulus, 1984.

_____. *Confissões*. Tradução e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Souza Pimentel, Introdução de Manuel Barbosa da Costa Freitas. Notas de âmbito filosófico de Manuel Barbosa da Costa Freitas. Lisboa: Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2. ed. 2004.

Bibliografia de apoio

BOCHET, Isabelle. «Le Firmament de L'écriture». L'herméneutique augustinienne. *Collection des Études augustiniennes*, 172. Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 2004.

71 *Confissões* X, vii, 11.

72 MOURANT, 1980, p. 12. Uma possível explicação para tal desenvolvimento na narrativa pode ser a que John Mourant oferece ao citar de forma afirmativa em seu livro, *Saint Augustine on memory*, a observação que Bourke faz a respeito do conceito de memória, segundo a qual, para Santo Agostinho, a memória não é uma faculdade da alma, mas a completa alma, como consciência de si mesma e de seus conteúdos.

BONNARDIÈRE, Anne-Marie la. *Saint Augustin et la Bible*. Paris: Éditions Beauchesne, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Estudios sobre mística medieval*. Agustín y el neoplatonismo. Trad. Jacobo Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

JOLIVET, R. La Doctrine augustinienne de l'illumination. *Revue de philosophie*. Paris: Marcel Riviere, 1929, p. 382-502.

MARION, Jean-Luc. *Au lieu de soi – L'approche de Saint Augustin*. 1^e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

MOURANT, John A. *Saint Augustine on memory*. Augustinian The saint Augustine lecture series. Institute Villanova University Press, 1980, p. 9-73.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias; organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1990.

_____. *O si mesmo como um outro*; tradução Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Tempo e narrativa – Tomo III*; tradução Roberto Leal Ferreira; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1997.

_____. *Teoria da interpretação – O discurso e o excesso de significação*; tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996.

VERBEKE, G. *Connaissance de soi et connaissance de Dieu chez saint Augustin*. *Augustiniana* 1954, p. 495-515.

Referência documento eletrônico

Jean Kaempfer & Raphaël Micheli . *Méthodes et problèmes – La temporalité narrative*, 2005. Section de Français. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr/>. Acesso em: 27/11/2007.

Jean Kaempfer & Filippo Zanghi. *Méthode e problème. La voix narrative* © 2003 Section de Français – Université de Lausanne. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr/>. Acesso em: 27/11/2007.

WAS THEOLOGEN AN LITERATUR INTERESSIERT. THEOLOGISCH-LITERARISCHE HERMENEUTIK BEI GUARDINI, VON BALTHASAR, TILLICH UND KUSCHEL

von Prof. Dr. Georg Langenhorst, (Universität Augsburg)

Resumo

O artigo faz a pergunta pelo interesse crescente da teologia na literatura e pelo papel que tradições teológicas tiveram na constituição de narrativas literárias. O autor parte do princípio que a teologia sempre dialogou com a arte, mas muitas vezes tentou mantê-la sob júdice de conservadorismos eclesiásticos. O nível do diálogo atual ultrapassa as fronteiras dos interesses confessionais.

Einführung

Was kann Theologen an Literatur interessieren? Wozu ‚braucht‘ ein wissenschaftlich geschult denkender Systematiker die Dichtung? Vier zentrale Antworten sollen im Folgenden vorgestellt werden, vier grundlegende Positionen im Verhältnis von ‚Theologie und Literatur‘ aus deutschsprachiger Sicht. Erste Antwort auf die aufgeworfenen Fragen: Das „Wort der Dichtung“ macht „das Ding, das Erlebnis, das Schicksal dichter und klarer zugleich“¹. Konkreter: Gerade im Gedicht richtet sich „ein Blick von besonderer Art auf das Dasein“: „tiefer dringend als der Blick des Alltags, und lebendiger als der des Philosophen“. Unverkennbar, dass „die Worte, in denen sich das Geschaute offenbart, größere Kraft haben, als jene des Umgangs, und ursprünglicher sind, als die Sprache des Intellektuellen“².

Der Verfasser dieser Zeilen, *Romano Guardini* (1885-1963), gilt als einer der größten theologischen Literaturdeuter des 20. Jahrhunderts. Er hatte immer schon die Berufung zum Theologen mit der Neigung zur Literatur, zu den Künsten und der Philosophie verbunden: er war ein begeisterter Leser von Kindheit an. Und wäre seine Berufswahl frei und unabhängig von familiären Erwartungen und gesellschaftlich-politische Rahmenbedingungen getroffen worden, so hätte

1 *Romano Guardini*: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien (München 1953), S. 421.

2 *Romano Guardini*: Gegenwart und Geheimnis. Eine Auslegung von fünf Gedichten Eduard Mörikes ¹1956, in: *ders.*: Sprache - Dichtung - Deutung. Gegenwart und Geheimnis (Mainz/Paderborn 1992), S. 154.

er „vermutlich Philologie und Literaturwissenschaft studiert“³, wie er in seinen autobiographischen Aufzeichnungen schreibt.

Zunächst: Welche Bedeutung hatte die Dichtung tatsächlich für das Leben und Denken Guardinis? Welche hermeneutische Bedeutung kommt den Literaturinterpretationen Guardinis für die Theologie insgesamt und für das Dialogfeld von Theologie und Literatur im Besonderen zu? Blicken wir zunächst auf die Situation, die Guardini vorfand. Wie ist man vorher aus theologischer Perspektive mit Dichtung umgegangen? Präziser gefragt: Welche hermeneutische Bedeutung kam Literatur für das Theologietreiben zu? Denn dass Theologen privat Literatur gelesen haben, das wird es immer schon gegeben haben. Aber haben sie diese private Lektüre für ihr *theologisches* Denken und Schreiben fruchtbar gemacht?⁴

I. Theologie und Literatur im Zeichen der Vormoderne

Die Rede von zwei eigenständigen, klar voneinander abgegrenzten Bereichen von ‚Religion‘ auf der einen, ‚Literatur‘ auf der anderen Seite ist im europäischen Kontext alles andere als selbstverständlich. In aller Vorsicht und im Bewusstsein von notwendiger Binnendifferenzierung kann man doch sagen, dass diese Größen im Kontext der Vormoderne zusammengehörten. Die Loslösung der Kultur aus dem Bereich des Christentums vollzog sich in fortschreitenden Entwicklungsschüben seit dem 17. Jahrhundert. Mehr und mehr kam es erst jetzt zu einem ‚autonomen‘ Kunst- und Literaturverständnis, das sich mit der zunehmenden Säkularisierung seit Beginn des 19. Jahrhunderts endgültig durchsetzte.

Autonomie bedeutet freilich keineswegs Beziehungslosigkeit. Im Gegenteil, erst seitdem die Einheit von Volksreligion(en) und literarischem Schaffen zerbrochen ist, werden eigenständige, produktive und herausfordernde Auseinandersetzungen mit der christlichen Tradition im Bereich von Literatur möglich. Ging es zuvor vor allem um Ausschmückung, Bebilderung und Bestätigung der religiösen Vorgaben, so besteht nun ein Spannungsverhältnis, das für beide Seiten bereichernd ist: für die Theologie, weil sie sich immer wieder überprüfen und weiterentwickeln kann durch die Spiegelungen und Provokationen der Literatur; für die Literatur, weil sie Auseinandersetzungen mit den traditionellen Religionen, mit religiösen Erfahrungen und theologischen Reflexionen immer wieder künstlerisch fruchtbar machen kann.

3 *Romano Guardini*: Berichte über mein Leben. Autobiographische Aufzeichnungen, aus dem Nachlass hrsg. von Franz Henrich (Düsseldorf 1984), S. 65.

4 Vgl. grundlegend: *Georg Langenhorst*: Theologie und Literatur. Ein Handbuch (Darmstadt 2005), S. 13-48. www.theologie-und-literatur.de.

Das erste theoretische Nachdenken über dieses neu entstandene Spannungsverhältnis im deutschsprachigen Raum erfolgte im Rahmen der Besinnung auf die ‚christliche Literatur‘ - ein Begriff, der erst jetzt als Abgrenzung gegen ‚säkulare Literatur‘ sinnvoll wurde. Erstmals tauchte der Begriff bei dem Romantiker *August Wilhelm Schlegel* (1767-1845) auf, der zusammen mit *Josef von Eichendorff*, *Clemens Brentano*, *Annette von Droste-Hülshoff* und anderen einen - vergeblichen - Versuch der Wiederherstellung der zerbrochenen Einheit von Literatur und Religion anstrebte. Die Rede von ‚christlicher Literatur‘ war also eine direkte Reaktion auf die Säkularisation und trägt zunächst einen bewahrenden, recht verstandenen ‚konservativen‘ Grundzug. Über Jahrzehnte konnten Begriff und Konzept einer ‚christlichen Literatur‘ ohne genaue Definition und ohne allzu großen Erkenntnisgewinn verwendet werden.

Die bis heute richtungsweisende Begriffsbestimmung stammt von *Gisbert Kranz*, dem wohl wirkmächtigsten Streiter für eine positive und bleibende Bedeutung der ‚christlichen Literatur‘. 1961 konnte er noch weitgehend unangefragt schreiben, er stelle in seinem Werk „Christliche Literatur der Gegenwart“ schlicht „Werke der Weltliteratur“ vor, „die aus christlicher Gläubigkeit das Christentum darstellen“⁵. Nach intensiven Diskussionen in den Folgejahren findet sich in seinem monumentalen „Lexikon der christlichen Weltliteratur“ (1978) folgende differenziertere Definition: „Christliche Literatur ist Schrifttum, gleich welcher Gattung und welcher Thematik, das aus christlichem Verständnis von Gott, Mensch und Welt entstanden ist und ohne Berücksichtigung dieses christlichen Verständnisses nicht adäquat interpretiert werden kann.“⁶

Die letzten großen Anstrengungen um diese explizit ‚christliche Literatur‘ stammen aus den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Warum aber interessierte man sich überhaupt dafür? Welche Motivationen und Interessen lassen sich aus heutiger Sicht erkennen? Aufschlussreich, dass die zeitgenössischen literarischen Zeugen, die damals aufgerufen wurden, fast ausnahmslos Autoren des „renouveau catholique“ waren, also jener internationalen Autorenbewegung, die sich bewusst auf eine katholische Weltsicht und Ästhetik rückberief. Schon die Bezeichnung „re-nouveau“ verdeutlicht das konservative Moment. Bei aller erneut notwendigen Binnendifferenzierung im Blick auf sehr unterschiedliche Autoren, Stile, Intentionen und Werke: diese Bewegung verweigerte sich bewusst der Moderne. Als Reaktion auf die Krisen und Erschütterungen der Moderne wurde die Rückkehr zu den Weltbildern einer geschlossenen Wirklichkeitssicht propagiert: religiös, christlich, konfessionell.

Das Beharren auf Form und Inhalt der Vormoderne, das Festhalten an einem geschlossenen christlichen Weltbild vor aller Säkularisierung, das Verweigern der

5 *Gisbert Kranz*: Christliche Literatur der Gegenwart (Aschaffenburg 1961), S. 7.

6 *Ders.*: Lexikon der christlichen Weltliteratur (Freiburg 1978), S. 4.

Aufnahmezeitgenössischer Entwicklungen und Erschütterungen - all diese Merkmale kennzeichnen die erste große Welle wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit ‚Theologie und Literatur‘. So also ging man - in groben Strichen gezeichnet - vor Guardini und zeitlich parallel zu seinen Literaturdeutungen theologisch mit Dichtung um. Was hat Romano Guardini übernommen, wo hat er eigene Zugänge geprägt?

II. Dichter als ‚Propheten‘ unserer Zeit: Romano Guardini

Mit Staunen und Hochachtung blickt man zunächst auf Umfang und Reichweite von Guardinis Literaturinterpretationen. Neben kleineren Arbeiten etwa über Dante, Goethe, Shakespeare, Hopkins, Wilhelm Raabe oder Mörike entstehen im Laufe der Jahre und meistens über mehrere Vorstufen drei große Monographien über prägende Dichter und ihr Werk: über Dostojewski (1932), Hölderlin (1939) und schließlich über Rilke (1953). Schauen wir genau hin: Warum erfolgt bei ihm die *theologische* Hinwendung zur Literatur, die über eine grundsätzliche Begeisterung für Dichtung allgemein hinaus geht? Guardini möchte ja, so in der Vorbemerkung zu seiner Deutung von Wilhelm Raabes „Stopfkuchen“ - „nicht so im allgemeinen über das Buch sprechen, sondern wirklich deuten“⁷. Wirklich deuten? Was heißt das für ihn als Theologen und Philosophen? Und: Was fasziniert Guardini gerade an den von ihm untersuchten Autoren? Wie versucht er seinen Lesern deren geistige Welten zu erschließen?

Der konkrete Anstoß, sich der Dichtung intensiv zuzuwenden, kam von niemand anderem als dem Philosophen *Max Scheler* (1874-1928). Als Guardini 1923 nach Berlin auf den eigens für ihn eingerichteten Lehrstuhl für „Religionsphilosophie und katholische Weltanschauung“ berufen worden war, wusste er zunächst nicht so recht, wie er sein dortiges Vorlesungsprogramm konzipieren sollte. In einem für ihn „sehr folgenreichen Gespräch“ habe ihm Scheler, der renommierte, verehrte und elf Jahre ältere Philosoph geraten: „Sie müssten tun, was im Wort ‚Weltanschauung‘ liegt: die Welt betrachten, die Dinge, den Menschen, die Werke, aber als verantwortungsbewusster Christ, und auf wissenschaftlicher Ebene sagen, was sie sehen“, so protokolliert Guardini im Nachhinein das Gespräch. Und dann habe Scheler konkret den Rat gegeben: „Untersuchen Sie doch zum Beispiel die Romane von Dostojewski, und nehmen Sie von Ihrem christlichen Standpunkt her dazu Stellung, um so einerseits das betrachtete Werk, andererseits den Ausgangspunkt selbst zu erhellen.“⁸ Guardini sollte dem Rat folgen und den Kollegen in dankbarer Erinnerung behalten.

7 *Romano Guardini*: Über Wilhelm Raabes „Stopfkuchen“ 1932, *ders.*: Sprache - Dichtung - Deutung, S. 87.

8 *Romano Guardini*: Stationen und Rückblicke (Würzburg 1965), S. 19f.

