

Hermenêutica da Recepção: Textos bíblicos nas fronteiras da cultura e no longo tempo.

Paulo Augusto de Souza Nogueira
PPG Ciências da Religião - Metodista

Resumo:

Este artigo propõe uma abordagem da Hermenêutica da Recepção da Bíblia a partir de questões e conceitos de Jorge Luis Borges, Mikhail Bakhtin e Iuri Lotman. Os textos bíblicos, como os demais textos das religiões, enquanto dotados de densidade estrutural poética se constituem em redes de textos para apropriação e recriação na história e em diferentes culturas. Estes textos se tornam textos da cultura por serem recriados com maior potencial de criação de sentido nas mais distantes temporalidades e nos contextos culturais mais periféricos. Esta proposta é examinada na interpretação de um conto de Júlio Cortázar (*El Apocalipsis de Solentiname*). Ao final, buscamos apresentamos sugestões para uma maior articulação da Hermenêutica da Recepção na área acadêmica dos estudos bíblicos.

Palavras-chave: Hermenêutica da recepção, semiótica da cultura, o conceito de texto, polissemia dialogismo, interpretação bíblica.

Abstract:

This article analyses the Hermeneutic of the Reception by means of the work of Jorge Luis Borges, Mikhail Bakhtin and Iuri Lotman. The biblical texts, like the texts of the world religions, are endowed with poetic structural density and form nets of texts able of been appropriated and recreated in history and in different cultures. These texts become in this way texts of culture by the fact of being recreated in the most distant temporalities and in the most different cultural contexts. Our proposal is put in practice in the interpretation of a narrative of Julio Cortázar (*El Apocalipsis de Solentiname*). Finally we offer suggestions for a better insertion of the Hermeneutic of Reception in the biblical studies academic field.

Key-words: Hermeneutic of reception, semiotics of culture, concept of text, polysemy, dialogism, biblical interpretation.

As abordagens interpretativas da estética da recepção aplicadas à leitura da Bíblia não são novas e fazem parte, cada vez mais, do conjunto de abordagens acadêmicas estabelecidas dos estudos bíblicos. Quando falamos de estética recepção stricto sensu nos referimos à teoria que tem origem nas reflexões da hermenêutica filosófica de

Gadamer e das abordagens da teoria da literatura de Jauss e Iser. Estas são conhecidas da comunidade acadêmica e não precisamos apresentá-las aqui¹. Neste artigo eu gostaria de pedir licença ao leitor para usar a expressão Hermenêutica da Recepção no sentido lato e para me referir a ela a partir de autores não canônicos. Nossos interlocutores serão Jorge Luis Borges, Mikhail Bakhtin e Iuri Lotman. A leitura dos dois últimos em conjunto parece ser mais justificada, afinal ambos eram contemporâneos, russos e trabalharam com teoria da literatura e semiótica. Mas entendo que Borges nos oferece as questões mais adequadas para uma leitura dos teóricos russos, que, por sua vez, nos permitirão abordar o tema da Hermenêutica da Recepção em relação à Bíblia. Antes de eu iniciar a incursão nos textos de nossos autores é necessário definir minimamente o que entendo como recepção e como pretendo estender este conceito até a interpretação bíblica. Recepção, no sentido lato e pouco técnico pretendido por este ensaio, é o *processo* de leitura de textos ou de símbolos originados de textos, por parte de leitores de períodos distanciados na história do tempo de redação dos textos, de forma que estas leituras pareçam atuais, ou melhor, como se os textos tivessem sido produzidos para estes leitores segundos. Também entendo como parte do nosso conceito lato de recepção o pressuposto de que o processo de leitura atualizada de textos do passado distante se origina de *propriedades* inerentes aos próprios textos. Ou seja, recepção aqui é entendida de forma dupla: como *potencialidade* do texto para releituras e como *processo* de apropriação e atualização do leitor distante no tempo.

-*-

O ensaio de Borges, *Pierre Menard, autor de Quixote*², é uma resenha literária de um crítico que teve acesso às cartas de um prolífico autor de Nimes, nos anos 30. Nosso narrador resenhista começa seu texto refutando resenhas supostamente injustas de críticos da época e elencando, após exame do arquivo pessoal de Menard e de conversas com ele, uma enorme lista de textos, dos mais diversos gêneros. Menard teria sido autor de obras técnicas, de poesia, de tratados, de prefácios, realizou traduções, entre outros gêneros. Mas não é nenhuma destas obras que o torna digno da resenha do nosso autor. Menard se propôs uma das tarefas mais difíceis que se pode imaginar: escrever o

¹ Ver capítulo de José Adriano Filho “Estética da Recepção e Hermenêutica Bíblica” em: *Linguagens da Religião: Perspectivas, Métodos e Conceitos Centrais*, organizado por Paulo Nogueira, São Paulo: Paulinas, 2012.

² *Obras completas I (1923-1949)*. Edición Crítica. Anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2009, p.846.

