

ISSN: 2358-727X

TERCEIRA
MARGEM
(ONLINE)

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ

ANO XIX. Nº 31. JANEIRO-JUNHO / 2015

Revista
Terceira
Margem
31
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Ano XIX, n. 31, janeiro-junho / 2015

Créditos da Edição

TERCEIRA MARGEM

2014 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

Homepage: www.ciencialit.letras.ufrj.br

e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

Diagramação e Revisão: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência

da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XIX, n. 31, janeiro-junho/ 2015.

270p.

I. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação
CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

Sobre a revista

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Danielle Corpas

Vice-coordenador: Ricardo Pinto de Souza

Revista Terceira Margem

Editor Executivo: Eduardo Coelho, Eduardo Losso e Ricardo Souza

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Ana Maria Alencar, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro

Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Carlos Antônio Levi da Conceição:

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa : Debora Foguel

Centro de Letras e Artes

Decana: Flora de Paoli

Faculdade de Letras

Diretora: Eleonora Ziller Camenietzki

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Angela Maria da Silva Corrêa

Sumário

Créditos da Edição	4
Sobre a revista	6
Dossiê a mística na literatura moderna — Apresentação	
Eduardo Guerreiro Brito Losso	13
A via sacra da poesia de Manoel de Barros	
Adalberto Müller Jr. & Elisa Duque Neves dos Santos	21
Uma ascese aos avessos	
Cleide Maria de Oliveira	50
O canto espiritual de Rilke	
Faustino Teixeira	83
Aprendizagens: a experiência metafísica em Clarice e Hesse	
Gustavo Bernardo Krause & Roy David Frankel	107
A mística da geração <i>beat</i> contra a falência da modernidade:	
Sandra Luna & Klara Schenkel	138
Ultraje, profanação e redenção	
Suzi Frankl Sperber	171

Guimarães rosa: “Esta é a minha mística”

Teresinha V. Zimbrão da Silva 204

Hiperativos!

Christoph Türcke 219

Há poetas gnósticos?

Claudio Willer 228

Sobre os autores 260

Chamada de artigos para os próximos dossiês 266

Dossiê a mística na literatura moderna

Dossiê a mística na literatura moderna

APRESENTAÇÃO

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Universidade Federal do Rio de Janeiro

edugbl@msn.com

Resumo: Apresentação do Dossiê Mística na literatura moderna.

Palavras-chave: Mística; modernidade; experiência; sagrado; linguagem

Em todos os verdadeiros exaltados e místicos atuaram sem dúvida forças superiores — daí nasceram, é certo, curiosas mesclas e configurações.

Novalis

Para desatar amarras doutrinárias e liberar a modernização, a cultura ocidental precisou divorciar a religião das instituições de saber e de poder. Não há dúvida de que essa cisão foi (e continua sendo) necessária, mas tanto o orgulho que se tem dela quanto o lamento conservador sofrem, ambos, da dificuldade de examinar o alcance psicossocial dessa ferida. Assim como houve, durante tanto tempo, uma censura religiosa do pensamento laico, há, também, dentro de instâncias do saber laico, uma repulsa a tudo o que cheire a religião, o que prejudica o livre exame e reflexão de profundas relações entre religião, imaginação ficcional, trabalho da linguagem e esclarecimento.

Um dos setores onde esse problema aparece se dá na difícil pronúncia da palavra “mística”. Quem não a estuda geralmente conhece apenas seu sentido pejorativo: credulidade, superstição, carência de autoajuda, fetiche da mercadoria, qualquer coisa que se oponha à ciência objetiva, autonomia do sujeito e, até mesmo, autonomia da literatura diante de esferas religiosas que, durante tanto tempo, não se distinguiram dela. Para o estudioso das diversas formas culturais da religião, demora um certo tempo até se demonstrar que a mística foi um dos fenômenos teológicos, filosóficos e literários mais estudados pela academia do século XIX e XX, e que sua história – da Antiguidade, atravessando momentos-chaves da patrística e escolástica, sua cristalização nas mulheres escritoras dos séculos XII e XIII em diante, e seu auge na especulação germânica e no Século de Ouro espanhol –, é um dos episódios mais difíceis de entender da literatura e do pensamento formadores do Ocidente, e mais conflitivos com o poder eclesiástico. Dentro e fora da Igreja, surgem correntes perigosas, que, na posterior constituição do valor estético como campo autônomo, vão dar um suporte antigo a subversões formais, doutrinárias e políticas, como é o caso, em especial, da relação muito repetida do gnosticismo com William Blake, por exemplo. O estudo da mística sofreu com a incomunicabilidade abismal entre teologia e filosofia, posteriormente, teologia e ciências humanas, mas também desafiou tal impossibilidade de diálogo e foi um dos

objetos centrais para a fundação dos estudos de religião como campo epistêmico desligado da teologia.