Dies freilich war nur der äußere Anlass seiner Hinwendung zur Deutung von Literatur. Zwei innere Motivbündel sind es vor allem, die Guardinis künftige Ausrichtung beleuchten. In seiner epochalen Schrift „Das Ende der Neuzeit“ (1950) formuliert er seine grundlegende Kritik am rationalistisch-technologischen Zweckdenken der Moderne, die seiner Ansicht nach nicht zufällig in die Katastrophen der Weltkriege und der Nazidiktatur hineingesteuert war. Es geht ihm in seinem gesamten Schaffen zentral darum, in diese Zeitströmung hinein die geistig-geistliche Gegenkraft des Christentums als wirkliche Alternative zu profilieren. Im Verweis auf die großen dichterisch-religiösen Denker der Geschichte gestaltet er ein solches Gegenprofil aus. Denn welches Christentum wollte er als spirituelle Gegenkraft stärken? Nicht das starre System vormoderner Theologie, das sich für ihn mit dem Konzept der Neuscholastik verband; nicht die hierarchisch-festgefügte Form römischer Herrschaft und petrifizierter liturgischer Routine. Mit Guardini gibt es kein Zurück in die Vormoderne, kein Verbleiben in der Vormoderne. Das Christentum muss sich in der Auseinandersetzung mit der Moderne bewähren, neu formieren, anders konzeptioniert werden, so seine Überzeugung.

Um eine dementsprechende, lebendige und grenzensprengende Spiritualität aufzuzeigen, um die tiefe Wirkkraft echter Geistigkeit zu demonstrieren, braucht Guardini Zeugen. Dabei orientiert er sich in Philosophie wie Literatur primär an großen, weltliterarisch bedeutsamen Gestalten, die ihn in ihrer Wucht und Größe ergreifen. Der Theologe und Philosoph Guardini hatte einen „Privat-Kanon der Dichtung“, welcher „der Tradition des Seher- und Prophetentums verpflichtet“⁹ war. Das von ihm aufgerufene Textkorpus fungiert als „geistig-geistliche Gegenkraft“ gegen den „Zeitungeist des rationalistisch-technizistischen Verzweckungsdenkens“ auf der einen, und gegen ein „verengtes kirchliches Offenbarungsverständnis“¹⁰ auf der anderen Seite, so deutet *Karl-Josef Kuschel*.

Von daher nur wenig überraschend: Guardini kommt es nicht primär darauf an, explizit christliche Zeugen aufzurufen, die das vorgängig Geglaubte nur noch einmal in besonders eindrücklicher Form bestätigen. Die von ihm aufgerufenen Schriftsteller verbindet er vielmehr in der Kategorie der ‚Seher‘. Bei ihnen erkennt er die Begabung zum visionären Propheten. Das also macht seine Schriftsteller zu religiösen Zeugen - die Fähigkeit, hellstichtiger, tiefer, klarer als andere die Wahrheit zu sehen und zu benennen. So etwa führt Guardini *Hölderlin* ein: Sein Werk gehe nicht - wie bei anderen - aus den Kräften des Künstlers hervor, die sich durch „Echtheit des Erlebnisses, die Reinheit des Auges, die Kraft der Formung und der Genauigkeit bestimmt“. Nein, bei Hölderlin stammt das Besondere „aus der Schau und Erschütterung des Sehers“. Der Ursprung seines Schaffens „liegt um eine ganze Ordnung weiter nach innen oder nach oben“, so dass es „im Dienst eines Anrufs“

9 *Karl-Josef Kuschel*: Zwischen Modernismuskrisis und Modernekritik: Romano Guardini, in: Theologische Quartalschrift 184 (2004), S. 158-184, hier: S. 174.

10 Ebd.

stehe, dem sich zu entziehen bedeuten würde, einer „das individuelle Sein und Wollen überschreitenden Macht zu widerstehen“¹¹. In Hölderlins Werk begegne dem Leser also nicht nur die Stimme eines genialen Menschen, sondern in der Stimme dieses ‚Sehers und Rufers‘ wird eine göttliche Stimme hörbar.

III. „...möglichst in enge Fühlung mit den Texten selbst...“

Was Guardini über Hölderlin explizit ausführt, prägt seine Autorenwahl und Textdeutung grundsätzlich. Bei Dostojewski reizt ihn die Möglichkeit, die religiöse Ergriffenheit der herausragenden Figuren in dessen Romanwerk aufzuzeigen. Diese Menschen seien „in besonderer Weise dem Schicksal und den religiösen Mächten ausgesetzt“¹². Die seherische Kraft des Schriftstellers gestaltet die Konstellationen zur Erleuchtung der menschlichen Seele allgemein. Sucher interessieren Guardini, verstörte und verstörende Grenzgänger, in sich Gefährdete und zwischen verschiedenen Lebensentwürfen und Erwartungen Zerrissene. Sie sind ihm seelenverwandte Zeugen des ‚Endes der Neuzeit‘. An ihnen, mit ihnen muss sich eine neue Spiritualität, ein neues tragfähiges Weltbild bewähren.

Deshalb auch die Hinwendung zu *Rilke*, dem „vielleicht differenziertesten deutschen Dichter der endenden Neuzeit“¹³, so Guardini. Mit keinem anderen Werk hat Guardini so sehr gerungen, wie mit dem Rilkes, so sehr geschwankt zwischen Faszination und Ablehnung. Dieser sei - wie Hölderlin - „medial veranlagt“¹⁴ gewesen, habe sich ebenso „in der Situation des Sehers“ verstanden, „überzeugt, eine Botschaft auszusprechen, die ihm aus einem Ursprung heraus ‚diktiert‘ worden sei, der wohl nicht anders als religiös genannt werden“¹⁵ könne. Rilke sah sich - so Guardini - als „Propheten, der Organ ist; der weitergibt, was göttliche Stimme durch ihn spricht, und selbst, als Mensch, seinem eigenen Wort in der Haltung des Hörenden und langsam Eindringenden gegenübersteht“¹⁶. Dass dieses Religiöse ausdrücklich Formen und Aussagen annehme, die im „Widerspruch zum Christlichen“¹⁷ stehen, gehört zur Provokation dieses Entwurfs.

Auffällig: Romano Guardini kannte zahlreiche Schriftstellerinnen und Schriftsteller seiner Zeit. Mit vielen war er befreundet, viele lud er zu Lesungen ein, tauschte Briefe aus, las ihre Werke. An keiner Stelle aber hat er Werke der für ihn zeitgenössischer Literatur interpretiert. Eine signifikante, sicherlich

11 *Romano Guardini*: Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit (Leipzig 1939), S. 11f.

12 *Romano Guardini*: Der Mensch und der Glaube. Versuche über die religiöse Existenz in Dostojewskis großen Romanen (Leipzig 1932), S. 11.

13 *Romano Guardini*: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins, S. 13.

14 Ebd., S. 14.

15 Ebd., S. 19.

16 Ebd., S. 20.

17 Ebd., S. 21.

bewusst strategische Zurückhaltung! Seine Auseinandersetzung mit Literatur setzte offensichtlich die Vorlage von abgeschlossenen Lebenswerken voraus. Er wollte seine Deutungen nicht von persönlicher Bekanntschaft oder durch freundschaftliche Verpflichtung trüben lassen. Texte und ihre geistigen Welten interessierten Guardini theologisch konzeptionell, nicht Schriftstellerinnen oder Schriftsteller als Zeugen der Gegenwart.

Wie sehr Guardini an einer sehr persönlichen Aneignung und spirituellen Deutung von literarischen Entwürfen gelegen war, wird an dem von ihm gewählten Verfahren deutlich. „Ich war bemüht, in möglichst enge Fühlung mit den Texten selbst zu kommen“¹⁸, schreibt er repräsentativ im Vorwort zum Hölderlin-Buch. Es geht ihm grundsätzlich nicht um eine Auseinandersetzung mit Literatur im wissenschaftlichen Sinne, sondern bewusst um *seine* individuelle Lesart, geführt von „philosophischen Absichten“¹⁹. So kokettiert er fast schon damit, selbst zentrale Werke der philologischen Sekundärliteratur absichtlich *nicht* gelesen zu haben. „Ich verzichtete bewusst auf das jeweilige Fachwissen, (...) bin nach meinem Instinkt gegangen.“²⁰ Guardini nimmt für sich das Recht heraus, die zur Kenntnis genommene „Literatur auf jenes Mindestmaß beschränken zu dürfen, das nötig war, um über die Tatsachen unterrichtet zu sein“²¹. Er habe sich eine Methode angeeignet - schreibt er in seinen autobiographischen Aufzeichnungen - „von der genauen Deutung des Textes zum Ganzen des Gedankens und der Persönlichkeit vorzudringen“ und dabei „die christlichen Sinngehalte aus all den Verwässerungen und Vermengungen zu lösen“, in die „der neuzeitliche Relativismus sie gebracht hatte“²². Darum, um die Feinzeichnung eines zukunftsfähigen Christentums, geht es ihm auch in den Literaturdeutungen.

So sympathisch der Grundzug einer möglichst engen Auseinandersetzung mit den Urtexten selbst scheinen mag, so faszinierend sein Ringen um Aussage, Verweis und tiefere Wahrheit - dieser hermeneutische Umgang mit literarischen Texten zieht weitreichende Konsequenzen nach sich. Guardinis Ausführungen über Dichtung sind nach wie vor lesenswerte Interpretationen, ihre wissenschaftliche Anschlussfähigkeit bleibt jedoch gering. Seine Deutungen sind Wegmarken einer theologischen Literaturrezeption, welche die Literatur so ernst wie möglich nimmt in dem Sinne, sie so eng wie nur irgend möglich in den theologisch-spirituellen Duktus und Kontext hereinzunehmen. Es geht ihm um eine „Begegnung“, um den „Blick vom Einen auf das Andere“, um Zugänge, die letztlich „weder Literaturwissenschaft noch Theologie sein wollen“²³, so Guardini selbst im Rückblick. Dabei unterschätzt

18 *Romano Guardini*: Hölderlin, a.a.O., S. 17.

19 *Romano Guardini*: Hölderlin, S. 23.

20 *Romano Guardini*: Berichte über mein Leben, S. 47.

21 *Romano Guardini*: Hölderlin, S. 17.

22 *Romano Guardini*: Berichte über mein Leben, S. 46.

23 *Romano Guardini*: Stationen und Rückblicke. Berichte über mein Leben (Mainz/Paderborn 1995), S. 299f.

er jedoch, wie sehr er gerade auch als Literaturdeuter letztlich immer Theologe bleibt. Dichter als ‚Seher‘; dichterische Werke als Zeugnisse im Dienste des göttlichen Anrufs, ja: als Werke der Offenbarung - hier wird Literatur radikal theologisch gedeutet.

Spätere Entwürfe des theologisch-literarischen Dialogs werden hier freilich kritisch ansetzen und fragen, ob die Eigenständigkeit des ästhetischen Bereichs hier nicht auf dem theologischen Feld geopfert wird. *Theodore Ziolkowski* - stellvertretend genannt - lobt Guardinis Literaturdeutung zwar wegen ihrer „nüchternen Verbindung von sorgfältiger Textanalyse und christlicher Hermeneutik“²⁴, weist anhand von Guardinis Mörike-Deutung jedoch nach, dass dieser an „entscheidender Stelle (...) dem Text seinen eigenen Glauben, seine eigene Erwartung“²⁵ aufoktroiert und das Religiöse dort findet, wo er es gesucht hat. Diese Kritik ist aus heutiger Sicht berechtigt.

Vergleichen wir die Literaturdeutung Guardinis mit der des zweiten großen katholischen Literaturdeuters des 20. Jahrhunderts, mit einem Schweizer Theologen, der als Student in Berlin einen Vorlesungszyklus Guardinis über Kierkegaard gehört hatte. „Nur einer, der ein Trost war“, schreibt er über die von ihm als „grässlich“ empfundene Zeit in Berlin - „Romano Guardini“²⁶. 1970 wird er ein erstes umfassendes und von Respekt geprägtes Werkporträt über den 20 Jahre älteren Lehrer vorlegen: *Hans Urs von Balthasar* (1905-1988)²⁷.

IV. Rückzug in die Geschlossenheit der Vormoderne: Hans Urs von Balthasar

Zeitlebens betonte *Hans Urs von Balthasar* „von Haus aus Germanist“²⁸ zu sein. Tatsächlich schloss er zunächst ein philologisches Studium mit Dissertation ab, bevor er in den Jesuitenorden eintreten und dort alle Stufen der theologischen Ausbildung durchlaufen sollte. Das dreibändige Werk „Die Apokalypse der deutschen Seele“ (1937/39), eine geistesgeschichtliche Gesamtschau des neuzeitlichen deutschen Geisteslebens, wird Grundgedanken dieser ersten Dissertation aufnehmen. Während Guardinis biographisch-geistiger Weg von der Theologie zur Literatur

²⁴ *Theodore Ziolkowski*: Theologie und Literatur: Eine polemische Stellungnahme zu literaturwissenschaftlichen Problemen, in: *Walter Jens/Hans Küng/Karl-Josef Kuschel* (Hrsg.): Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs (München 1986), S. 113-128, hier: S. 115.

²⁵ Ebd., S. 119.

²⁶ Zitiert in: *Manfred Lochbrunner*: Hans Urs von Balthasar und seine Literatenfreunde. Neun Korrespondenzen (Würzburg 2007); S. 277.

²⁷ Zu dessen Literaturinterpretation vgl.: *Thomas Krenski*: Hans Urs von Balthasars Literaturtheologie (Hamburg 2007).

²⁸ *Hans Urs von Balthasar*: Geist und Feuer. Ein Gespräch mit Michael Albus, in: Herder Korrespondenz 30 (1976), S. 72-82, hier: S. 73.

lief, ist Balathasars Weg also genau umgekehrt strukturiert: „von der Literatur zur Theologie“²⁹.

Von vornherein ist deutlich, dass auch hier ein epochaler Denker die Aufbrüche seiner Zeit wahrnimmt und nach einer neuen geistesgeschichtlichen Synthese sucht. All die Aufbrüche und Abbrüche, all die Abgründe der Moderne sieht von Balthasar ganz genau. Anders als spätere Protagonisten der Sammelbewegung zur ‚christlichen Literatur‘ stellt sich von Balthasar der Moderne in aller Nüchternheit. In der Theologie seiner Zeit sieht er zunächst keine Ansätze, sich diesen Herausforderungen der Gegenwart zu stellen. Im Gegenteil: Sie langweilt ihn. Auf der Suche nach Anregung stößt er hingegen auf die Literatur. Sie wird ihm zum Ansatz der Auseinandersetzung mit der Moderne. In dem 1954 veröffentlichten Buch über Bernanos gibt von Balthasar offen zu, bei „den großen katholischen Dichtern mehr originales und groß und in freier Landschaft wachsendes Gedankenleben“ zu finden „als in der etwas engbrüstigen und bei kleiner Kost genügsamen Theologie“³⁰.