Quixote. Não outro Quixote, mas *o* Quixote. Não tratava tampouco de copiar o Quixote, mas de escrever, “palavras por palavra, linha por linha”, o Quixote de Miguel de Cervantes. Seu método era complexo: aprender o espanhol do século XVII, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre 1602 e 1918, ou seja: ser Miguel de Cervantes. Mas Menard era ousado e achou que este método era fácil demais e assim o descartou. Apesar de ter aprendido bem o espanhol do tempo de Cervantes ele se propôs a, *sendo* Pierre Menard, chegar ao Quixote, *por meio* das experiências de Pierre Menard. Este autor não considera o contexto de Cervantes, mas na verdade “este desdém indica um novo sentido da novela histórica”. Na comparação de ambas as obras nosso crítico chega à conclusão: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo, es casi infinitamente más rico. (Más ambíguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)” . Permitam-me fazer uma longa citação do texto. Vejamos como o autor da crítica compara ambas as obras em uma passagem específica:

“Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, capítulo IX):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, deposito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esta enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, deposito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino su origen. La verdad histórica, para el, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales – *ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir* – son descaradamente pragmáticas. También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin – adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época”³.

O resenhista nos surpreende com a citação de textos exatamente idênticos, um do Quixote de Cervantes, outro do Quixote de Menard. Mas ressalta que se o tom de Cervantes era retórico, o de Menard contém uma filosofia da história. As “diferenças” se manifestam também no estilo. E o que em Menard soaria desvantajoso – o seu estilo

³ P. 846-847.

estrangeiro, algo afetado – lhe é imputado como um mérito, afinal Cervantes era fluente no espanhol do seu tempo. Estas considerações são feitas sobre textos idênticos! Borges quer nos provocar uma reflexão sobre a linguagem e sobre a arte como releituras (ou reescrituras) no tempo. No final da resenha crítica o autor da resenha nos faz um último elogio de Menard:

“Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”⁴. Na verdade esta é a técnica do próprio Borges em seu texto: atribuir o Quixote a Menard, em princípios do século XX. Estaria aí uma nova forma de ler? Ou a *própria* forma de ler? Borges, ou melhor, o autor da resenha, considera a *ambiguidade* uma riqueza. Mas como? Não bastam as ambiguidades inerentes a todos os textos? E agora as encontraremos em escrituras e leituras do *mesmo* texto? Como um texto pode ser “um mero elogio histórico” e 300 anos depois ser uma “filosofia da história”? E se ousássemos tirar consequências teóricas deste exercício de Borges, que implicações ela teria para a leitura? Talvez o exercício que Borges nos propõe nos limites do fantástico e do absurdo possa nos mostrar que a leitura de textos na história é de fato constituída mais por estes elementos absurdos do que o que admitem nossas hermenêuticas e nossas práticas tradicionais. Esta resenha da obra de Menard nos lança questões importantes às quais buscaremos aproximações neste ensaio: como pode um texto sendo sempre idêntico a si mesmo, no processo de leitura, ser um outro texto? Há algo no texto que o torna potencialmente outro texto? Pode um texto ser virtualmente outro texto? Há no ato de ler um processo de ler nas mesmas letras outros sentidos? E como?

Provocados por Borges, faremos uma breve incursão nos dois teóricos russos guiados por uma resposta hipotética: o texto é virtualmente muitos textos, e esta virtualidade do texto é ativada pelo leitor. No texto o que o torna virtualmente outro é sua *estrutura*, no leitor o que o torna o descobridor destas camadas de texto potencial é a *distância*. Quanto mais formalmente complexo um texto e quanto mais distante estiver o leitor, mais o texto será texto-outro sendo texto-si-mesmo.

-*-

⁴ P. 847.

Levantadas as questões centrais para nosso estudo neste ensaio, gostaria de abordar o segundo autor de nossa análise: Mikhail Bakhtin. Sua obra despertou o maior interesse entre os estudiosos de literatura e das ciências da linguagem a partir dos anos 70. São muitos os tratamentos técnicos que ela vem recebendo. Nosso interesse aqui é muito mais modesto. Abordaremos algumas idéias de Bakhtin em relação às perguntas que levantamos acima analisando apenas um dos seus artigos. Trata-se de um artigo de apenas sete páginas, que consta do “adendo” de *Estética da Criação Verbal*⁵. Estamos falando do artigo que Bakhtin escreveu para a uma revista russa, intitulado *Os Estudos Literários Hoje. Resposta a uma Pergunta da Revista Novi Mir*, publicado em 1970. Este artigo, apesar de pequeno e despretensioso nos traz reflexões de um Bakhtin maduro, que perguntado sobre o que há de relevante nos estudos literários da Rússia dos anos 70, escreve sobre o que está para ser feito, sobre algo que está, em germe, em sua obra. A primeira colocação que Bakhtin faz é que os estudos literários necessitam esclarecer a relação entre a literatura e a história da cultura. Esta é uma ênfase de toda a sua obra: literatura é indissociável da história e dos processos sociais. Ela não é isenta dos processos histórico-sociais. Até aqui que todos os historiadores e os estudiosos de literatura podem concordar. Até mesmos os exegetas! Mas em Bakhtin o que parece consensual e simples nos reserva surpresas. Em seguida ele diz que

*“as correntes poderosas e profundas da cultura (particularmente as de baixo, populares) que efetivamente determinam a criação dos escritores, continuam aguardando descobertas, e às vezes permanecem totalmente desconhecidas dos pesquisadores”*⁶.