Os textos que, nos séculos XVI e XVII, foram classificados como místicos e, numa luta valorativa, foram apaixonadamente defendidos ou atacados, testemunham os princípios da subjetividade inovando formas e estilos de escrever ao serem movidos pela ânsia de experimentar o absoluto. Resultam daí grandes clássicos da literatura ocidental: os sermões apofáticos de Meister Eckhart, a assinatura das coisas de Jakob Böhme, a brevidade sentenciosa da poesia de Silesius, a autobiografia de Teresa de Ávila, os exóticos tratados de João da Cruz, estruturados de forma em que cada capítulo explica uma estrofe de um poema seu, isto é, trata-se de uma impressionante correlação entre poesia e pensamento. A mistura de tratados de ascensão da alma com alta densidade poética e existencial, a invenção de estranhas maneiras de falar, o uso e abuso de oxímoros, hipérboles e novidades linguísticas, fizeram parte da criação da língua vulgar e imprimiram uma marca decisiva em toda a cultura posterior.

Se o adjetivo “místico” foi seguido, em tempos de contrarreforma e iluminismo, do substantivo, ele rapidamente se tornou um guarda-chuva conceitual para falar de todo encontro ou busca de uma experiência espiritual em qualquer cultura, religião e tradição, sendo associado a um fascínio pelo irracional, contraposto ao mecanicismo, racionalismo e positivismo burguês. Mesmo especulações da pré-história e do surgimento do espaço sagrado, que constituíram a cultura humana, não mais podem ser desligadas da tentativa de pensar esse misterioso inconsciente social. É por isso que estudiosos mostram a pertinência de como e onde o nome surgiu, para o uso que dele foi feito depois. De fato, a mística cristã é a chave não só do jogo infundável de dizer o não dito, de desafiar as fronteiras da linguagem de modo a mergulhar em seu vazio dinâmico, sua potência criadora e despersonalizante, mas também

da reflexão em torno do sagrado, e do quanto ele é mais pervasivo e complexo do que imaginávamos, atingindo os campos mais improváveis da sociedade.

Na modernidade, os místicos foram absorvidos com fervor e admiração por nomes como Hegel, Heidegger, Novalis, Schlegel, Goethe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Benjamin, Adorno, Bataille e, no Brasil, Cruz e Sousa, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Jorge de Lima, enfim, a grande maioria de românticos, simbolistas e modernistas, e boa parte dos principais pensadores pós-metafísicos. Contudo, não podemos, simplesmente, chamar seus admiradores e reatualizadores modernos de “místicos”. Este dossiê busca pensar, justamente, como a mística atravessa a literatura, como o espaço sagrado está tanto na formação da linguagem e da sociedade quanto na solidão e intimidade da escrita.

O texto do filósofo Christoph Türcke é uma pequena seleção de trechos do livro *Hiperativos!: Crítica da cultura do déficit de atenção (Hyperaktiv! Kritik der Aufmerksamkeitsdefizitkultur*, de 2012), que será lançado em breve pela editora Record. Selecionamos os trechos que abordam diretamente a estreita associação entre o surgimento do espaço sagrado e da faculdade da atenção. O autor argumenta como experiências de epifania estão na origem de gestos dêiticos, preparando a constituição da linguagem. Posteriormente, evidencia-se que há uma mútua implicação entre sagrado e profano na atualidade, mesmo em esferas onde aparentemente não haveria confusão entre elas. Türcke é um dos maiores teóricos do sagrado na atualidade, já tem alguns livros traduzidos para o português, mobilizando grande interesse da comunidade acadêmica, motivo pelo qual agradecemos a disposição da Record em publicar este, que será uma grande contribuição aos estudos brasileiros de literatura, educação, religião, filosofia e pedagogia.

O artigo do poeta, tradutor e crítico Claudio Willer (“Há poetas gnósticos?”