„Gedankenleben“ in der Auseinandersetzung mit der Moderne sucht er, bleibt aber interessanterweise fast ausschließlich dem Bereich der christlichen Literatur verhaftet. Und ganz anders als Guardini bezieht sich von Balthasar neben *Goethe*, *Rilke* oder *Dostojewski* vor allem auf zeitgenössische Literatur. So entstehen Bände oder Werkdeutungen über *Paul Claudel*, *Charles Péguy*, *Georges Bernanos* oder *Gerard Manley Hopkins*. Als Übersetzer, Herausgeber und Deuter wird er zu einem bis heute zentralen Mittler des *renouveau catholique* in den deutschen Sprachraum hinein.³¹ Aus dem Bereich der deutschen Literatur interessiert ihn ein Autor mehr als jeder andere: Reinhold Schneider.

Von Balthasar geht zunächst durchaus ähnlich vor wie Guardini: Obwohl mit literaturwissenschaftlichen Methoden bestens vertraut, deutet von Balthasar Schneiders Werk ausschließlich ideengeschichtlich-inhaltlich. Im Gegensatz zu den meisten anderen Deutungen von ‚christlicher Literatur‘ gibt er ganz transparent an, das „Biographische oder die ästhetische Bewertung“³² wegzulassen. Literatur wird bei ihm, so er selbst, „ohne wesentliche Rücksicht auf ihre ästhetischen Qualitäten zu problemgeschichtlichen Untersuchungen herangezogen“³³. Da es allein um die Darstellung des stilisierten Lebens- und Weltentwurfs einer ‚christlichen Existenz‘ in der Zeit geht, ist weder eine biographische noch eine philologisch-ästhetische

29 *Manfred Lochbrunner*: Romano Guardini und Hans Urs von Balthasar, S. 169.

30 *Hans Urs von Balthasar*: Bernanos (Köln/Olten 1954), S. 9.

31 Vgl. *Volker Kapp*: Die katholischen Dichter in Frankreich und das deutsche Geistesleben. Hans Urs von Balthasar als Deuter und Mittler des *Renouveau Catholique*, in: *Wilhelm / Roman Luckscheiter* (Hrsg.): *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau catholique und die deutsche Kühlmann Literatur* (Freiburg/Berlin/Wien 2008), S. 397-412.

32 *Hans Urs von Balthasar*: Reinhold Schneider. Sein Weg und sein Werk (Köln/Olten 1953), S. 11.

33 *Hans Urs von Balthasar*: *Geschichte des eschatologischen Problems in der modernen deutschen Literatur* (Freiburg/Einsiedeln 21988), S. 9,

Auseinandersetzung erforderlich. Ihm, dem ausgebildeten Philologen, geht es vor allem um Geistigkeit, Zeugnis, immer gleiche Figuralität, ewig gültige Typologie - die literarische Form ist dabei letztlich genau so wenig wichtig wie die konkrete Person und ihr Leben.

Die Germanistin *Sabine Haupt* hat dieses Verfahren als Variante einer „metaphysisch radikalisierten Form von geistesgeschichtlicher Textinterpretation“³⁴ treffend charakterisiert und erkennt in der verwendeten Hermeneutik eine grundsätzliche „Enthistorisierung und Entrationalisierung der Geistesgeschichte“ mithilfe eines „dezidiert projektiven Verfahrens“³⁵. Von Balthasar greift wiederholt zur „Entkontextualisierung“³⁶ von Zitaten, um sie so sinnwidrig seinen Gedanken anzupassen. Grundsätzlich „verflacht und verfälscht“ er so „das poetische Potenzial des Textes“³⁷, weil er vor allem deren ästhetischen Eigenwert ignoriert.

Entscheidend: Diese Hermeneutik dient einer inhaltlichen Programmatik: Von Balthasar erkennt das Aufbrechen der Moderne klarsichtig wie nur wenige, zieht sich in der Auseinandersetzung damit aber mehr und mehr auf die inhaltlichen wie ästhetischen Geschlossenheiten der Vormoderne zurück. Das scheint bis heute der Reiz von Balthasars zu sein: die Bereitstellung eines imposanten theologisch-ästhetischen Denksystems, das sich in aller Weite und kompetenten Durchdringung den Entwürfen der Geistesgeschichte stellt, selbst aber in die Geschlossenheit eines vormodernen Weltbildes zurückführt. Diesem Projekt diene maßgeblich der transzendental-ästhetische Entwurf „Herrlichkeit“ (1961-69) sowie die „Theodramatik“ (1973-83) - ein insgesamt zwölfbändiges Opus, das nicht weniger versucht als eine neue Gesamtkonzeption der systematischen Theologie unter ästhetisch-literarisch-philosophischer Perspektive.

Das Werk Hans Urs von Balthasars erweist sich bei aller Fülle der verwendeten Primärtexte wie Sekundärliteratur als ein in sich geschlossenes, a priori gesetztes dezidiert theologisches Denksystem, das die Literatur - abgesehen von formalen Inspirationen und inhaltlichen Bestätigungen von bereits binnentheologisch Gewusstem - letztlich nicht braucht. Den Wert dieses Ansatzes kann man unterschiedlich bestimmen: *Manfred Lochbrunner*, ein Verehrer des Schweizer Theologen, hebt hervor, dass es sich hierbei um ein Werk handle, „von dem die stärksten Impulse in die zeitgenössische Theologie“ ausgegangen seien, um eine

34 *Sabine Haupt*: Vom Geist zur Seele. Hans Urs von Balthasars theologisierte Geistesgeschichte im Kontext der zeitgenössischen Germanistik und am Beispiel seiner Novalis-Auslegung, in: *Barbara Hallensleben/Guido Vergauwen* (Hrsg.): *Letzte Haltungen. Hans Urs von Balthasars „Apokalypse der deutschen Seele“ - neu gelesen* (Fribourg 2006), S. 40-62, hier: S. 41.

35 Ebd., S. 52.

36 Ebd., S. 55. *Stefan Bodo Wüffel* spricht direkter von „manipulierten Zitaten“, in: *ders.*: *Endzeit-Philologie. Hans Urs von Balthasars germanistische Anfänge*, in: *Barbara Hallensleben/Guido Vergauwen* (Hrsg.): *Letzte Haltungen*, S. 63-82, hier: S. 73.

37 *Sabine Haupt*, S. 57.

„Neustrukturierung“ der Theologie „unter dem Prinzip des Dramatischen“³⁸. Aus anderer Perspektive kann man zu einer anderen Wertung gelangen. Der Germanist *Stefan Bodo Würffel* erkennt: von Balthasar betreibt „Literaturbetrachtung im Dienste des Apriori, nicht der Texte, nicht der Literatur.“³⁹ Dabei zwingt er Dichtung in sein von vornherein gesetztes Deutungsschema hinein, unabhängig davon, ob die Texte dazu passen oder nicht. „So drängt sich der Eindruck auf, dass Balthasar, wenn er (...) von Goethe spricht, letztlich doch Balthasar meint“⁴⁰, urteilt der Theologe *Peter Hofmann* in einer exemplarischen Untersuchung zur Goetherezeption. „Dialogisch im Sinne solidarischer Wahrheitsfindung mit nichttheologischen oder nichtchristlichen Zeugnissen ist die Balthasarsche Theologie nicht“, befindet schließlich *Karl-Josef Kuschel*: „Die Ästhetik liefert ihm die Gestalt der Theologie, der kirchlich verfasste Glaube den Gehalt“⁴¹

Auffällig im Sinne einer Bestätigung dieser Wertung: Lochbrunner zählt zu den bei von Balthasar erhobenen „Schichten der Interpretation“ die „Theologische Literaturkritik“⁴² hinzu, eine im Sinne echter Dialogizität notwendige „literarische Theologiekritik“ aber tritt eben nicht an deren Seite. Diese Rolle kommt der Dichtung in diesem Entwurf gerade nicht zu. Letztlich geht es von Balthasar also tatsächlich vor allem um die - geistesgeschichtlich weit erfasste - Bestätigung der eigenen Überzeugung beziehungsweise um die Anregung zur rhetorisch äußerst kreativen, inhaltlich aber bloß wiederholenden Neuformulierung einer vormodern-geschlossenen theologischen Weltansicht.

V. Guardini und von Balthasar: Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Literaturrezeption

Was verbindet Hans Urs von Balthasars und Romano Guardinis theologische Literaturdeutung?

1. Gegen die vorherrschenden Bestrebungen in der Auseinandersetzung mit der ‚christlichen Literatur‘ geht es beiden unmittelbar um die Texte, weniger um die biographisch ausgeleuchteten und überhöht typisierten Autoren. Sie legen die literarischen Werke aus, integrieren diese Deutungen in ihre theologisch geprägte Weltansicht. Dazu ziehen sie nur peripher biographische,

38 *Manfred Lochbrunner*: Hans Urs von Balthasar und seine Literatenfreunde, S. 292f.

39 *Stefan Bodo Würffel*: Endzeit-Philologie, S. 73.

40 *Peter Hofmann*: Balthasar liest Goethe. Die „Apokalyptik der deutschen Seele“ als theologische „divina comedia“, in: *Barbara Hallensleben/Guido Vergauwen* (Hrsg.): Letzte Haltungen, S. 83-100, hier: S. 95.

41 Vgl. *Karl-Josef Kuschel*: Theologen und ihre Dichter. Analysen zur Funktion der Literatur bei Rudolf Bultmann und Hans Urs von Balthasar, in: *Theologische Quartalschrift* 172 (1992), S. 98-116, hier: S. 112f.

42 *Manfred Lochbrunner*: Romano Guardini und Hans Urs von Balthasar, S. 174f.

kulturell-kontextuelle oder philologische Sekundärliteratur heran, es geht ihnen um authentische *eigene* Deutungen.

2. Drei zentrale Schriftsteller werden von beiden Theologen unabhängig voneinander ausführlich gedeutet: Goethe, Rilke und Dostojewski.
3. Die Literatur liefert beiden Theologen eine Sprache, Authentizität und Aktualität, die sie bei den zeitgenössischen Theologenkollegen nicht finden. Beide vernehmen bei den großen von ihnen gedeuteten Dichtern eine ‚prophetische‘ Kraft, die freilich nicht im Sinne biblischer Prophetie verstanden wird.
4. Von Balthasar wie Guardini erkennen klarsichtig den Epochenbruch, den sie selbst erleben und bezeugen. Die religiös bestimmte Vormoderne wird mehr und mehr abgelöst von einer Moderne, die sich nicht nur philosophisch, ökonomisch und politisch definieren lässt, sondern zunehmend das Alltagsleben der Menschen bestimmt. Dieser Wandel stellt das Christentum vor neue Herausforderungen, denen sie sich mit ihren theologischen Entwürfen stellen wollen.

Soweit die Gemeinsamkeiten. Zentrale Unterschiede:

1. Während Guardini ganz eng bei der Deutung von Texten bleibt, geht es von Balthasar um die Schärfung eines geistigen Profils, das die Stilisierung der Dichterpersönlichkeit oder der ‚Dichterseele‘ mit einschließt.
2. Guardini greift ausschließlich auf abgeschlossene Gesamtwerke zurück, von Balthasar betrachtet daneben auch zeitgenössische, noch entstehende literarische Entwürfe. Das Risiko: Ändern Autoren ihre Schreibweise und Schreibinhalte, kommt es bei von Balthasar - wie exemplarisch am Fall Reinhold Schneider deutlich wird⁴³ - zu harten Absetzungen und Verwerfungen. Das von ihm konzipierte ‚geistige Profil‘ gibt die Norm, an die sich - so der implizite Maßstab - auch die Schriftsteller halten müssen.
3. Für von Balthasar liegt die orientierungsgebende Kraft des Christentum in der Konzentration auf ein bewährtes und a priori vorausgesetztes Glaubenssystem. Dieses muss zwar neu formuliert werden, es handelt sich aber tatsächlich nur um eine *Neuformulierung*, nicht um eine Neukonzeption. Guardini geht weiter: Ohne wirklich dialogisch mit Literatur umzugehen und ihr eben auch Theologiekritik oder sogar Infragestellung von Theologie zuzugestehen, so gilt für ihn: Das Christentum muss in einem neuen Paradigma den Mut haben, sich grundsätzlich neu zu definieren. Von Balthasars Theologie bleibt

⁴³ Vgl. *Georg Langenhorst*: Reinhold Schneider heute lesen? Theologisch-literarische Annäherungen, in: *Friedrich Emde/Ralf Schuster* (Hrsg.): *Wege zu Reinhold Schneider*. Zum 50. Todestag des Dichters (Passau 2008), S. 1-30.

so letztlich vormodern; Guardinis Theologie wagt den Schritt in die offene Suche.

4. Entsprechend unterschiedlich ist ihre Literatúrauswahl: Von Balthasar sucht einerseits Literatur, die das Christentum inhaltlich bestätigt oder zumindest von ihm so gedeutet wird, vor allem Werke des *Re-Nouveau catholique*. Andererseits sucht er im Drama formale Anstöße für die erneuerte Formulierung des gleichbleibend feststehenden Inhalts. Guardini hingegen sucht Literatur, die das Christliche verlässt, die von außen die Herausforderungen der Zeit benennt und zugleich in ihrer visionären Kraft aufzunehmen versucht. Seine christlichen Literaturdichtungen ringen mit den Texten formal wie inhaltlich um Neues.

Die Entwürfe von Guardini und von Balthasar sind eigenständige, ganz im Katholizismus verankerte Denksysteme, die eng an das jeweilige geistige Denksystem gebunden sind. Beiden Theologen ging es in ihren theologisch-literarischen Werken nicht darum, eine neue Hermeneutik zu entwerfen oder ‚Schulen‘ zu bilden. Tatsächlich hat ihre jeweilige Literaturdeutung bis heute kaum produktive Anregungen zur Weiterführung dieser Anätze und Entwürfe gegeben.⁴⁴ Zwar gibt es inzwischen Ansätze zur Deutung und nachvollziehenden Darstellung ihrer Werke, diese stimulieren aber kaum eigenständige theologisch-literarische Tätigkeiten.