Notem que destaquei parte da primeira frase em itálico. Aqui começamos a vislumbrar o ponto de contato proposto por Bakhtin de relação entre história e literatura. Não se trata de qualquer abordagem da história, aliás, isso já vinha sendo feito nos estudos de literatura. Ele está nos propondo uma abordagem literatura e história totalmente nova: o estudo da literatura no *grande tempo*. Delimitar o estudo dos textos ao seu tempo de produção seria uma espécie de abordagem míope. As grandes obras, aquelas que têm raízes profundas na cultura popular, são preparadas por séculos. E a obra só ganha seu sentido verdadeiro quando ela mesma adentra neste “grande tempo”. Resumindo: uma grande obra, ou seja, obra ancorada nas tradições populares, começa a ser gestada antes de sua redação (na mitologia, no folclore, na tradição oral, nas festas populares); e o

⁵ Tradução de Paulo Bezerra, São Paulo: Martins Fontes, 2003 (4ª edição), p.259-266.

⁶ P. 363.

autor, sintonizado com estas produz a obra artística que, sendo assim dotada de riqueza e profundidade, precisa também do distanciamento temporal para ser apreciada em toda a sua profundidade. Bakhtin nos oferece um exemplo precioso ao falar das obras de Shakespeare. Quando criadas elas estavam ao mesmo tempo enraizadas nos temas profundos da sociedade (em especial na cultura carnavalesca, tão preciosa a Bakhtin), mas ela também se encontrava presa no seu tempo. Só o grande tempo poderia libertá-la para a sua plenitude. Desta forma só nós podemos estudar em plenitude os gregos da antiguidade. O nosso Shakespeare é mais rico que o de seu próprio tempo. Bakhtin está falando aqui do *dialogismo*, mas num nível superior, do dialogismo entre temporalidades. Só com a ajuda da distância temporal, de uma sociedade que interpreta o texto literário de outra sociedade distante é que ambas as culturas entram em diálogo. Citamos aqui Bakhtin:

“No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura [...] entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro questões que ela mesma não se colocava...”⁷.

Ou seja, o texto do passado só é profundo se está enraizado numa historicidade que lhe é anterior e na cultura popular, trata-se de um primeiro momento de dialogismo e de distanciamento. Da mesma forma esta obra só será compreendida em diálogo com outra cultura, em outra temporalidade. Esta ênfase de Bakhtin no longo tempo fundamenta a idéia da literatura como relação social. É a cultura como produção da sociedade que está em jogo e não o gênio ou talento do artista. O tempo da sociedade é mais longo que o tempo da vida do autor. O texto literário do passado só pode ser lido com profundidade no nosso tempo (revelando também profundidades do tempo dele, que eram ocultas aos seus leitores no passado) se levantarmos as “nossas questões”⁸. Este é o nosso diálogo entre o nosso tempo e o tempo do autor. É uma forma de descobrirmos mais sobre aquele tempo e, por meio dele, saber mais profundamente sobre o nosso próprio tempo.

-*-

⁷ P. 366.

⁸ P. 366.

Passemos agora a nosso terceiro autor, Iuri Lotman. Ele nos oferecerá conceitos e instrumentos teóricos para a compreensão dos motivos pelos quais as obras têm potencial de reinterpretação na história⁹. Lotman, como Bakhtin estava interessado inicialmente na interpretação da obra literária. Mas enquanto o primeiro encontrava no romance a forma mais plena de dialogismo, o segundo entendia que a poesia era a forma literária mais dotada de polissemia.

Um conceito fundamental na obra de Iuri Lotman é o conceito de *texto*¹⁰. Texto aqui é entendido como unidade de informação. Neste sentido um poema, um salmo, mas também uma imagem ou um ritual podem ser entendidos como textos. O fato deles serem entendidos como unidade de informação os tira da aura romântica de sentidos transcendentais e faz com que possam ser analisados como informação no sistema da cultura. Os textos, segundo Lotman, têm fundamentalmente três funções: A primeira é transmitir informação. Este objetivo é cumprido principalmente pelos textos de caráter mais técnico, portanto, mais monosêmico. Num manual técnico de qualquer tipo as instruções devem ser compreendidas claramente e não interpretadas de forma complexa. A eficiência desta função do texto é determinada pela manutenção de um código comum entre emissor e receptor e a sua eficiência máxima só é possível de ser alcançada em linguagens artificiais. Afinal, mesmo um manual de instruções do uso de uma máquina pode ser mal interpretado. Segundo Lotman, há uma certa resistência da linguagem humana em cumprir esta função. A segunda função do texto é a de criar novas mensagens, ou seja, produzir novos textos. Isto é visto como um problema nas teorias de informações tradicionais. Elas consideravam que quaisquer alterações na mensagem enviada de A para B deveriam ser entendidas como ruídos, ou seja, distorções na comunicação. Estes ruídos atrapalhariam o processo e impediriam que a mensagem emitida por A fosse decodificada com perfeição na recepção de B. Mas para Lotman não é isso o que acontece na comunicação humana. Toda mensagem que entra em contato com um código diferente do da emissão se torna outro texto. E é isso o que acontece na cultura o tempo todo. Os códigos do receptor B não são idênticos aos do