Algumas observações sobre modernidade e misticismo; rebelião e pensamento arcaico”) faz uma revisão e reavaliação atualizada de seus últimos livros, especialmente *O obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*, de 2010. A maior parte da crítica literária brasileira ainda não se deu conta da enorme importância deste trabalho, que procurou abordar a relação entre a história das religiões, em especial do gnosticismo, e o entendimento da poesia moderna. O artigo reflete e desdobra esse feito mostrando grande conhecimento da bibliografia sobre gnosticismo, sobre cada um dos poetas modernos, e avaliando, tanto do lado de lá (estudos de religião) como de cá (estudos literários), qual foi a contribuição da crítica para esse campo comparativo e quais pistas cada poeta deixou a respeito, alargando o leque comparativo explorado no livro. Para a compreensão dos autores, Willer toma como base a distinção de Festugière entre gnose otimista e pessimista para pensar os diferentes temperamentos que se alternam nas obras.

Suzi Frankl Sperber, autora de vários livros sobre literatura e sagrado, especialmente sobre Guimarães Rosa, analisa no artigo “Ultraje, profanação e redenção” como ocorre o ultraje do corpo morto (chamado de corpo-testemunho) em cena, visto nas peças teatrais contemporâneas de língua inglesa *Buried Child*, de Sam Shepard, *Blasted*, de Sarah Kane e *Ariel*, de Marina Carr. Sperber se interroga como os mais terríveis acontecimentos motivam os personagens a se transformarem e indica, aí, um resquício de esperança. Sob um pano de fundo contextual pós-moderno de criação literária, tais textos retomam, de diferentes maneiras, estruturas ritualísticas sagradas. Desse modo, numa leitura imanente, a autora encontra elementos para discussão do estatuto do sagrado num tempo atravessado pelas mazelas de um mundo capitalista.

Faustino Teixeira é um dos autores mais importantes, no Brasil, para o estudo da mística, pesquisando não só a cristã, mas também a árabe e budista, tendo organizados vários eventos a respeito, com livros publicados. Em “O

canto espiritual de Rilke”, ele busca apontar a especificidade da espiritualidade de Rainer Maria Rilke. Remontando ao processo de composição literária das *Elegias de Duíno* dentro da biografia do poeta, o autor analisa os temas que movem a reflexão do livro: temporalidade (que leva à corrosão, dissolução, mortalidade), caminho interior (alojamento na intimidade, valorização da serenidade, contemplação da natureza e paciência), busca do divino (sede de transcendência, imagética dos anjos, prisão da imediatidade e anseio pela eternidade), melodia das coisas (dom da eterna infância de cada minúcia, mergulho nas “superfícies vivas”) e alegria.

Teresinha V. Zimbrão da Silva, em “Guimarães Rosa: ‘esta é a minha mística’” começa examinando o conceito de mística para examinar as declarações explícitas de Rosa a respeito de sua identificação com o campo da espiritualidade. Ele reconhece em sua vida “sutil gênero de fatos” que influenciaram sua produção, aproximando-a da reza, da confissão, do mistério, até da mediunidade. Embora Rosa se caracterize como anti-intelectualista, a autora sublinha o quanto ele se vale de procedimentos racionais. De qualquer modo, Teresinha Silva esclarece que o campo semântico da espiritualidade é constante nas declarações do renomado escritor.

Elisa Duque Neves dos Santos e Adalberto Müller Jr., em “A via sacra da poesia de Manoel de Barros” examinam como a criação de palavras do poeta (“natência”, “divinar”, “empoemar-se”) está ligada a um processo de transfiguração, fusão e metamorfose com os seres. Apesar de se dizer homem de fé católica, o que interessa aos autores é observar sua mística e ascese secularizada, desentranhada da própria experiência poética. A partir daí aparece uma construção imagética cujos gestos poéticos configurariam uma espécie de revelação imanente.

Sandra Luna e Klara Schenkel, em “A mística da geração *beat* contra a falência

da modernidade: quem salvará a América?”, situam como o desencantamento do mundo moderno, com sua industrialização, capitalização, guerras e vazio existencial, motivou o consumismo do pós-guerra como busca de um paraíso perdido. Contra a superficialidade do sonho americano, os *beatniks* denunciam a decadência espiritual e, na esteira do percurso anterior do romantismo e de certas vanguardas, praticam uma espécie de misticismo da transgressão, tornam-se vagabundos iluminados. As autoras citam o trabalho de Claudio Willer, que os aproxima do gnosticismo, e exploram suas leituras do budismo.