VI. Paul Tillich: Korrelation

Aus heutiger Sicht lässt sich konstatieren: Guardinis und von Balthasars Literaturdeutungen markieren erste Höhepunkte der eigenständigen Dialogdisziplin ‚Theologie und Literatur‘ im 20. Jahrhundert. Sie lassen die Verengungen und Ausblendungen einer einseitigen Rezeption von explizit ‚christlicher Literatur‘ weit hinter sich. Die hermeneutischen Entwicklungen von ‚Theologie und Literatur‘ seit den 1970er Jahren werden jedoch weder von Guardini noch durch von Balthasar entscheidend geprägt. Sie entwickeln sich eher von *Paul Tillichs* (1886-1965) ‚Theologie der Kultur‘ und dem von ihm geprägten Verfahren der ‚Korrelation‘. Von Tillich aus, nicht von Guardini oder von Balthasar kommt es zu eigenständigen hermeneutischen Entfaltungen, zu zahllosen Studien, Anthologien, Aufsätzen und Essays bis in die Gegenwart hinein.

Im Konzept der *Korrelation* gelingt es Tillich, die Beziehung von Kultur und Religion weniger harmonisch-integrativ als relational verbunden zu verstehen. Korrelation definiert er dabei wie folgt: „Die Methode der Korrelation erklärt die Inhalte des christlichen Glaubens durch existentielles Fragen und theologisches

⁴⁴ Vor allem in Lateinamerika finden sich Versuche, im Geiste Hans Urs von Balthasars ‚Literaturtheologie zu betreiben‘. Vgl. z. B. *Cecilla Inés Avenatti de Palumbo*: La Literatura en la Estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad (Salamanca 2002).

Antworten in wechselseitiger Abhängigkeit.“⁴⁵ Das zieht einen methodischen Doppelschritt für Theologietreibende nach sich: „Die Theologie formuliert die in der menschlichen Existenz beschlossenen Fragen“, und sie formuliert zugleich „die in der göttlichen Selbstbekundung liegenden Antworten in Richtung der Fragen, die in der menschlichen Existenz liegen.“ (S. 75) Das Problem: Wie gelangt man zu einer Ausformulierung dieser „Fragen, die in der menschlichen Existenz liegen“? Für Tillich war klar, dass auch „Bilder, Gedichte und Musik“ (S. 21) in diesem Sinne genuine Gegenstände von Theologie sein können. „Die Analyse der menschlichen Situation bedient sich des Materials, das die menschliche Selbstinterpretation auf allen Kulturgebieten verfügbar gemacht hat. Die Philosophie trägt dazu bei“ - explizit genannt - „ebenso die Dichtkunst, die dramatische und epische Literatur“ (S. 77). Literatur ist also als „etwas Vorläufiges“ (S. 20) Teil dieser menschlichen Selbstinterpretation. Sie wird zum theologischen Analysegegenstand, weil sie hilft, das menschliche Leben als existentielle Fragesituation zu beleuchten, auf welche die christliche Botschaft die verlässlichen Antworten gibt.

Dieser Grundansatz wurde in den Folgejahren von Tillich-Schülern immer wieder neu aufgegriffen, an vielen Beispielen plastisch und fruchtbar gemacht und gilt bis heute als produktives Grundmodell der Verhältnisbestimmung von „Theologie und Literatur“. Ohne dass Tillich selbst wirklich systematische Literaturdeutungen vollzogen hätte⁴⁶, wurde sein Ansatz zur zentralen Grundlage für die späteren theologisch-literarischen Forschungsansätze, die sich weitgehend unabhängig voneinander gleichzeitig in Deutschland, in England und in den USA entwickelten.

- *Hans Jürgen Baden, Friedrich Hahn, Dorothee Sölle, Henning Schröer* und andere - allesamt evangelische TheologInnen - bauten in unterschiedlicher Schwerpunktsetzung ihre eigenständigen theologisch-literarischen Deutungssysteme in Anknüpfung an die Arbeiten von Tillich aus.
- *Amos Niven Wilder, Nathan Scott* oder *Robert Detweiler*, die seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts in den USA eigenständige Studiengänge in Theologie und Literatur konzipierten, beriefen sich explizit auf Tillich.
- Auch für *David Jasper* und *Terry Wright*, zentrale Gründergestalten der akademischen Dialogdisziplin von Theologie und Literatur in Großbritannien, bildete Tillichs Ansatz die später ganz eigenständig weiter entfaltete Grundlage.

⁴⁵ *Paul Tillich*: Systematische Theologie, Bd. 1 1951 (Stuttgart 1956), S 74.

⁴⁶ Vgl. *Thomas Kucharz*: Theologen und ihre Dichter. Literatur, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann und Paul Tillich (Mainz 1995).

Die grundlegenden Kennzeichen von theologisch-literarischen Studien im Gefolge Paul Tillichs sind:

- die vorbehaltlose *Anerkennung der Moderne* als Gegebenheit. In diesem neuen gesamtulturellen Paradigma muss sich auch die Theologie neu formieren.
- Diese Neuformierung vollzieht sich im Modus der *Korrelation*. In Anerkennung der Autonomie der Kultur (darin auch der Literatur) gilt es, die Zeugnisse vor allem der Gegenwartskultur wahrzunehmen und in ein Spannungsverhältnis zu Grundzeugnissen der Theologie zu setzen. Die Literatur liefert die *Fragen*, die Theologie muss sich um neu formulierte *Antworten* auf die aktuellen Herausforderungen bemühen.
- Für die *Textauswahl* legt es sich nahe, Zeugnisse der ‚christlichen Literatur‘ zu vernachlässigen, weil sie eher zur Bestätigung von bereits Bekanntem neigen. Dialog und Herausforderung sind eher möglich im Blick auf weltanschaulich wie ästhetisch völlig eigenständige Kunstwerke.
- Da es vor allem um Herausforderung, Anregung und Dialog geht, legt sich als *Interpretationsmodus* eine inhaltliche Ausrichtung nahe. Sie orientiert sich an den folgenden Grundfragen: Wo benennt moderne Literatur in eigenständiger Weise Grundprobleme, die sich in ähnlichen, aber eben doch eigenen Formen auch in christlichen Traditionen finden? Wie muss schließlich christliche Theologie umformuliert und inhaltlich umkonzipiert werden, damit sie diese Herausforderungen produktiv bewältigen kann?

VII. Theologie und Literatur im Zeichen des Dialogs

Dass ‚autonome‘ literarische Texte einen eigenen Erkenntniswert für Theologie und Kirche haben können, hatte für die katholische Kirche erstmals das Zweite Vatikanische Konzil explizit erklärt. In der Pastoralkonstitution „*Gaudium et Spes*“ findet sich im 62. Kapitel unter der Überschrift „Das rechte Verhältnis der menschlichen und mitmenschlichen Kultur zur christlichen Bildung“ folgende Passage:

„Auf ihre Weise sind auch Literatur und Kunst für das Leben der Kirche von großer Bedeutung. Denn sie bemühen sich um das Verständnis des eigentümlichen Wesens des Menschen, seiner Probleme und seiner Erfahrungen bei dem Versuch, sich selbst und die Welt zu erkennen und zu vollenden; sie gehen darauf aus, die Situation des Menschen in Geschichte und Universum zu erhellen, sein Elend und seine Freude, seine Not und seine Kraft zu schildern und ein besseres Los des Menschen voraussehen zu lassen. So dienen sie der Erhebung des

Menschen in seinem Leben in vielfältigen Formen je nach Zeit und Land, das sie darstellen.“⁴⁷

Der Literatur wird hier zugesprochen:

- sich um das *Wesen* des Menschen zu bemühen;
- dabei vor allem seine *Probleme* und *Erfahrungen* in den Blick zu nehmen;
- sich vor allem dem Versuch der *Selbst-* und *Welterkenntnis* zu widmen, aber auch deren *Vollendung*;
- die *Situation* von Mensch und Universum (auffallend: nicht ‚Schöpfung‘!) zu *erhellen*;
- sich auf die *Schilderung* von *Elend* und *Freude*, *Not* und *Kraft* zu konzentrieren;
- dadurch eine *Vorausahnung* eines ‚besseren Loses des Menschen‘ zu ermöglichen;
- und so zur „*Erhebung* des Menschen“ beizutragen.

Dieses außergewöhnlich umfassend formulierte Bündel an positiven Charakterisierungen und Funktionsbeschreibungen wirkte wie eine Ermutigung für die systematisch-theologische Betrachtung von Literatur. Ohne falsche Vereinnahmung, ohne jegliche Engführung auf spezifisch christliche Literatur wird einerseits eine Wertschätzung deutlich, andererseits aber auch ein hermeneutisches Interesse sichtbar, das in dieser Klarheit zuvor nirgends formuliert worden war. Hier bahnt sich erstmals ein wirklich dialogisches Verständnis den Weg.

Im Zuge derartiger Entwicklungen etablierte sich im deutschsprachigen Raum seit Mitte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts eine eigenständige wissenschaftliche Betrachtung von Theologie und Literatur. Mit der breit rezipierten Dissertation „Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ betritt 1978 ein maßgeblicher Protagonist des Dialogs von Theologie und Literatur das Feld: *Karl-Josef Kuschel* (*1948). Der dialogische Charakter des Ansatzes wird gleich zu Beginn betont: Das Interesse dieser Arbeit? „Es ist literaturwissenschaftlich und theologisch zugleich.“⁴⁸ Einige zentrale Grundzüge des produktiven Schaffens Kuschels bis heute treten in dieser Arbeit bereits klar hervor.

⁴⁷ *Karl Rahner/Herbert Vorgrimler* (Hrsg.): Kleines Konzilskompendium. Sämtliche Texte des Zweiten Vatikanums (Freiburg/Basel/Wien 1966), S. 515.

⁴⁸ *Karl-Josef Kuschel*: Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ¹1978 (München/Zürich 1987), S. 3.

Im Kern geht es Kuschel um „eine gegenseitige Herausforderung“ (S. 4). Wie ist das damit skizzierte Paradigma der inhaltlichen gegenseitigen Herausforderung genau zu bestimmen? Beide Bereiche können einander zum „kritischen Korrektiv“ werden: Literatur als kritisches Korrektiv „gegenüber einer theologischen Sprache, die die Wirklichkeit des Menschen oft durch hohle, abgegriffene, Unantastbarkeit und Unveränderlichkeit beanspruchende Formeln verstellte, statt sie zu erhellen“ (ebd.); Theologie als Korrektiv, weil sie die Literatur herausfordert, „die Frage nach dem Menschen, die Frage nach dem Zustand der Welt, wie sie ist, (...) die Frage also nach dem Ganzen von Mensch und Welt in Raum und Zeit, in den vielfältigen Dimensionen der Wirklichkeit offen zu halten“ (S. 5). Kuschel greift auf Tillichs die Moderne eröffnendes Modell zurück, in dem es noch weitgehend einseitig um ein Schema von Frage (Literatur) und Antwort (Theologie) geht. Er entwickelt es jedoch in einem dialogisch geprägten Kontext der 1970er Jahre weiter, indem er nun ein *gegenseitiges* Anfragen und Anregen anzielt.

Folgende Kennzeichen charakterisieren die von Karl-Josef Kuschel ausgehende Hermeneutik von Theologie und Literatur, die dieses Dialogfeld im deutschsprachigen Raum bis heute maßgeblich bestimmen:

1. Vorbehaltlose Anerkennung der *Moderne* und der Versuch, eine moderne Theologie im Gefolge des *Zweiten Vatikanischen Konzils* zu entwerfen.
2. Orientierung an den Grundmustern von Anerkennung der *Autonomie* der Literatur, *Herausforderung* an die Theologie und *Dialog* zwischen allen beteiligten Partnern.
3. Konzentration auf *konkrete Textdeutungen*, also Auseinandersetzung mit den Primärtexten unter gründlicher Hinzuziehung der relevanten *Sekundärliteratur*. Ziel ist ein Austausch mit den Arbeiten der Literaturwissenschaft auf Augenhöhe.
4. *Motivisch-theologische* Literatursichtungen, orientiert an theologischen Strukturen wie Stoffen, Themen, Figuren mit dem Ziel systematisch-theologischer Ertragssicherung. Daneben treten Werkporträts von SchriftstellerInnen, in deren Werk religiöse Spuren besonderes Profil gewinnen. Diese Nachzeichnungen verzichten auf alle idealisierenden Stilisierungen und Typisierungen.
5. Konzentration auf *zeitgenössische deutschsprachige Literatur* (erweitert um große zeitüberdauernde Entwürfe der Weltliteratur) unter weitgehender Ausblendung explizit christlicher Literatur zugunsten von Literatur der Krise, des Einbruchs der Moderne. Die Werke der deutsch-jüdischen Literatur bieten dazu besonders wertvolle Texte.
6. Nur in zweiter Linie *theoretisch-hermeneutische Reflexionen* auf der Metaebene des wissenschaftlichen Diskurses.

7. Als *Methoden* dienen explizit und gegen ausschließlich textimmanent arbeitende Ansätze alle Verfahren, die eine möglichst umfassende Deutung bereichern: exemplarische Textdeutung unter Nutzung literaturwissenschaftlicher Verfahren, gesellschaftlich-zeitgeschichtliche Einbettung, biographische Nachzeichnung, Themenvergleich, Motivgeschichte - ein *Methodenpluralismus*.

Die hermeneutischen Klärungen erfolgten vor allem in dem 1991 veröffentlichten Band „Vielleicht hält Gott sich einige Dichter“. Hier entwirft Kuschel zunächst zehn „literarisch-theologische Porträts“, um dann in einem ausführlichen programmatischen Schlusskapitel die Beobachtungen zu bündeln und zu kommentieren: „Auf dem Weg zu einer Theopoetik“. Er zeichnet zunächst zwei Grundmodelle nach, mit denen bislang das Verhältnis von „Theologie und Literatur“ beschrieben wurde. Im „Konfrontationsmodell“ geht es darum, sich ausgehend von einer „Position einer antithetischen Offenbarungstheologie“ von „der Religiosität der Schriftsteller und ihrer Produkte abzusetzen“⁴⁹. Dieses Modell findet sich in allen kulturkritischen und fundamentalistischen Ansätzen von Theologie. Im „Korrelationsmodell“ im Gefolge Paul Tillichs und des Zweiten Vatikanischen Konzils hingegen werde zwar Literatur „als Ausdruck authentischer, zeitgenössischer Erfahrung von Menschen“ ernst genommen. Durchaus könne man sich so „durch die Vision einer anderen Religiosität nicht bedroht, sondern bereichert fühlen, das eigene christliche Erbe selbstkritisch befragen und in einen Dialog“ eintreten, um die Literatur letztlich aber doch lediglich als Hinweis, als Spur, oder als Ansatz zur volleren Wahrheit zu kennzeichnen, die eine „richtig praktizierte christliche Theologie freilich als ganze zu kennen beansprucht“ (S. 382f.).