⁹ Para uma apresentação de conceitos centrais de Lotman como “texto”, “cultura” e “semiosfera” na relação com as Ciências da Religião, ver o capítulo de minha autoria “Religião como texto: contribuições da semiótica da cultura” em: *Linguagens da Religião: Perspectivas, Métodos e Conceitos Centrais*, organizado por Paulo Nogueira, São Paulo: Paulinas, 2012. Para as obras de Lotman ver a bibliografia de referência ao final deste artigo.

¹⁰ Lotman, Iuri. *As três funções do texto*, in: *Por uma teoria semiótica da cultura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007, p.13-26 e *La semiótica de la cultura y el concepto del texto*, in *Escritos* 9 (1993), p. 15-20.

emissor A. Quem recebe uma mensagem tem questões, pressupostos, conhecimentos, interesses diferentes do emissor. Em consequência disso o texto que ele decodifica é diferente do emitido. Se o ideal de texto na primeira função é o manual técnico de instruções, ou melhor ainda, a linguagem artificial de um computador, o texto ideal no segundo caso é o texto poético, artístico e religioso. Textos complexamente estruturados, ao entrar em contato com seus interlocutores, sejam pessoas ou outros textos, têm o poder de se serem transformados em textos diferentes, em gerar novas mensagens. É neles que se encontra o maior grau de polissemia. A polissemia pode ser ainda maior se este texto for dotado de sincretismo estrutural. A terceira função do texto é o de preservar informação por meio de memória. Memória no texto da cultura não é preservação de informação pura e simples. Como o texto é complexo e entra em contato com diferentes temporalidades a memória da cultura é também um dispositivo multiforme. Neste processo os textos da cultura são símbolos densos que concentram informação, permitindo que todas as leituras que são feitas desses sejam potencialmente presentes e, portanto, possam ser reativadas e reinterpretadas por leitores de outras temporalidades. Neste ponto, em especial, a abordagem de Lotman nos parece próxima à de Bakhtin.

Mas o que torna o texto algo tão polissêmico e capaz de gerar novas mensagens? Para Lotman o texto da cultura é constituído por assimetria semiótica e por dupla codificação. Ele é assimétrico porque ele sempre precisa de um interlocutor, seja no diálogo dos hemisférios cerebrais do monólogo do indivíduo até os complexos processos de diálogo a que são submetidos os textos na sociedade. E o texto também se constitui em algo sincrético. Ele é no mínimo duplamente codificado: na língua natural e também na língua da cultura (no sistema religioso, jurídico, artístico, social, etc). A língua natural é emulada pelos sistemas da cultura, de forma que temos o que Lotman chama de sistemas modalizantes de segundo grau, ou seja, sistemas da cultura que dão forma ao que é amorfo, da mesma forma que a língua natural organiza em mundo humano a natureza. O texto também é sincrético ao ser composto por diferentes tipos de códigos. Um ritual é composto por gestos e palavras; um poema é composto por sistemas fonéticos, de rimas, de ritmos, de semântica, imagens provenientes de metáforas, etc; um filme é composto por imagens em movimento, música, palavras (se legendado, por palavras escritas). Ou seja, os textos da cultura são compostos por estruturas de organização sígnicas que entram em fricção umas com as outras

desestabilizando o sentido estabelecido e permitindo novas formas de estruturação e de geração de sentido. A transição no texto do sentido de um sub-código ao outro (digamos, do texto à imagem, ou vice e versa) requer processos dinâmicos de tradução que potencializam criação de novas mensagens.

No dizer de Lotman:

“... o texto se apresenta diante de nós não como a realização de uma mensagem em uma única linguagem qualquer, mas como um complexo dispositivo que guarda códigos variados, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens, tornando-se um gerador informacional que possui características de uma pessoa com um intelecto altamente desenvolvido”¹¹

Podemos, desta forma, situar em um extremo as formas mais abstratas e precisas da linguagem, como a matemática ou as metalinguagens da ciência e do outro as formas híbridas e polissêmicas da arte e da religião, que são as que potencialmente podem gerar mais sentidos e, portanto, novos textos. Quanto mais preciso, mas vazio de sentido, quanto mais ambíguo, maior o potencial de interpretação.