Roy David Frankel e Gustavo Bernardo Krause, em “Aprendizagens: a experiência metafísica em Clarice e Hesse” servem-se da expressão de Adorno “experiência metafísica” para analisar como as narrativas dos romances de Clarice Lispector e Hermann Hesse alteram a estrutura tradicional de modo a dar conta de seu despontar em momentos culminantes. Os autores demonstram de que maneira o narrador, em Clarice, alterna unidades monológicas e dialogais, desloca-se da terceira para a primeira pessoa, utiliza efeitos gráficos, que, enquanto recursos icônicos, explicitam o indizível, o incomunicável. Ao comparar com estruturas tradicionais da imagética religiosa, os autores asseveram o trabalho aniquilador da linguagem em Clarice e o simbolismo em Hesse como modos diferentes de enfrentar o desafio de narrar a experiência metafísica, e filiam os romances à busca da vida autêntica heideggeriana em oposição à perdição do impessoal.

Cleide Maria de Oliveira, em “Uma ascese aos avessos”, defende que a obra de Adélia Prado promove um processo de simultânea sacralização e erotização do corpo feminino, que se identifica com a humanidade de Cristo mas, por outro lado, repudia a negação ascética do corpo. Assim, termos tradicionalmente ligados à esfera transcendente são erotizados, desmontando uma hierarquia doutrinária estrita. Tal presentificação do corpo transfigura o banal e vislumbra epifanias poéticas, abrindo-se para o mistério da própria sensibilidade.

Nos artigos aqui presentes, vê-se o esforço dos autores de pensar como que elementos da mística tradicional permanecem nos anseios modernos, mas modificados ou por uma maior valorização da imanência, ou por um encontro diverso, aberto, singular, com a transcendentalidade. Ainda que haja uma certa identificação, em alguns casos, de escritores com a mística, ou uma diferenciação explícita de elementos e estruturas tradicionais, percebe-se de que modo diferentes pesquisadores buscam decifrar a maneira pela qual escritores modernos transformam a matriz tradicional e a subvertem ou a reatualizam.

De qualquer modo, a relação entre mística tradicional e traços místicos da modernidade não é fácil. É comum muitos desavisados caírem em polarizações estanques, subestimando os avanços dos místicos, superestimando o dos modernos. Por isso, para entender melhor a complexidade labiríntica das experiências extáticas dos modernos, na qual sempre nos perdemos, é preciso enfrentar a complexidade dos místicos, cuja suposta simplicidade sempre engana. Não há como ignorar o quanto a herança da mística vigora na temática, nos símbolos, na transgressão linguística, na obsessão pelo indizível, no anseio e na busca vital dos modernos.

É possível dizer que os escritores analisados seguiram uma curiosa máxima: para ser absolutamente moderno, é preciso ser minimamente místico.

A via sacra da poesia de Manoel de Barros

Adalberto Müller Jr.

Universidade Federal Fluminense

adalbertomuller@gmail.com

Elisa Duque Neves dos Santos

Universidade Federal Fluminense

elisadualesantos@gmail.com

Resumo: A poesia de Manoel de Barros peregrina por campos que ecoam na proposta de comunhão mística, que se dá na anulação das hierarquias entre os seres e seus modos de associação. Assim, propôs-se pensar nos procedimentos de comunhão, como a incorporação, a transubstanciação, a fusão e suas implicações nessa poesia. Este artigo investiga, sobretudo, a sobrevivência de um vínculo de encantamento, que faz fronteira com o sagrado, em íntima troca com a natureza.

Palavras-chave: Manoel de Barros; literatura e mística; sagrado e profano;

erotismo e poesia.

Abstract: The poetry of Manoel de Barros peregrinates to a field that echoes on the proposal of mystical communion in the annulment of the hierarchies between beings and their association modes. Thus, it is relevant to this research to think of communion procedures, such as incorporation, transubstantiation, fusion and their implications in Manoel de Barros' poetry. This paper investigates, especially, the remaining of an enchantment bond which borders the sacred in intimate exchange with nature.