Das Grundanliegen Kuschels ist die Profilierung eines eigenen Ansatzes, der „Methode der strukturellen Analogie“. Was ist darunter zu verstehen? Der Doppelblick auf „Entsprechungen und Entfremdungen“: „Entsprechungen suchen heißt nicht vereinnahmen. In strukturellen Analogien denken heißt gerade nicht vereinnahmen. (...) Wer strukturell-analog denkt, kann Entsprechungen des Eigenen im Fremden wahrnehmen.“ (S. 385) Umgekehrt gilt: „Auch das Widersprüchliche zur christlichen Wirklichkeitsdeutung“ muss klar erkannt und benannt werden, denn „nur so wird ja das Verhältnis von Theologie und Literatur ein Verhältnis von Spannung, Dialog und Ringen um die Wahrheit“ (ebd.). Worin liege das Spezifische, die neue Qualität dieses Modells für den angestrebten und beständig praktizierten Dialog? Im Ernstnehmen der literarischen Werke als „autonome Selbstzeugnisse der Dichter“ dürfe sich christliche Theologie eben gerade nicht „als Antwortgeberin auf alle existentiellen Fragen“ (S. 385f.) präsentieren. „Ziel ist eine Theologie mit einem anderen Stil“ (ebd.). Damit benennt Kuschel eine

⁴⁹ *Karl-Josef Kuschel*: „Vielleicht hält Gott sich einige Dichter...“ Literarisch-Theologische Porträts (Mainz 1991), S. 380f.

- aus der Auseinandersetzung mit der als Herausforderung verstandenen Literatur erwachsende - Bringschuld der Theologie.

In all den hermeneutischen Vorgaben verbleibt Kuschel im Kontext des Paradigmas der Moderne: Der ungebrochenen Glaube an ‚Bedeutung‘; an sinnhafte Interpretation, die Erkenntnis fördert; an die Existenz von objektiven Wertmaßstäben; an einen literarischen Kanon, der besonders wertvolle und bleibend bedeutsame Literatur umfasst; an die Möglichkeit einer dialogischen Theologie, die die Herausforderungen der Moderne aufnimmt und überzeugend beantwortet - all das deutet auf die geistesgeschichtliche Beheimatung seines Ansatzes, die von einem Großteil der in den letzten 30 Jahren entstandenen theologisch-literarischen Arbeiten mitgetragen wird.

Die Darstellung der als autonom geschätzten Literatur wird seitdem so ernst genommen, ihr wird so breiter Raum gelassen, dass es zu einer wirklich *theologischen* Entfaltung der vermeintlichen Antwort kaum noch kommt. Nach Guardini und von Balthasar gibt es bis heute keine ausgestalteten Entwürfe einer von der Literatur wirklich inspirierten und getragenen Theologie. Es bleibt fast durchgängig bei der Formulierung von Anregungen, Rückfragen und Herausforderungen. Vielleicht wäre das eine der spannendsten Inspirationen, die von den Literaturdeutungen Guardinis und von Balthasars ausgehen und als Leitfrage im 21. Jahrhundert fruchtbar werden könnte: Wie kann die Theologie heute einerseits die Literatur ganz und gar wahr- und ernstnehmen, aber andererseits auch mit ihr, angeregt und herausgefordert von ihr eine eigenständige christliche Daseinsdeutung entwerfen, die zukunftsfähig ist?

„OHNE DAS GEGLAUBTE WÄRE DIE WELT IMMER NOCH WÜST UND LEER“ MARTIN WALSER ÜBER RELIGION

Karl-Josef Kuschel
(*Universität Tübingen*)

Resumo

O texto é a reprodução de uma entrevista concedida pelo escritor Martin Walser ao Prof. Dr. Karl-Josef Kuschel sobre o papel da religião em sua obra. Em algumas das tramas de seus romances, os personagens oscilam entre a religião e suas práticas e as novas crenças do mundo moderno na razão que se apresenta como auto-referencial. O título-frase aponta para o dilema dessa condição. Sem a fé o mundo seria sempre desértico e vazio.

Es wird im Frühjahr 1985 gewesen sein. Eines meiner damaligen Gespräche mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern im Auftrag von PUBLIK-FORUM hatte mich auch zu Martin Walser geführt. Ich wollte auch ihn befragen, welche Rolle „Religion“ in seinem Werk und in seinem Leben spielt. Wir treffen uns in einem Wiesbadener Hotel nach einer Lesung. Es ist relativ spät am Abend. Aber vielleicht sind es diese wenigen Stunden vor Mitternacht gewesen, die unser Gespräch besonders eindrücklich gemacht haben. 25 Jahre ist das her, aber unvergessen. Und wenn ich Walsers Antworten von damals heute wieder lese (unser Gespräch erschien in PUBLIK-FORUM am 19.4.1985), und zwar im Lichte des in diesem Jahr erschienenen Walser-Romans „Muttersohn“, bin ich überrascht, wie viele Motive in Sachen Religion sich seither durchgehalten haben.

Denn schon damals hatte Walser, 1927 in eine traditionell katholische Welt in Wasserburg am Bodensee hineingeboren, offen von der Religion seiner Mutter gesprochen. Schon hier fällt das Stichwort „Angst“. Angst mit und trotz Religion. Eine „irrsinnige Angst“ habe seine Mutter gehabt, berichtet Walser, eine „Angst-Religion sondersgleichen“, obwohl sie „praktisch aus nichts gemacht war als aus Religion“. Aber gerade weil die Mutter, „so intensiv religiös“ gewesen sei, habe man gleichzeitig das Gefühl gehabt, „dass die Religion ihr keine Sekunde lang irgendeine Ruhe gebracht“ habe. Das habe Konsequenzen auch für ihn gehabt. Die Mutter habe ihn „vollkommen in ihre Angstwelt eingeschlossen“, auch die beiden Brüder, die es noch gegeben habe. „Es gibt keinen Bereich, der davon nicht durchdrungen gewesen wäre“, meint Walser, „vom Essen über das Geld, die Krankheit, den Tod, alles.“ Und um dem Ganzen noch eine Pointe zu geben, erklärt er unumwunden: „Ja, ich bezeichne mich in meinem Selbstverständnis als katholischen Krüppel.“

Das ist der eine Aspekt am „Komplex Religion“, den man bei Walser antrifft: der autobiographische, ja der autotherapeutische. Dazu gehören durchaus auch positive Erfahrungen mit katholischen Priestern in seiner Kindheit. „Katholische Geistliche“? Für ihn, Walser, immer „besondere Figuren“, weil die niemals hätten „lügen“ können. Anteil an der Kirche nähme er, weil er „die Kapläne liebe“. Warum auch nicht? Als Bub habe er sich bei einem seiner Kapläne immer Karl-May-Bände ausleihen können. Diese Bücher hätten ihm „sehr viel bedeutet“. Und lachend hatte Walser damals hinzugefügt: „deswegen“ trete er nicht aus der Kirche aus; er bezahle seine Kirchensteuer sozusagen „als nachgezahlte Bibliotheksspende für diese Bücher“, die er sich bei diesem Kaplan geholt habe: „Das war eine Kirche, die ich nicht vergesse, eine liebenswürdige, eine schöne Kirche.“

Ein anderer Aspekt kommt ebenfalls schon früh hinzu. Ich hatte ihn in dieser Form nicht erwartet, als ich damals in unser Gespräch ging. Dabei hatte ich durchaus registriert, dass es Walser schon 1981 in seiner Büchner-Preis-Rede gewagt hatte, öffentlich die Frage nach dem „Fehlen Gottes“ zu stellen: „Ob ein Kind, das in einer komplett atheistischen Familie aufwächst, noch erschreckt, wenn es 15 oder 19 wird und selber erlebt, dass Gott fehlt? Oder vermisst so jemand überhaupt nichts?“ Aber was ich jetzt von Walser zu hören bekomme, überrascht mich in seiner Eindeutigkeit und Entschiedenheit dann doch: „Ich habe ein ‚Gottesprojekt‘ vor. Das kann aber nicht belletristisch oder essayistisch beschrieben werden, sondern nur als *meine Erfahrung*. Dieses Projekt läuft schon über Jahre hin. Ich forciere es nicht. Immer wieder kommt etwas hinzu. Die Auseinandersetzung mit der Gottesproblematik kann man nicht so aufarbeiten, dass man danach dann damit fertig wäre. Auch das gehört zu den Verkrümmungen, die ich nicht los werde. Mit ihnen werde ich mich wohl immer herumschlagen müssen. Es geht dabei um meine Erfahrungen mit dem Vorhandensein des Wortes ‚Gott‘.“

„*Meine* Erfahrungen“? Persönliches mitzuteilen, ist für einen Schriftsteller prekär, zumal aus dem Raum der Religion. Walser weiß das. Deshalb sucht er sich in den nächsten Jahrzehnten seines literarischen Schaffens Ersatzfiguren, mit deren Hilfe er ausprobiert, wie die Rede von Gott „funktionieren“ kann und wie andere darauf reagieren. Im Roman „Das Schwanenhaus“ (1980) zum Beispiel lässt Walser seinen Helden, einen gewissen Dr. Zürn, eine überwältigende Naturerfahrung als Gotteserfahrung beschreiben: Sonnenlicht bricht aus einem Wolkenloch. „Ich lasse das manchmal eine Romanfigur wie diesen Dr. Zürn so erleben.“ In der Tat: Was ist Roman-Literatur anderes als Fiktion, Entwurf von Möglichkeiten? Was sind Roman-Figuren anderes als Kopfgeburten des Autors, der damit Problemstellungen durchleuchtet, Gedankenexperimente anstellen und sich Ersatzfiguren schaffen kann, hinter denen er sich verbirgt, die gleichsam stellvertretend für ihn sprechen, ohne dass er aus der Deckung kommen muss?

Auch mit seinem jüngsten Buch „Muttersohn“ kommt Walser nicht „aus der Deckung“, legt er doch einmal mehr einen *Roman* vor, kein autobiographisches Bekenntnisbuch und kein intim-religiöses Tagebuch. Er bleibt auch hier in

Distanz, was auch uns Lesern Abstand erlaubt, ein Zurücktreten und Analysieren. Klar ist, dass der Autor in diesem Buch Figuren und Figurenkonstellationen schafft, die wie nie zuvor in seinem Werk Fragen nach Sinn und Bedeutung von „Religion“, ja von „Glauben“ aufwerfen. Und zwar Fragen von „Glauben“-Können nicht in abstrakter oder vager Form, sondern in strikt katholischer Variante. Es ist die katholische Glaubenswelt, die Walser in seinen Figuren widerspiegelt. Nicht zufällig lässt er denn auch die Handlung in einer zutiefst vom barocken Katholizismus geprägten Landschaft spielen: in Oberschwaben, in einem Raum zwischen Bodensee und Donau, in dem es nur so wimmelt von überwältigend schönen barocken Kirchen und Klöstern: von Zwiefalten bis Birnau, von Weingarten bis Salem und Bad Schussenried. Nicht zufällig ist der fiktive Schauplatz der Handlung eine Klosteranlage namens Scherblingen, wie Bad Schussenried bis zur Säkularisation 1803 ein Prämonstratenser-Kloster mit entsprechender in Barock-Stil ausgestatteter Kirche und einem stuckverzierten Bibliotheksaal, an dessen „Himmelsgewölbe“ „alles gemalt ist, was in Europa seit mehr als zweitausend Jahren verehrens-wert ist.“

Doch der eigentliche literarische Einfall Walser in diesem Buch besteht darin, dass er diesem Kloster jetzt ein PLK, als Psychiatrisches Landeskrankenhaus, angegliedert sein lässt. Von vornherein ist damit die Problemstellung für diesen Roman geschaffen. Inhaltlich besteht sie im engen Zusammenhang von Religion und Psychiatrie, von Glauben und Neurosen, von Kirche und Pathologie; wir erinnern uns an die „Angst-Religion“ von Walsers Mutter. Figural in einer Fügung des Personentableaus, die im Werk Walsers seinesgleichen sucht, könnten doch die beiden Hauptfiguren des Romans ungewöhnlicher nicht sein. Da gibt es den langjährigen Chef der psychiatrischen Anstalt, Professor Augustin Feinlein, mittlerweile 63 Jahre alt, beruflich unter Druck von seinem 18 Jahre jüngeren Ärztlichen Direktor, Dr. Bruderholz, der ihn am liebsten schon längst vom Chefposten verdrängt hätte, zumal Feinlein von seiner Umgebung schon als reichlich „komisch“ angesehen wird. Begreiflich.

Denn ausgerechnet dieser Psychiater ist tief in die Glaubens- und Symbolwelt des Katholischen verstrickt. Walser will es so. Bewusst schreibt er ihm eine Verwandtschaft mit dem letzten Abt von Scherblingen, Eusebius, zu, womit er ihn symbolisch mit der Aura dieses „Reichsprälaten“ umgibt. Bewusst lässt der diesen Mann nicht nur Orgelspieler sein und Latein sprechen, sondern auch ein Interesse an der Erforschung von Reliquien verfolgen, sind doch „nirgends mehr Reliquien verehrt worden als zwischen Donau und Bodensee“. Ja, Walser lässt seinen Professor Feinlein, den er zwischendurch auch auf Rom-Reise schickt, allen Ernstes mit der Möglichkeit spielen, nach seiner Pensionierung Nachfolger des Mesners der örtlichen Stiftkirche, Rudolf Breitwieser, zu werden. Die Liste ließe sich fortsetzen. Sie reicht für die Feststellung: Wenn es irgendwo im Walserschen Werk ein katholisches und nichts als ein katholisches „Biotop“ gibt, das beschrieben wird, als funktioniere es mit Orgel, Latein und Reliquienverehrung noch wie eh

und je, dann hier. Was aber ist Walsers Interesse daran? Nostalgie eines Autors, der im nächsten Jahr seinen 85. Geburtstag feiert? Zurück zu einem vorkonziliaren Katholizismus, verklärt als „heile Welt“?