Segundo a proposta de Lotman um texto só pode existir no contato com um interlocutor. Estes interlocutores podem ser textos de outras culturas ou mesmo o leitor, entendido como um texto. Estes ao entrarem em contato com um dado texto ou com uma cultura (entendida aqui como uma grande rede de textos) o desestabilizam e provocam nele explosão de novos sentidos. Nesta perspectiva, quanto mais estranhos e distantes os textos que entram em contato com um texto previamente dado, mas ele se desestabiliza e produz novos sentidos. O estranhamento, seja por diferença em relação ao sistema da cultura, seja por distancia temporal do mesmo, é fator de provocação de transformação do texto. As mudanças ocorridas com a criação de novos textos são percebidas como “desfigurações”. A cultura tem que assimilar estes novos textos por meio de traduções. Se elas não acontecem o sistema textual (e a cultura é um grande sistema de textos estruturados hierarquicamente) se rompe. Daí a importância das metalinguagens que ajudam a criar diálogo e senso de unidade entre os fragmentos da cultura. Este aspecto da desestabilização da cultura na criação de novas mensagens (decorrente do encontro com textos estranhos à mesma) nos remete ao fato de que a ambivalência ser um elemento que favorece a criação de textos e a dinamização da cultura. É por isso que Lotman insiste no fato que os processos culturais e históricos são imprevisíveis. Não

¹¹ Lotman, Iuri M. *El texto y el poliglotismo de la cultura*, in: *La Semiosfera I*. Valencia: Frónesis, 1996, p.84.

sabemos como será a cultura no futuro. As variáveis na cultura são imensas, seu dinamismo não pode ser captado pelas teorias.

Estes conceitos de Bakhtin e de Lotman nos permitem pensar a Recepção da Bíblia de forma muito apropriada ao nosso objeto: o texto Bíblico em processo de reinterpretação na cultura. No caso do Bakhtin, a distância no tempo é destacada, no de Lotman, a distância do sistema da cultura. Ambos os autores originaram suas investigações no estudo da literatura e, em especial no romance e na poesia Russa. Esta preocupação com o texto e com as transformações da cultura no texto literário favorecem a relação com os estudos bíblicos. Estes autores pouco dizem sobre o texto bíblico ou sobre a narrativa religiosa. Cabe a nós tentar aproximar os textos religiosos aos textos poéticos e estéticos. Entendemos que os textos religiosos, no caso, os mitos, os ritos, em suas várias manifestações (orações, liturgias, narrativas sagradas, sobrevivências de núcleos mítico-religiosos na arte) partilham da densidade estrutural do texto poético e estético advogada por eles. Também propomos que Bakhtin e Lotman nos fornecem hipóteses sobre a linguagem e a cultura que podem ser relacionadas à nossa definição de trabalho de recepção como potencialidade do texto para releituras e como processo de apropriação e atualização do leitor distante no tempo. A potencialidade inerente ao texto artístico e religioso advém de sua codificação híbrida e complexa, de sua estrutura dialógica e do potencial de memória que têm estes textos imaginativos e criativos da cultura. Por outro lado, o leitor, em contato com textos cheios de relações e sentidos em potencial, se tornando um interlocutor deles, tem o poder de atualizar os textos na história e de descobrir sentidos latentes no texto que, na distância histórica, podem ser melhor visualizados. Podemos assim concluir provisoriamente que os textos bíblicos, como os demais textos das religiões, enquanto dotados de densidade estrutural poética se constituem em redes de textos para apropriação e recriação na história e em diferentes culturas. Estes textos se tornam textos da cultura exatamente por serem recriados nas mais diferentes temporalidades e nos contextos culturais mais periféricos.

-*-

Na sequência deste nosso ensaio discutiremos nossa hipótese de hermenêutica da recepção em um texto concreto. Nosso objetivo não é apresentar uma interpretação completa do texto escolhido, mas evidenciar para fins do nosso debate como acontece a

recepção de um texto bíblico numa cultura distante do mesmo na temporalidade e no sistema da cultura. *El Apocalipsis de Solentiname*, de Julio Cortázar¹², é um conto no qual Cortázar relata sua visita ao arquipélago de Solentiname, na Nicarágua, na década de 70. Trataremos este conto como ficção, ainda que Cortázar tenha efetivamente visitado este lugar. Cortázar aqui é um personagem que narra em primeira pessoa sua visita e sua experiência. Passemos a uma breve apresentação do enredo do conto:

A) A chegada e o encontro.

Cortázar chega a San José da Costa Rica, onde se encontra com amigos e é entrevistado pela imprensa local. Depois é recebido pelo religioso Ernesto Cardinal, o religioso e poeta que organizou a comunidade de camponeses e artistas nas ilhas de Solentiname. Ele veio receber o visitante e acompanhá-lo no restante do trajeto. Desse encontro ele diz: “siempre me conmueve que alguien como Ernesto venga a verme y a buscarme”.