Keywords: Manoel de Barros; literature and mystics; sacred and profane; eroticism and poetry.

Introdução

A literatura é território inventado para lidar com a desterritorialização do ser, que transita sem certezas, carente do maravilhamento, incompleto na sua condição ontológica e afastado da experiência de um conhecimento do sagrado. Manoel de Barros propõe pelo exercício de sua criação poética esse preenchimento do seu próprio vazio¹, na medida em que recupera uma espécie de nostalgia que pode ser alinhada ao desejo de reformulação do mundo como resposta a um vazio típico da modernidade, a um querer retornar a uma natureza selvagem ou a uma ingenuidade de infância, avessas às imposições civilizatórias e à instrumentalização da vida; um retorno à liberdade que permite o ilogismo – o absurdo como método de preenchimento do ser.

Para o poeta Manoel de Barros, “É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos/ e nos tontos./ A infância da palavra.” (BARROS, 2010, p. 455).

Dessa maneira, a “natência”² é a voz do Deus oculto revelada pelas crianças,

1 Conforme vemos em “A minha vida parada eu vou enchendo de vento e versos. Com essa tarefa melhoro um pouco a minha incompletude.” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 167).

2 Natência – palavra inventada por Manoel de Barros no “Livro das Ignorças” (1993) e que remete à nascente, retorno, semente, primordialidade, primitividade, autenticidade, “passado obscuro de águas” (BARROS, 2010, p. 306). No entanto, é a *natência da língua* o principal interesse de Manoel de Barros, e por isso entende-se aqui *potência de fazer nascimentos*, o retorno a um espaço/tempo anterior à linguagem, em que se estabelece um vínculo com o essencial, uma experiência do sagrado da existência e do estado inventivo da língua, que abre diálogo com a *condição de infantia* da poesia de Barros: a liberdade da “natência”, que mostra movimentos afirmativos: uma constante geradora de insubmissão inventiva e próxima ao olhar de descoberta da criança. (Ver dissertação de mestrado de Elisa Duque Neves dos Santos “Manoel de Barros: peregrinação da poesia por um conhe-

pelos loucos e pela natureza – aqueles com habilidade de divinação: “Quem acumula muita informação perde o condão de/ adivinhar: divinare./Os sabiás divinam” (BARROS, 2010, p. 341); “O orvalho endivina os tontos” (BARROS, 2010, p. 292); “Sapos sabem divinamentos/ mais do que as árvores/ mais do que os homens.” (BARROS, 2010, p. 146).

Ademais, somente ao homem que estiver “empoemado” restará também a *habilidade divina* como a de Bernardo ao “aplainar as águas”: “Bernardo está pronto a poema./ Passa um rio gorjeado por perto./ Com as mãos aplaina as águas./Deus abrange ele.” (BARROS, 2010, p. 212).

A poesia de Manoel de Barros trata da questão do sagrado não somente por meio da abordagem de uma mitologia ou pela referência ao divino, à eucaristia, à ascensão, à cristianização, à sagração, e a outros termos relativos ao cristianismo; mas, principalmente, pela discussão de um sagrado como abertura – via conhecimento natural – para a continuidade (BATAILLE, 2013). Essa continuidade poderá ser alcançada pela despersonalização, expansão, transfiguração, transsubstanciação, fusão, metamorfose, regeneração dos seres.

Estão em questão a ontologia, a cosmologia, a imanência e também o sagrado – campos conhecidos dos estudos metafísicos. Mas, é importante esclarecer já de início, que Barros não se filia a uma metafísica (*tà metà tà physiká* – além da *phýsis*: matéria/natureza)³ que se quer transcendente, nem tampouco se apoia em uma metafísica que, por um caminho afinado com a ciência (polo da metafísica do conhecimento), diminuiu a credibilidade da experiência pessoal (polo da experiência metafísica). Ao contrário, a poesia de Barros faz fronteira com um sagrado que se configura como uma experiência de continuidade

cimento natural” – UFF, 2015).

3 De acordo com Antônio Geraldo da Cunha, Dicionário etimológico da língua portuguesa (4ª. Edição), 2011.

imane (BATAILLE, 2013), uma força própria do mundo físico e que não separa a manifestação de Deus da natureza,⁴ ou o corpo do espírito: tem-se aqui confluência com os pensamentos de Henri Bergson e Baruch Espinoza. Para este último, por exemplo, essa força é *Deus sive natura* (Deus é natureza) e experiência que considera o mundo sensório.