Die zweite Hauptfigur ist noch ungewöhnlicher. Sie heißt Anton Percy Schlugen und ist als Pfleger in der Anstalt tätig. Einstmals war er ein Schüler von Professor Feinlein gewesen, der ihm nicht nur die Pflegekunst, sondern auch Orgelspiel und Latein beigebracht hatte, so dass beide sich auch in diesem katholischen Idiom verständigen. Ping-pong mit lateinischen Satzketten. Ja, Percy, der bei Handlungsbeginn des Romans nach längerer Abwesenheit wieder in die Anstalt zurückgekehrt ist, ist dem Professor derart ans Herz gewachsen, der dieser ihm die Adoption anbietet. Nicht von ungefähr. Denn Percy hat angeblich keinen leiblichen Vater. Das jedenfalls behauptet Percys Mutter Fini und der Sohn glaubt der Mutter: zu seiner „Zeugung“ sei „kein Mann nötig gewesen“. Außerdem hat ihm die Mutter das Wort mitgegeben: „Du bist ein Engel ohne Flügel“, was Percy für sich so übersetzt: „Du wirst zwar nie fliegen, aber auch nie abstürzen. Also kein Risiko weit und breit.“ Und auch hier stellt sich die Frage: Warum hat Walser ein Interesse an einer solchen Figur? An einem solchen „Mutter-Sohn“? Dass man gerade sie religions- und kirchenkritisch rasch als „skuril“ oder „weltfremd“ abtun kann („Geistzeugung“ in einem Roman des Jahres 2011!), weiß auch er. Was also will er zeigen? Was will er „demonstrieren“?

Ich beschränke mich auf einige wenige Aspekte. Was die Figur des Percy betrifft, fällt auf, dass Walser im Kontext einer psychiatrischen Anstalt und einer katholischen Symbolwelt von einem Menschen ohne Angst erzählt. Seine vaterlose Zeugung ist Symbol eines Lebens mit wenig Erdschwere (sprich: Depressionen) und viel Lebensenergie (sprich: Lebensvertrauen). Eine Figur, die „schwebt“, ohne die Bodenhaftung zu verlieren, die ganz für Andere da ist, ohne sich selber aufzugeben, die Nöte und Ängste, Neurosen und seelische Verletzungen ihrer Patienten kennt, ohne ihnen zu verfallen. Bei einer der „Spontanpredigten“ Percys während des Orgelspiels in der Kloster-Anstalts-Bibliothek fallen nicht zufällig die Sätze: „Wenn Mutter Fini nicht an mich glauben würde, könnte ich an niemanden glauben. Und an nichts. Würde also niemanden verstehen. Und nichts. Wenn niemand an dich glaubt, kannst du an niemanden glauben. Glauben kann nur, wer erlebt hat, dass an ihn geglaubt wird. Und was ist das denn: Jemand glaubt an dich? Das sagt dir: Du darfst sein, wie du bist. Immer. Das habe ich erlebt durch meine Mutter Fini. Von Anfang an. Ich darf sein, wie ich bin. Wenn ich das sage, merke ich, wie es mich jetzt bestimmt. Ich habe kein bisschen Angst vor euch. Spürt ihr das auch, ihr, jeder und jede, wir? Das Seindürfen, wie wir sind. In diesem Augenblick. Angstlos. Alle.“

Seindürfen, wie wir sind: das ist gemeint mit dem „Engel ohne Flügel“. Und das erklärt auch, warum Walser mit „Percy“ eine Figur geschaffen hat, die ganz aus diesem angstlosen Lebensvertrauen existiert, ausgestattet mit einem „Glaubensübermut“, der auch dem zu erwartenden „Widerlegungseifer“ der Skeptiker und Spötter

(im Blick auf seine „vaterlose Zeugung“) zu trotzen vermag. Walser lässt Percy während einer öffentlichen „Talkshow“ auftreten, und wie zu erwarten ist diese „Show“ das Medium des Zeitgeistes, der alles in Lächerliche zu ziehen pflegt, was nicht in die durchschnittlichen Erklärungsmuster passt. Will er „mit Nazaret konkurrieren“, fragt man ihn süffisant? Walser aber kann jetzt – zeitgeistresistent, wie er zu sein versucht – seine Figur wie zum Trotz sagen lassen: „Dürfen wir etwas nicht glauben, weil andere nicht daran glauben wollen oder können?“ Mit dieser Gegenfrage macht er seine Figur frei vom Unterwerfungszwang unter die Kategorien der rationalistischen Religionskritik, um dann gewissermaßen mit Percy ein eigenes Verständnis von „Glauben“ darzulegen: „Glauben. Das ist eine Fähigkeit. Eine Begabung. Bei Musik weiß jeder: Manche sind musikalisch, andere nicht. So mit der Glaubenskraft. Manche können nur glauben, was sie auch wissen können. Offenbar gibt es Menschen, die können nur mit Gleichungen leben, die aufgehen. Glauben, das ist eine Gleichung, die nie aufgeht. Manchmal möchte ich aufschreien aus nichts als Glaubensmut. Der Glaubensübermut ist die hellste Lebensstimmung, die ich kenne. Bis jetzt. Ich habe natürlich die ganze Lebensfülle noch nicht erlebt. Aber im Glauben erfahre ich, wer ich bin. Wahrscheinlich. Es gibt keine zwei Menschen, die dasselbe glauben. Jeder hat nur seinen Glauben. Der Glaube, das ist die Handschrift der Seele.“

Was ist mit diesen Sätzen gesagt, bedenkt man die Tatsache, dass Walser sie in einer psychiatrischen Anstalt sprechen lässt, in einem Raum der Psychopathologie also? Gesagt ist damit zunächst, dass Walser die psychologische Religionskritik kennt und um den engen Zusammenhang von Religion und Wahn weiß, von religiösem Glauben und seelischen Verkrüppelungen. Er hat die Freud-Lektüre hinter sich, derzufolge Religion Ausdruck von infantiler Regression und purer Selbsttäuschung ist. Aber in „Muttersohn“ schafft er sich Figuren, mit deren Hilfe er experimentell demonstrieren kann, dass „Glauben“ nichts Regressives, Krankhaftes oder Neurotisches haben muss, sondern dem Leben, ja dem Glück eines Menschen dienen *kann*, gerade auch dann, wenn man weiß, dass Glauben immer etwas „Kontrafaktisches“ hat. Die „Gleichungen“ gehen eben nicht auf. Glauben wäre die Kraft, Grenzen zu überschreiten, bisher Geglaubtes oder Plausibles zu überspringen. Sprung in ein Wagnis. Zynismus-Prophylaxe. Widerstand gegen bleierne Gleichgültigkeit. Daher das ungewöhnliche Wort „Glaubensübermut“ in dieser Passage. Walser befreit es vom Irrationalismus-Verdacht und macht es zum Ausdruck eines nichtregressiven Lebensvertrauens. Und wir verstehen nun besser, welches Interesse Walser an dieser seiner „katholischen“ Figur Percy Schlugen hat. Es entspringt nicht der Sehnsucht nach einer angeblich einmal „heilen Welt“, ist vielmehr der Auseinandersetzung mit einem Zeitgeist geschuldet, der allzu vollschnell und oberflächlich „Religion“ mit Ideologie und „Glauben“ mit Aberglauben verwechselt.

Ganz ähnlich auch im Fall von Professor Feinlein. Walser schreibt ihm einen eigenen Text zu, der ein ganzes Kapitel ausmacht: „Mein Jenseits“. Im Roman ist

der Text Percy gewidmet und stellt eine Art Summe von Feinleins „Glauben“ dar. Walser stattet diesen Psychiater und Orgelliebhaber mit einer „Sehnsucht“ aus, einer „Sehnsucht, die nicht von sich weiß“ und deren Richtung man erst erfährt, „wenn man sich ihr überlässt“. Und Feinlein überlässt sich gerne der Stille im Raum der Kirche, wenn die Dämmerung einsetzt und das Licht verschluckt wird. Dann gibt es für ihn Momente der Erfahrung des „Getragenseins“. „Solange ich in der Kirche sitze“, schreibt Feinlein in „Mein Jenseits“, „und Zeuge werde, wie die Dämmerung das Licht schluckt, wie die Stille alles andere als lautlos ist, erlebe ich, wie mich alles, was mich hier umgibt, trägt. Wenn die Luft das Element ist, das Vögel und Flugzeuge trägt, wenn das Wasser das Element ist, in dem die Fische leben, dann ist diese Kirche mein Element.“

Und die Verehrung der Reliquien? Seltsam, dass Walser seine Figur ein Buch schreiben lässt, das die Reliquien verteidigen will und zwar ausdrücklich „gegen ihre Erklärer“. Dass dies die größte Zumutung für den „Zeitgeist“ ist, weiß er. Aberglauben, Wunderschwindel, pflegen die Anwälte aufgeklärter „Correctness“ zu sagen. Mit sichtlicher Lust an der Provokation aber Walser lässt Walser seinen Professor lange Ausführungen zur Praxis der Reliquienverehrung machen (die „Heligblutreliquie“ in Scherblingen), zur Rettung dieser Reliquie bei sozialen Unruhen, zu „Heilungswundern“ an Menschen, die ihr Leben an solche „Objekte“ gehängt haben. Alles „Glaubensleistungen“ vergangener Jahrhunderte, wie es im Text heißt. Und dieses Wort „Glaubens-Leistung“ will in seinen beiden Bestandteilen ernst genommen werden. Es ist wie zum Trotz gesagt. Denn Walser will gerade nicht auf die übliche aufklärerische Entzauberung des Reliquienkultes hinaus, auf Falsifikation des Glaubens oder Entlarvung von Reliquienfälschungen. Kann eine Reliquie falsch sein, lässt er Professor Feinlein fragen und ihn unter Berufung auf seinen Urahn, Abt Eusebius, diese Antwort geben: „Nein, Sie wird ja erst durch den Glauben geheiligt beziehungsweise echt. Unsere europäischen Vorfahren haben auch gewusst, was man wissen kann. Aber sie haben geglaubt, was sie glauben wollten. Wie schrieb der Vorfahr? Glauben heißt Berge besteigen, die es nicht gibt. Musik gäbe es ja auch nicht, wenn man sie nicht machte. Glauben, was nicht ist, dass es sei. Ohne das Geglaubte, schreibt er, wäre die Welt immer noch wüst und leer. Aber Glauben und Unglauben seien keine Gegensätze, sondern ein Vorgang, eine Bewegung, die nicht aufhören dürfe. Das unaufhörliche Hin und Her zwischen Glaubenwollen und Nichtglaubenkönnen verantwortet der, in dem es passiert“. Welches Verhältnis aber besteht dann zwischen Glauben und Wissen. Ist Wissen nicht das Entscheidende? Feinlein fährt fort: „Der Wissende hat sein Wissen immer von einem anderen. Auf den kann er sich berufen. Der Glaubende, ob er glaubt oder nicht glaubt, er beruft sich auf sich selber. Ihm, schreibt Eusebius, tun die Wörter weh. Und schließt: Wir glauben mehr als wir wissen.“

Glauben als „Fähigkeit“, als „Begabung“, als „Kraft“: auf all das zielen die Reflexionen, die Walser seiner Feinlein-Figur den Mund legt. Und dies erklärt auch sein Interesse ausgerechnet an Reliquien: Sie existieren nur in der Vorstellung

der Gläubigen, sind also Produkte von Glaubenskraft. Was immer man davon halten mag, die Stoßrichtung von Walser Roman ist eindeutig: Wie im Fall von Percy geht es auch bei Feinlein um den Gegenentwurf zu einer rationalistischen Religionskritik, die ihre Gewissheit aus dem vermeindlichen Nachweis bezieht, dass das, was nicht in seiner Existenz bewiesen ist, sinnlos oder gar krankmachend ist. Zu ihrem Unglück klammerten Menschen sich an Fabrikationen und Fiktionen: kurz an Illusionen. Jetzt kann Walser seine Figur sagen lassen: „Egal ob es Gott gibt oder nicht, ich brauche ihn.“ Oder: „Ich weiß, dass es den Himmel nicht gibt. Aber es gibt das Wort. Genau so die Hölle. Himmel und Hölle existieren, ohne dass wir daran glauben. Aber wir glauben ja daran. Ganz von selbst. Unwillkürlich. Wenn es den Himmel gäbe, könnten wir nicht daran glauben. Erst wenn uns auffällt, dass wir daran glauben, merken wir, dass wir nicht daran glauben. Dieses Nichtglauben unterscheidet sich kein bisschen vom Glauben.“

„Glauben“ ist somit für Walser in diesem Roman kein „Für-Wahr-Halten“ von Glaubensinhalten etwa kirchlicher Dogmatik, sondern etwas viel Tieferes, Grundsätzlicheres und Individuelleres: ein andauernder kreativer Prozess, andauernd, weil ständig bedroht vom Nichtglaubekönnen, kreativ, weil er eine ständige schöpferische Empfindungstätigkeit ist. „Glauben“ ist Seelenarbeit, die jeder individuell an sich zu vollziehen hat. In einer Stellungnahme zu seinem Text kommt Walser nicht zufällig in diesem Zusammenhang auf sein aus der Kindheit stammendes Thema „Angst“ zu sprechen: „Das, was man Leben heißt, das, was man Lieben heißt und Glaubekönnen, das ist auf jeden Fall eine Verhinderung der Herrschaft der Angst über den Menschen. Und wenn die Angst ihren Anspruch spürbar macht in einem, dann muss von selbst das Glaubekönnen einsetzen. Das ist keine Willensentscheidung. Kein Mensch glaubt freiwillig. Es muss dir nichts anderes übrig bleiben. Nur Aktivsein, Tätigkeit, Kreativität hilft.“

„Gäbe es Gott, gäbe es kein Wort dafür“, so lautet einer der letzten Aufzeichnungen von Professor Feinlein, bevor er in die Fänge der Justiz und seiner eigenen Psychiatrie gerät, hat er doch das kostbare „Heiligblut“-Reliquiar „gestohlen“ und sind seine Reliquien-Forschungen in Fachkreisen der Psychiatrie ohnehin ein „unaufhörliches Ärgernis“, eine „Missachtung der europäischen Verstandeskultur“. Dieser Mann verrät schon lange sichtlich „paranoide Züge, ist doch diese Reliquienverehrung aus der Sicht der Aufklärer in dieser Anstalt nichts als „Glaubentheater“, ein „Verdummungsinstrument der Kirche“. Aber Walser zeigt an seiner Figur gerade umgekehrt die krankmachenden Reduktionen einer „europäischen Aufklärungskultur“, die das Wahre mit dem Bewiesenen identifiziert und vernünftiges Wissen gegen irrationales Glauben auszuspielen pflegt. Das Urverhältnis des Menschen zum Leben beruht auf Vertrauen und Liebe und somit auf Akten nicht des Beweises, sondern des Glaubens. Glauben heißt Vertrauen in eine Wirklichkeit, die „es“ für den nicht gibt, der sich an Beweise klammert. Glauben heißt Fiktionen vertrauen und damit sich auf das einlassen, was nicht ist.