B) Inicia-se a viagem de San José para Solentiname.

Esta viagem é feita num aviãozinho chamado Piper Aztec. O personagem brinca com este nome, que “será siempre un enigma para mí”, e fantasia que “el azteca nos llevaba derecho a la pirámide del sacrificio”. Eles fazem uma parada na casa do poeta José Coronel Urtecho e tiram uma foto do grupo com uma câmera Polaroid. O efeito da imagem que se forma no papel chama a atenção de Cortázar: “... un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imagenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto...” E de forma brincalhona se pergunta: Por que não “llenar-se con Napoleón a Caballo”?

C) A chegada a Solentiname.

Eles chegam à noite e de cara Cortázar afirma se deparar com as famosas pinturas feitas pelos camponeses de Solentiname. Há ênfase na experiência do ver. Por duas vezes diz: “vi las pinturas en un rincón”. E descreve a arte destes camponeses: “una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un mundo de alabanza”.

D) A missa.

¹² *Cuentos completos II (1962-1982)*. Madrid: Santillana, 2010, p.164-169.

No dia seguinte, um domingo, eles vão à missa. O tema da pregação é a prisão de Jesus, que o personagem assim comenta:

“un tema que la gente de Solentiname trataba como se hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno dia, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme, y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua, sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte...”¹³.

O conto começa a criar as relações entre um texto do passado, a narrativa da prisão de Jesus, com a história de Nicarágua, e não só de Nicarágua, mas de toda a América Latina submetida à violência dos regimes militares. Texto e imagem da realidade, imagem dos quadros e imagem da realidade começam lentamente a se interpenetrar. O micro (o texto bíblico, Solentiname, Nicarágua) e o macrocosmo (América Latina) iniciam seu estranho jogo de correspondências.

E) Ver e fotografar quadros.

A obsessão pelos quadros o toma novamente. Ele vai à sala onde eles estão: “fui à sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodia...” Começa a fotografá-los, na correspondência: um quadro para cada pose fotográfica e cada quadro tomando todo o visor. E enfatiza: “fotografiando con cuidado”. Há uma ênfase no registro visual dos quadros. Primeiro na observação deles na noite da chegada, agora no cuidadoso registro fotográfico à luz do meio dia.

F) O retorno a Paris.

Cortázar retorna a Paris, passando por San José e por La Havana. Observa que volta ao tempo da vida burguesa, ao tempo do relógio, ao tempo do “Merci monsieur, bonjour madame, los comités, los cines, el vino tinto, y Claudine, los cuartetos de Mozart, y Claudine”. Este retorno a Paris é descrito como um retorno a outro recorte da realidade, a um outro mundo.

G) A visão das imagens à noite, só.

Ele quer mostrar as imagens para sua namorada, Claudine, quando ela chegar, à noite. Para isso prepara uma sequência de slides numa carretilha. E começa a ver as imagens sozinho. Mas algo inesperado acontece. As imagens não aparecem na tela na ordem

¹³ P. 166.

estabelecida, mas as de Solentiname vêm primeiro. Ele vê a criança, a missa, mas uma transfiguração demoníaca de imagens acontece diante dele. Ele tem visões de horror e de morte, “cuerpos tendidos de boca arriba”, sua mão perde o controle sobre o botão que passa as imagens, elas ganham autonomia e se transformam diante dele. Novamente tudo se relaciona com tudo, Solentiname se transforma num microcosmo de toda a América Latina. Ele tem visões de morte em Corrientes, e em San Martín, e outros lugares do continente. Vê imagens de tortura e a imagem borrada de Roque Dalton (poeta e jornalista salvadoreño morto em 1975 pelo seu próprio grupo revolucionário, acusado de colaboração com a CIA): “aunque la foto era borrosa you sentí y supe que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte”. Ele tenta fugir das imagens apertando, em vão, o botão.

O personagem tem náusea, um sentimento de estar frente ao horror e à morte. Ele vai ao banheiro, não está certo se vomita. Quando volta à sala ali está Claudine vento os slides e comenta: “Que bonitas te salieron”. Claudine vê as pinturas de Solentiname, não as imagens, o jogo dos contrários entre paraíso e o inferno. Ironicamente ele deseja perguntar se ela viu “Napoleón a Caballo”.

O Apocalipse de Solentiname é um verdadeiro texto apocalíptico, em dois níveis, um mais superficial e um mais profundo. No nível de superfície o autor nos apresenta seu texto como uma paródia de apocalipse. Isso nós já percebemos no título do conto. Mas também pode ser percebido em algumas pistas que ele deixa no caminho. Por exemplo, ao mostrar irritação com as entrevistas em San José Cortázar comenta: “la última entrevista me la darán en las puertas del infierno”. Também é nesta direção que lemos a menção ao sair para caminhar em San José “a las siete” e à apresentação de Ernesto como um anjo-guia. De fato o texto se apresenta como releitura bíblica quando insere o texto bíblico no jogo de referências entre o micro e o macrocosmo. O texto da prisão de Jesus seria um texto sobre a ilha, sobre Nicarágua, sobre o continente todo. Estas pistas atingem um ápice quando na visão à noite em Paris ele vê “el auto negro con cuatro tipos apuntando a la vereda”, como uma espécie de quatro cavaleiros do Apocalipse latino-americanos.

Esta é apenas uma forma de releitura do Apocalipse no texto. Estas pistas são provocações, nos colocam em sintonia com a releitura proposta, porém o texto bíblico

também é evocado num nível mais profundo, sua estrutura entra em contato com outra textualidade que lhe é, a princípio, estranha e com a qual constituirá um novo texto. Entendo que este nível mais profundo se encontra na subversão das formas cotidianas da temporalidade e de percepção, elas estruturam a realidade a seu modo. Há uma alternância de luzes e formas distintas de olhar os quadros. Há aqui um jogo de revelações: após a missa, com luz do meio dia, depois à noite, imagens borradas. São duas formas distintas de apreensão do mundo que desafiam a percepção cotidiana do real. O mesmo jogo se dá com diferentes temporalidades: existe o tempo de Paris, o tempo do relógio de pulseira, o tempo burguês, de dar bom dia, de ir ao concerto, se encontrar a companheira, no entanto existe também um tempo do olhar, tempo do olhar onírico, que difere do tempo cronológico. Ele já é indicado no primeiro contato com os quadros em Solentiname: “nos fuimos dormir casi enseguida pero antes vi las pinturas en un rincón” e “...nos íbamos quedando dormidos pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos en un rincón”. E em Paris novamente à noite: “anocheceia y yo estaba solo”. A visão-revelação que ele tem à noite, na qual o tempo cotidiano é suspenso, é enquadrada por duas visões: os quadros à luz do dia, em Solentiname, e depois quando eles são vistos nos slides por Claudine. As visões são apresentadas numa tensão entre imagens paradisíacas e imagens demoníacas. Primeiro as imagens paradisíacas de Solentiname nos quadros dos camponeses (“una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un mundo de alabanza”), depois, ao projetar estas imagens, vê o mundo que as complementa por oposição, as imagens de morte e tortura na América Latina. Elas estão, ao mesmo tempo, imbricadas e em franca oposição uma à outra. A estas oposições soma-se a relação parte-todo. O texto realmente entra no jogo de linguagem apocalíptico ao subverter totalmente o conceito de temporalidade, de realidade e de apreensão da mesma. Ao contrário de interpretações que entendem o tempo dos apocalipses como um tempo linear na história, o texto de Cortázar nos apresenta tempo e realidade em complexidade, como elementos entrelaçados em um labirinto. Suas visões da realidade do continente Latino-Americano só podem acontecer num processo de visão da imagem-revelação, no tempo mítico e poético. Podemos notar este jogo com o tempo tanto no gênero fingido do relato, como uma espécie de “nota de viagem”, como no fato de que ele data e localiza o texto em “San José, La Havana, abril de 1976”. Ou seja, no roteiro que ele apresenta de retorno a Paris, mas que, assim apresentado, seria antes da chegada em Paris! Seria um tempo antes do tempo? Ou o tempo do sonho? Ou então o tempo poético, tempo de criação do

texto? Os detalhes biográficos do autor e de sua viagem à Nicarágua não são de importância aqui, ficam submetidos à ficção. É ela quem dá as regras para a compreensão da narrativa. E alguém tem dúvida que ela dá conta e muito bem da realidade?

Segundo nossa leitura o relato de Cortázar é profundamente apocalíptico. Ele vê na realidade o que só o visionário pode ver. Nas imagens paradisíacas estão implicadas e postas em oposição as imagens demoníacas, como num tríptico de Hyeronimus Bosch. Na suspensão do tempo cotidiano uma temporalidade do sonho e da visão emerge, e com ela uma compreensão profunda da realidade. É disso que tratavam os apocalipses antigos, em especial o Apocalipse de João. No modo apocalíptico de apreensão do mundo, que se dá por meio de linguagem densa, metafórica, imagética, mítica, a realidade profunda de violência e morte do passado podia ser apreendida e transformada em texto na cultura. Esta fundamentação dos Apocalipses no mundo imagético e mítico e no seu modo visionário e onírico os enraíza profundamente na cultura popular. Os textos apocalípticos são também híbridos em sua estrutura. Eles contêm uma profusão de imagens, metáforas, alegorias, citações da escritura. E na história da leitura somaram-se outras formas de codificação: comentários alegóricos medievais, crenças milenaristas, iluminuras de manuscritos, visões derivadas de seus textos, entre outras. Todas estas releituras retomam os sentidos potenciais do texto apocalíptico e os revivem à luz das questões que lhe propõem. Esta revelação apocalíptica desvelou poeticamente a realidade latino-americana.