Besteht aber nicht gerade darin die entscheidende Entsprechung zur Literatur? Denn was ist Literatur anderes als Fiktion, der Menschen vertrauen, als gäbe es das, was hier erzeugt wird? Was vollzieht ein Schriftsteller anderes als Glaubensarbeit, indem er der Sprache vertraut und an den Sinn der Worte „glaubt“. Wenn Glauben Berge besteigen heißt, die es nicht gibt, dann heißt Literatur Berge erfinden, die es nicht gibt. Und gerade darauf hatte Walser schon in unserem Gespräch von 1985 hingewiesen. Einer seiner prägnantesten Sätze vor 25 Jahren lautete: „Ich bin ja der Meinung, dass Literatur bastardisierte Religion ist. Literatur ist entstanden als Auslegung der Religion. Das heißt: Religion ist sprachliche Reaktion auf unser Dasein so wie Literatur sprachliche Reaktion darauf ist. Mir fällt auf, was mir fehlt: das ist die Grundlage der Schriftstellerei. Das ist auch die Grundlage der Religion, das ist die Grundlage unserer Sprache: weil wir etwas nicht haben, haben wir die Sprache. Wenn wir Gott hätten, hätten wir kein Wort dafür.“

„Muttersohn“ ist gewiss nicht ganz ganze „Gottesprojekt“, an dem Martin Walser seit Jahrzehnten arbeitet. Aber eine wichtige Etappe auf dem Weg, ein bisher unerhörter Einblick in die Werkstatt. Der Roman ist nicht mehr und nicht weniger eine doppelte Provokation: an einen säkularen Zeitgeist, der sich daran gewöhnt hat, „Glauben“ durch beweiskräftiges Wissen zu ersetzen und der das Erklären von „Glaubenmüssen“ bei Menschen an die Psychiatrie zu delegieren pflegt. Eine Provokation aber auch an einen religiösen Zeitgeist, der „Glauben“ mit Gewissheit verwechselt, mit Sicherheit und Besitz und der gerade so das Riskante des Glaubens ausblendet, das Gehen auf des Messers Schneide zwischen Einbildung und Wahrheit, Illusion und Wirklichkeit, Fiktionalität und Faktizität. Wie wirklich und wahr ist das, was der Glaube hervorbringt? Einbildung, Täuschung, Wunschprojektion - oder? Diese uralten Fragen im Schnittfeld von Glauben und Wissen wieder neu als unabgeschlossene, unabgegoltene aufgeworfen zu haben, ist Walsers Verdienst. Eine Pflichtlektüre für Glaubende und Unglaubende.

Das Gespräch mit Martin Walser ist auch abgedruckt in dem Band: *Karl-Josef Kuschel, Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur*, München 1985, S. 140-154.

Eine Auseinandersetzung mit dem Werk Walsers, insbesondere mit dem Roman „Angstblüte“ (2006), enthält der Band: *Karl-Josef Kuschel - Heinz Dieter Assmann, Börsen, Banken, Spekulanten – Spiegelungen in der Literatur, Konsequenzen für Wirtschaft, Ethos und Recht*, Gütersloh 2011, Kap. VII.

Resenha: PÉCORÁ, Alcir (org). **Por que ler Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2010. (Coleção por que ler) Outros autores: Luisa Destri, Cristiano Diniz, Sonia Purceno.

A (DES)CONHECIDA SENHORA OBSCENA

Anna Giovanna Rocha Bezerra (PPGLI/IFPB)

Ler Hilda Hilst quase sempre é um ato que envolve, antes de tudo, rebeldia. Respeitada, sem dúvida, a literatura hilstiana tem atravessado os anos e, aos poucos, o desejo propagado pela própria autora de ser lida, de ser conhecida, parece que vem encontrando ecos cada vez mais audíveis entre o público leitor, não só brasileiro, mas também de outros países. Contudo, embora haja respeito pela obra de Hilda, há também certo medo que paira em torno de seus escritos, e é justamente nesse ponto de intersecção que se localiza a rebeldia: os rebeldes, assim como os audaciosos, procuram Hilda Hilst com uma frequência cada vez mais intensa. E dentre esses “revoltosos”, por assim dizer, se destacam os jovens. Talvez, a excentricidade da autora encontre paralelo na ânsia pelo novo. É notório o interesse – fascínio mesmo – que a autora-poeta-bruxa-esquizofrênica exerce sobre a juventude. Obviamente, que não estamos aqui a descartar os leitores mais antigos, velhos conhecidos dos versos – e reversos- hilstianos, uma vez que são estes que possibilitaram a disseminação da obra de Hilda Hilst como um todo.

Dentre esses admiradores mais antigos – e enormemente respeitados – desponta o nome de Alcir Pécora, que tem dedicado boa parte de seus estudos à obra hilstiana. Primeiramente, ao publicar as obras completas da autora, em 2006, o crítico literário e professor da Unicamp não só trouxe ao grande público leitor textos que não eram quase viáveis em termos de publicação, uma vez que suas tiragens eram praticamente artesanais, mas também abriu espaço para que mais estudantes de literatura pudessem ter contato com essa grande autora brasileira e, assim, estudá-la de maneira mais séria. Estamos aqui, considerando que muitos dos estudos acerca da autora, geralmente giravam em torno de sua literatura pseudo-obscena, o que aguçava ainda mais o caráter excêntrico da literatura de Hilda.

Em **Por que ler Hilda Hilst?** (Editora Globo, 2010, 119p. 22, 90) mais uma vez Alcir Pécora nos traz à tona uma série de motivos que por si só já responderiam à pergunta que dá nome ao livro. Composto de cinco partes, como a **Nota do Organizador**, que dessa vez – um pouco diferente do que Pécora fez nos livros reeditados da autora – mais se aproxima de um detalhado ensaio acerca das principais temáticas abordadas por Hilda ao longo de sua produção, não apenas poética, mas, sobretudo ficcional, destacando aí a intensa produção teatral, com excelentes passagens acerca do estilo sacro-filosófico da autora.

Em **Um retrato da artista**, Luisa Destri e Cristiano Diniz, ambos bastante familiarizados com o acervo pessoal da autora, nos trazem concepções se não novas, porém mais bem articuladas acerca da relação autoria e obra que é ponto fulcral e de onde não se pode prescindir para quem se interessa pelos escritos hilstianos. Há, nessa parte do livro, importantes informações sobre o legado de Hilda Hilst no qual percebemos uma clara imbricação do que foi o processo de escrita e da vida da autora, como se as duas coisas não pudessem ser dissociadas. “*A ligação de Hilda com a terra proporcionada pela chácara, a vida rústica e afastada da badalação, suas referências freqüentes a santas e a temas espirituais – tudo isso precipitou um retrato quase místico da autora.*” (p. 39)

Sonia Purceno, na seção **Ensaio de Leitura**, faz uma breve incursão sobre a prosa ficcional da autora, sempre ressaltando aspectos já abordados pelos principais estudiosos de Hilda, como Eliane Robert de Moraes e Nelly Novaes Coelho, porém com uma visão mais crítica que se liga aos aspectos textuais propriamente ditos da obra como um todo. A focalização na produção pornográfica vai aparecer quase sub-repticiamente, porém, é central para que se perceba o esforço de Purceno em dissociar a imagem de Hilda Hilst ao de escritora pornográfica.

Na interessante seção **Entre Aspas**, Luisa Destri destaca trechos das obras de Hilda que considera mais relevantes – e aqui caberia perfeitamente o termo “chocante” utilizado no sentido de *dar choques* de literariedade no leitor. São trechos nos quais se evidencia o trabalho linguístico de Hilda: uma espécie de oficina experimental com as palavras associada a uma frenética busca de sentido para a vida. As duas coisas amalgamadas, na verdade, vão cingir o ponto alto da literatura hilstiana, que é a procura pelo *eu* através da palavra.

Finalizando, e não menos importante para quem não só está se iniciando nos estudos acerca dessa tão polêmica autora, mas sobretudo para aqueles que querem saber quais as últimas palavras ditas sobre Hilda, Sonia Purceno nos apresenta **Estante**, uma seção dedicada à crítica literária que se tem feito no Brasil e no exterior sobre Hilda Hilst. Aqui, a autora destaca os já conhecidos trabalhos, como é o caso de *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, 1999, assim como as obras reunidas de Hilda Hilst da editora Globo, organizadas por Alcir Pécora. Há passagens também em que se reitera o trabalho de estudiosos como Anatol Rosenfeld, Caio Fernando Abreu, Leo Gilson Ribeiro e as já citadas Eliane Robert Moraes e Nelly Novaes Coelho. Aqui, cabe uma ressalva especial ao trabalho de Renata Pallotini, que vem se dedicando quase como voz uníssona à pesquisa sobre o teatro hilstiano, tão pouco privilegiado por aqueles que se debruçam sobre sua obra.

Em **Cronologia**, não são apresentadas novidades que já não tenham aparecido aqui e ali, quando se trata de trabalhos da autora, porém, mais uma vez, Luisa Destri e Cristiano Diniz acrescentam os títulos de dissertações de mestrado e teses de doutorado que estão sendo publicadas sobre a autora.

Apesar de curto, o livro organizado por Pécora é imprescindível para quem se interessa pela literatura de uma das escritoras brasileiras que mais inovaram no campo do trabalho com a linguagem associado a uma procura pelo que há de mais universal no homem: o buscar-se a si mesmo. Dessa maneira, **Por que ler Hilda Hilst** nos traz boas surpresas e, talvez, após sua leitura, quem sabe ultrapassemos o respeito distante e caminhemos para uma aproximação menos medrosa da literatura de Hilda?

LECTURAS CONVERGENTES

Zuila Kelly da Costa Couto Fernandes de Araújo
Doutoranda do PPGLI - UEPB

COBO BORDA, Juan Gustavo. *Lecturas Convergentes*. 1 ed. Bogotá: Taurus, 2006.

A literatura produzida por autores como Mario Vargas Llosa, Isabel Allende, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez passa a se consolidar nos círculos de leitura da academia brasileira primordialmente pelo que configuram em relação a um projeto sócio-ideológico do que propriamente pelo seu teor estético. O que se nomeia entre os europeus como “boom da literatura latinoamericana” diz respeito justamente a uma série de discursos e interlocuções que passam a ser publicados pelas editoras europeias, mas que não mais alude aos seus temas, motivos e personagens do velho mundo. Uma nova dicção passa a se impor no cenário das letras e desperta os olhares pelo que está entranhado em si, seja a cor local, seja a indignação contra regimes ditatoriais e opressores. E é a partir desta visão ex-cêntrica que esses textos passam a ser lidos e dar origem a discursos outros sobre a problemática questão da(s) identidade(s) no contexto da América do Sul.

Contudo, eleger como chave de leitura para essas obras apenas o aspecto panfletário de seus temas, ou político/ideológico de seus autores é, no mínimo, limitar suas múltiplas possibilidades dialógicas. Neste sentido, a obra *Lecturas Convergentes*, de Juan Gustavo Cobo Borda apresenta-se como bastante elucidativa para uma melhor compreensão do contexto em que surgem as produções literárias de autores aos quais já se referiu anteriormente.

Cobo Borda é um poeta, jornalista, diplomata e também crítico literário, nascido na Colômbia, que possui vasta produção tanto no campo literário quanto crítico, concomitante à sua atuação jornalística. Boa parte de seus textos foram traduzidos para o inglês, francês e alemão, contudo, ainda não possui visibilidade significativa nas universidades brasileiras.

Em *Lecturas Convergentes* o autor elege García Márquez e Álvaro Mutis como expoentes de sua análise, dividindo o livro em duas grandes seções nas quais apresenta de forma breve e clara aspectos relevantes sobre a obra, os temas e a bibliografia referente a cada um dos autores.

A primeira seção intitulada *Para llegar a García Márquez* é composta por 18 microcapítulos nos quais são apresentados o contexto biográfico do autor em foco, como em *Em el corazón de Macondo* e *La hojarasca* em que o crítico tece relações entre a história de vida de García Márquez e seus livros. Passado esta primeira apresentação, o autor dedica-se à prática ensaística de leitura de grandes obras

como *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*. Sua leitura contempla ainda aspectos relacionados à recepção dessas obras tanto na América Latina, quanto também nos Estados Unidos e Europa, enfatizando um movimento que o autor chama de encarnação dos avatares da história da América. Visão através da qual os personagens dos livros de García Márquez, embora estivessem inscritos num contexto de realismo mágico, transcendiam esse limite, metaforizando o povo e sua história. Ainda nesta seção, Cobo Borda contempla o viés memorialístico da obra garcíamarqueana ao tratar do livro *Vivir para contarla*, entretanto a sua leitura neste tópico também se direciona mais pela prática do ensaio do que pela biografia. Os microcapítulos seguintes da seção são sobremodo oportunos por tratarem de outros temas recorrentes, como em *Los niños en la obra de Gabriel García Márquez*, *La música en La obra de García Márquez* e *García Márquez y La Literatura Colombiana*. Os quatro últimos tópicos são destinados à uma entrevista que o crítico fez ao escritor, uma breve cronologia de sua obra e algumas referências significativas no estudo da bibliografia de García Márquez.