Neste exercício buscamos observar como dois textos colocados em contato um com o outro, o Apocalipse de João e a realidade Latino-Americana sob as ditaduras dos anos 70, produzem um novo texto, um texto denso, poético, que entra em relação simbiótica com o texto da antiguidade, o “deforma”, mas também o revive. O texto de Cortázar é uma releitura apocalíptica do mundo estruturada de forma complexa, que a partir da periferia do sistema cultural, entrando em relação de fricção com o texto apocalíptico, gera um novo texto de grande polissemia. Também esperamos poder ter apontado para o fato de que a distância temporal entre os textos, o do Apocalipse e o de Cortázar, é um elemento propiciador de dialogismo entre ambos, de forma que tanto o texto do Apocalipse de João quanto o Apocalipse de Solentiname são mutuamente enriquecidos. Podemos também afirmar que o texto do Apocalipse de João, escrito em tempos de sofrimento, de ameaças e de violência no primeiro século, estruturado com metáforas e

imagens que evocam esta violência, é o maior beneficiado com o encontro com o Apocalipse nicaraguense: este último foi capaz de reavivar camadas de sentido empoeiradas e ocultadas pelas interpretações dogmáticas e estáticas.

-*-

Gostaria de concluir este ensaio propondo algumas questões para a continuidade dos estudos de Hermenêutica da Recepção. Se forem corretos os nossos pressupostos teóricos de que os textos bíblicos são estruturados de forma complexa, eles deteriam um poder de geração de mensagens da cultura que é maior que o de simples transmissão de informação e seriam mais afeitos à segunda função do texto apontada por Lotman: a criação de novos textos. Tentamos destacar este aspecto aproximando os textos bíblicos dos textos poéticos, com os quais os textos bíblicos compartilham polissemia. Como consequência, a interpretação bíblica que busca apenas o resgate de supostos sentidos originais não estaria fazendo justiça à complexidade estrutural das fontes com que lidam. E de fato isto acontece com a corrente de interpretação da exegese histórico-crítica que, após o estudo dos elementos literários e históricos do texto, e, uma vez levantado o sentido original do mesmo, não se interessa pelas formas como o texto bíblico é reinterpretado na história subsequente. É como se o texto tivesse alcançado seu sentido pleno no tempo de sua redação. Se nossa hipótese interpretativa estiver correta, o exegeta terá dificuldades em justificar os motivos que o levam a restringir a análise do texto ao passado. Parece-me que o contrário é correto: o trabalho do exegeta apenas se inicia no estudo da composição do texto. Depois ele deve perseguir o texto em sua história de releituras e em sua atividade incessante de criação de novos textos na cultura. Se adotarmos os pressupostos de Lotman (da distância cultural) e de Bakhtin (de distância na temporalidade) o perfil de nossa área de estudos deveria ser o de crítica da cultura e das interpretações, de observar o texto bíblico gerando sentido nos limites de sua linguagem e de sua historicidade. A consideração deste alcance do texto bíblico como texto na cultura e na história deveria nos obrigar a redimensionar o papel da exegese, de lhe ampliar os horizontes, de nos tirar da zona de conforto dos limites do canônico e do tempo de redação. Também entendo que a segmentação da Hermenêutica da Recepção como um método alternativo e literário não ajuda muito na renovação de nossa área de estudos. Se o texto é uma entidade viva e dinâmica que cria novos textos na cultura e na história isso deve, de alguma forma, nos confrontar com a necessidade de reformulação das abordagens metodológicas e teóricas da área. Entendemos que a

discussão em torno de uma Hermenêutica da Recepção, seja na perspectiva da Estética da Recepção de Jauss e Iser, seja no Mitologismo de Meletinski e de Frye¹⁴, ou dos autores e metodologias que me propus a ler aqui, não é um exercício de metodologia complementar para exegeses “contextuais”, mas atividades fundamentais que devem reorganizar toda a área dos estudos bíblicos e o seu alcance como disciplina humanística e das Ciências da Religião. Talvez a partir desta reformulação o estudioso da bíblia incorpore também aos seus temas de interesse e de formação a cultura visual, a história da literatura, estudos de cultura popular, entre outros.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA:

- Bakhtin, M. M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da UNB, 1999.
- Bakhtin, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Faraco, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo. As idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- Lotman, Y. *On the semiosphere*, in: Sign System Studies 33.1 (2005), p. 205-229
- Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artistico*. Madrid: Akal, 2011.
- Lotman, Yuri M. *Cultura y explosion. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Machado, Irene. *Escola de semiótica. A experiência Tártu –Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Fapesp/Ateliê, 2003.
- Morson, Gary Saul & Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin. Criação de uma prosaística*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- Nogueira, Paulo (org.). *Linguagens da Religião: Perspectivas, Métodos e Conceitos Centrais*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- Pampa Arán, O. *Juri Lotman: Actualidad de un pensamiento sobre la cultura*, in *Escritos* 24 (2001), p.47-70.

¹⁴ Ver Meletinski, Eleazar M. *El Mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal, 2001e *Os arquétipos literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002; Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1990..