A seção dedicada a Álvaro Mutis, também poeta, ensaísta e romancista colombiano, denominada *Para leer a Álvaro Mutis* segue um percurso bastante semelhante ao da primeira seção, diferindo apenas por se deter mais às questões voltadas à relação entre poesia e poder, (sendo inclusive um dos capítulos) e deter-se mais aos traços biográficos intelectuais do autor do que propriamente a toda a sua trajetória e ancestralidade como no caso anterior, em que Cobo Borda traça inclusive uma analogia entre os primeiros habitantes de Macondo e os ancestrais de García Márquez. Preserva-se o espaço dedicado às análises das obras de maneira fragmentada, dedicando-se inclusive um capítulo à *La balanza*, primeiro livro de poemas de Mutis, outro a *Reseña de los hospitales de ultramar* entre outras obras. Os microcapítulos que encerram a seção são compostos por relatos e entrevistas do próprio escritor, dados importantes sobre a sua bibliografia de forma comentada, a cronologia de sua produção. Há que se ressaltar ainda nesta seção um texto bastante interessante intitulado *Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis: La política y el olvido*, no qual o autor aproxima a produção literária e a vida dos dois escritores traçando um percurso interessante ao mostrar os poderes da ficção para alterar a realidade e produzir memórias e esquecimentos.

Ao concluir a leitura da obra *Lecturas Convergentes* o leitor terá se deparado com uma explanação rica em detalhes e um vasto repertório de informações sobre a literatura de Gabriel García Márquez e Álvaro Mutis, pertinentes no sentido de que não olham para esta literatura como o discurso do outro, o excêntrico. A leitura é bastante indicada para estudantes e leitores que queiram iniciar uma incursão neste universo. Porém o livro não atende às necessidades de uma profunda análise crítica das obras, suas considerações, em alguns momentos, são mesmo de ordem superficial, mas não subtraem o valor da obra, visto que a densidade analítica não é uma de suas pretensões.

O CAMPO E A CIDADE: NA HISTÓRIA E NA LITERATURA

Rodrigo Vieira da Silva

WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Publicado pela primeira vez no Brasil em 1989, *O campo e a cidade: na história e literatura*, de Raymond Williams, é uma obra importante do pensamento social sobre essas duas paisagens distintas e os contrastes que ambas apresentam no decorrer dos tempos. Recentemente, a obra que estava esgotada, teve uma reedição pela Companhia das Letras, contribuindo de maneira magistral para os debates atuais sobre topografia literária ao discutir – através da literatura – aspectos como bucolismo, urbanismo, relações de trabalho, a formação da vida urbana e suas muitas relações de proximidade – mesmo que velada – com a paisagem campestre.

Nascido no vilarejo de Llanfihangel Crucorney, no País de Gales, Raymond Williams (1921-1988) tornou-se um dos principais nomes associados aos Estudos Culturais, despontando como um nome atrelado à Nova Esquerda Inglesa junto com E. P. Thompson e Ralph Miliband. De formação marxista, Williams – que demonstrava grande interesse nas pesquisas sobre linguagem, literatura e sociedade – dedicou-se aos estudos sobre literatura, teatro e televisão e suas respectivas relações com as camadas eruditas e populares da cultura e a indústria cultural.

Em *O campo e a cidade*, Raymond Williams volta-se para a análise da literatura inglesa entre os séculos XVIII e XIX, perscrutando a influência dos contextos históricos e sociais nas produções literárias daquele período. Partindo das muitas visões e conceitos que permeiam os retratos do campo e da cidade ao longo da história, o autor solidifica seu argumento por meio da análise de uma miríade de textos literários, citando Teócrito, Wordsworth, Defoe, Hesíodo, Crabbe, Austen, Johnson, Joyce e outros autores que, no decorrer da história, se voltaram para o retrato dessas duas paisagens distintas e a intrínseca relação por elas mantida. A proposta da obra, segundo o próprio autor, é a descrição e análise de determinadas imagens e associações conectadas à experiência histórica entre essas duas paisagens distintas. O foco da pesquisa, sobretudo, volta-se para a literatura inglesa, que apresenta, segundo o autor, uma experiência “especialmente significativa, na medida em que uma das transformações decisivas nas relações entre campo e cidade ocorreu na Inglaterra muito cedo, e num grau tão acentuado que, sob certos aspectos, não encontra paralelo” (WILLIAMS, 2011, p. 12). O autor faz referência à Revolução Industrial e as transformações por ela impostas junto a esses dois espaços específicos.

Apontando inicialmente a relação mantida entre as comunidades e a terra de onde sua subsistência é extraída, Williams inicia sua obra ressaltando a importância

dessa relação para as realizações e desenvolvimento da humanidade. A cidade surge para o autor como uma das grandes realizações humanas, uma forma distinta de civilização que mantém uma relação de tensão e contraste com a paisagem do campo desde a Antiguidade Clássica. O autor ressalta que a vida nesses dois espaços distintos – o campo e a cidade – move-se através do tempo, por meio de uma rede de sentimentos, ideias, relacionamentos e decisões, conforme pode ser percebido por meio da literatura no decorrer da história.

Um dos pontos de partida do autor é o mundo helenístico, no século III a.C., onde o bucólico se configura como forma literária a partir dos poemas de Teócrito. Essa forma literária encontra, dois séculos depois, na poesia de Virgílio, uma forma de bucolismo mais elaborada, mais idealizada, ressaltando, inclusive, o impacto das estações na vida camponesa. Prosseguindo com seu retrospecto histórico, Williams ressalta a profusão de cidades e mosteiros no fim da Idade Média, que acabaram originando conceitos e relações socioeconômicas tão novas quanto complexas. O crescimento do comércio de lã fez aumentar a necessidade de mais pastos, o que ocasionou tanto a destruição de muitas aldeias aráveis quanto o rápido surgimento de uma nova categoria de proprietário rural capitalista. Longe de ser uma história do declínio medieval, como ressalta Williams, essa é na verdade a história de um crescimento vigoroso de um novo sistema social, onde a sacralidade da propriedade privada tem que coexistir com violentas mudanças que afetam todo o panorama econômico-cultural da Inglaterra no período posterior à Restauração, onde:

direta ou indiretamente, a maioria das cidades aparentemente se desenvolveu como um aspecto da ordem agrícola: num nível mais simples, como mercados; num nível mais elevado, refletindo a verdadeira ordem social, como centros de finanças, administração e produção secundária. Surgiam então novas formas de interação e tensão as mais variadas, e algumas cidades adquiriram certo grau de autonomia (WILLIAMS, 2011, p. 84).

Esse período de transição em questão – iniciado com a Guerra Civil e precedido pela ditadura republicana de Cromwell, a Restauração e o acordo constitucional de 1688 – será marcado por alterações fundamentais no âmbito social da Inglaterra. Williams sinaliza que, naquilo que diz respeito à ideologia, a própria literatura passa a apresentar transformações. Os poemas sobre o refúgio no campo, por exemplo, apresentarão uma clara transição do ideal da contemplação para outro ideal, mais pertinente com a nova mentalidade: o ideal da simples virtude produtiva.

Entretanto, é no século seguinte – XVIII – que o autor aponta todas as matizes dessa relação de contraste e interação entre campo e cidade. Esse contraste social, dinâmico e ativo vê surgir na literatura a conciliação benévola de Fielding e os temores de Richardson, e, sobretudo, uma nova versão social, nova e séria da paz e virtude perdidas da vida rural. Williams ressalta que a poesia do período oscila, ora apresentando reflexões meditativas, ora horror e retraimento, como sinaliza o

dístico de Goldsmith selecionado pelo autor: “*E’em now, methinks, as pondering here I stand/ I see the rural virtues leave the land*” (WILLIAMS, 2001, p. 115). A evocação de paisagens desertas e muitas vezes desoladas também se torna recorrente neste período, entretanto, como ressalta o autor, a utilização de tais imagens, antes de ser um processo social, é imaginativo, é o que a nova ordem impõe ao poeta em seu âmagô. Os cercamentos, como fenômeno social, alteraram a situação de muitos arrendatários e trabalhadores do campo, ao mesmo tempo em que o rápido processo de expansão e transformação de Londres representava uma radical modificação da paisagem inglesa. É nesse contexto complexo que surgirá, na literatura, uma gama de visões distintas acerca da cidade. Williams ressalta que, se Voltaire concebia a cidade como espaço da atividade industrial e dos prazeres mais finos, Defoe, com *Moll Flanders*, passa a apresentar a realidade londrina como o oposto do ideal de uma ordem civilizada, oferecendo uma realidade marcada pela contradição, pelo vício e o crime. A cidade apresenta, nos escritos do período, os mesmos contrastes entre riqueza e pobreza existentes no campo, entretanto, com uma maior intensidade advinda de seu crescimento desenfreado, conforme se pode perceber na imagem do “grande tumor”, concebida por Cobbett (WILLIAMS, 2011, p. 247-248):

Londres, a metrópole da Grã-Bretanha, vem de longa data sendo criticada como uma espécie de monstro, com uma cabeça desmesuradamente grande, desproporcional ao corpo. E, no entanto, na conjuntura em que essa crítica foi feita pela primeira vez (duzentos anos atrás), os prédios de Londres iam pouco além dos limites da City. [...] Se, portanto, o acréscimo de construções, iniciado em épocas tão remotas, já era considerado uma espécie de tumor ou excrescência, o que dizer das incontáveis ruas e praças que surgiram desde então.

À medida que a população crescia, Londres se tornava cada vez mais industrializada, entretanto, passa a necessitar cada vez mais de alimentos e materiais para suprir as necessidades de seus habitantes. O campo ao redor de Londres se transforma para atender as necessidades da cidade, entretanto, como o autor destaca, não era uma simples situação onde o centro industrial é abastecido pelo interior, mas sim “uma capital determinando o caráter de uma economia e de uma sociedade das quais ela era o centro extraordinário: ordem e caos ao mesmo tempo” (WILLIAMS, 2011, p. 249). O campo passa a figurar em segundo plano – à sombra do desenvolvimento da cidade – em detrimento da crescente consolidação e expansão do novo sistema industrial. Conforme esse novo sistema social obtém sucesso, vê-se a considerável expansão de seu alcance, fazendo surgir manifestações literárias locais, que evocavam paisagens bucólicas marcadas sempre por “alguma forma de nostalgia. Aqui e ali, era possível lembrar outras épocas e outros costumes. Mas, sob a pressão das contradições gerais do sistema, tais observações locais realistas deram origem a uma visão histórica geral e, por fim, a um mito” (WILLIAMS, 2011, p. 142).

Essa nostalgia é ressaltada, sobretudo, pelo cada vez mais crescente contraponto entre os vícios da cidade e uma inocência do campo na mentalidade inglesa. Williams seleciona versos de Blake que evidenciam claramente essa imagem a partir do instante em que o eu-lírico afirma: *Ouçõ que o limpa-chaminés com um grito/ Assusta a igreja negra de fumaça;/[...]Mas o que à noite tenho mais ouvido/É a maldição da moça prostituta,/Que gora o pranto do recém-nascido/E à tumba nupcial traz peste bruta.* (WILLIAMS, 2011, p. 252). O poeta evoca imagens que apontam que na cidade o vício e a inocência dividem o mesmo espaço, tanto em relações concretas, quanto espirituais. Os marginalizados são eleitos como tema poético. Blake antevê o processo literário que será futuramente seguido por Charles Dickens, inaugurando uma nova forma de ver a ordem humana e social existente no ambiente da cidade.

Com seu contínuo crescimento, Londres gradativamente configura-se cada vez mais como espaço da heterogeneidade, da aglomeração e da variedade. Nesse contexto o novo romance dickensiano, apresenta e explora tanto os aspectos visíveis quanto aqueles ocultos nas ruas londrinas. Para Williams, um dos grandes méritos de Dickens, foi a capacidade de ver a cidade

com a consequência ao mesmo tempo empolgante e ameaçadora de uma nova mobilidade, como não apenas um sistema alheio e indiferente mas também o somatório desconhecido, talvez incognoscível, de tantas vidas diversas, acotovelando-se, entrechocando-se, perturbando, ajustando-se, reconhecendo, estabelecendo-se, mudando-se novamente para novos espaços, Dickens atingiu o âmago dinâmico dessa experiência social de transformação (WILLIAMS, 2011, p. 277).

A análise de textos que apontam os mais distintos retratos londrinos comprova o triunfo da Revolução Industrial como força motriz que alterou não apenas as relações entre o campo e a cidade, mas transformou a vida de seus habitantes. O individualismo como marca de uma nova camada social urbana é um dos pontos debatidos por Williams. A exploração de temas como a solidão e o individualismo acaba originando na literatura da segunda metade do século XIX tanto a imagem de uma multidão, amorfa e sem rosto definido perambulando silenciosa pelas ruas, quanto a *flannerie* do homem invisível na multidão que observa a tudo e a todos sem ser notado por ninguém. O espaço da cidade passa a se configurar paradoxalmente como lugar da solidão, da falta de conexão, da linguagem desencontrada, numa tensão característica da composição da cidade pós-industrial.

Concluindo seu percurso, o autor debruça-se sobre a análise de textos de William Morris, H. G. Wells, Aldous Huxley e George Orwell, concebendo as respectivas obras como consequências de crises, sobretudo operadas no âmbito da metrópole, onde a projeção dos enredos em distopias futuristas, mais do que nunca, estava atrelada ao presente pós-industrial e suas tensões. Por fim, voltando seu olhar sobre as literaturas africana, asiática e antilhana, o autor identifica em textos como *Danda*, de Nkem Nwankwo, *Arrow of God* e *Man of the people*, de Chinua Achebe, *New*

day, de V. S. Reid e *In the castle of my skin*, de George Lamming, tanto o impacto da chegada do estrangeiro inglês e suas concepções de progresso às aldeias, quanto a mobilidade e o efeito corruptor das cidades.

Referência nos Estudos Culturais, a pesquisa empreendida por Raymond Williams consegue revitalizar o diálogo entre literatura e Marxismo, destacando-se por empreender uma crítica lúcida, centrada na dicotomia ente alta e baixa cultura. O autor aponta que o campo e a cidade são duas realidades em constante transformação, tanto de si próprias quanto nas inter-relações no decorrer da história e explora a maneira como certas representações literárias carregam em seu âmago as mais distintas ideologias. O estudo comparado de Raymond Williams põe essas duas instâncias distintas – O campo e a cidade – em confronto tanto consigo mesmas quanto com as tensões históricas que as acompanharam no decorrer dos anos, e se configura como uma obra fundamental sobre o espaço na literatura. Hoje, 38 anos após seu lançamento, a obra mantém o frescor e a atualidade, vislumbrando de maneira aguçada as muitas configurações que o espaço pode adquirir na literatura no decorrer da história – seja ela marcada pela serenidade do bucolismo ou pela neurose pós-industrial da grande metrópole.