Não se trata, no entanto, de pensar o poeta biográfico como um religioso, teólogo, ou um místico, nem tampouco investigar sua relação pessoal com experiências do sagrado, por mais que saibamos, por suas declarações, que se nomeava um homem de fé católica, e do seu amplo conhecimento das escrituras cristãs (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 79). Sobretudo nos interessa observar o poeta moderno como um asceta secularizado e o aspecto místico de peregrinação da poesia de Barros dentro de um panorama de estudos da arte moderna que faz fronteira com teorias que circulam sob a temática da experiência mística, já que para Barros a poesia pode também proferir palavras sagradas:

Penso que as palavras, vindas de um olho anômalo de poeta, podem sagrar também a lesma. Podem sagrar a palavra caracóis. E o restolho terá ascensão. A boca estará ardente de chão. E as albas serão ouvidas em conchas. Minha roupa é o musgo. Revestir seres vivos é o sonho do musgo (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 68).

4 Como exemplo das referências que aproximam a natureza a Deus, vemos na poesia de Barros: “Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:/ Vou pertencer você para uma árvore./ E pertenceu-me.” (BARROS, 2010, p. 369); “Formigas me mostraram Ele.” (BARROS, 2010, p. 392); “Aprendeu com a natureza o perfume de Deus” (BARROS, 2010, p. 394).

Em *Nostalgia do Absoluto*, George Steiner (1974) verifica reflexos de uma modernidade ocidental que recupera, em sua morfologia, aspectos do religioso como um movimento de preenchimento do vazio deixado pelo enfraquecimento da teologia: “a decadência de uma doutrina cristã abrangente deixou em desordem, ou em branco, percepções essenciais de justiça social, do significado da história humana, das relações entre a mente e o corpo, da posição do conhecimento na nossa conduta moral” (STEINER, 2003, p. 12). Ele nos mostra como o marxismo, a psicanálise freudiana e a antropologia estrutural de Lévi-Strauss podem ser lidos como “teologias substitutas”, mitologias racionais ligadas aos três critérios básicos da estrutura da religião: a análise pela totalidade (que busca uma imagem completa do homem no mundo), um momento de revelação (ou diagnóstico súbito por meio de textos que se tornam cânones daquele pensamento), e a linguagem específica (um idioma característico, “seu próprio conjunto de imagens emblemáticas, metáforas, cenários dramáticos” [STEINER, 2003, p. 14]).

Cabe salientar que Steiner colocará esses três princípios como sistemas de crença e argumento que não se pretendem religiosos pelo conteúdo que pregam, mas cujas estruturas, aspirações e exigências dialogam com a proposta de totalidade, além de serem “canonicamente organizados, imagens simbólicas do significado do homem e da realidade” (STEINER, 2003, p. 15).

Não nos interessa afirmar que a poesia de Barros funcionaria como um sistema religioso, mas de constatar os registros que circulam pelas fronteiras do sagrado: uma dinâmica entre o claro e o escuro, que revela, mas mantém o mistério; e uma linguagem e construção imagética próprias que confirmam sua marca distintiva. Essa reflexão nos valerá somente para provocar a questão: se a poesia de Manoel de Barros poderia ser apreciada também como gesto poético com rastros dessa nostalgia, sob a ótica de propor uma *teologia* substituta que traria nela critérios propostos por Steiner.

A *revelação* sugere *ver o que não se mostra imediatamente* e induz para um movimento de saída, de um emergir do oculto à luz. Octavio Paz compara a revelação poética (bem como a religiosa) a “um salto mortal” que indica tanto um movimento radical de “mudança de natureza” (por exemplo, de uma coisa que antes não vemos, mas que é posta a ver - que é revelada) quanto um movimento de “volta” (retorno ou lembrança) a uma natureza original, latente, e encoberta “pela vida profana” (PAZ, 2012, p. 144).

No poema de Manoel de Barros intitulado “2”, do livro *Poesias* (de 1947), observa-se o sujeito lírico diante do desconhecimento das coisas imprevistas. *Nesse* poema as “coisas impresentidas” *têm ouvidos* para escutarem o sujeito lírico; são coisas como “movimento”, “silêncio”, “luz”, “susto dos pássaros”, “mãos que descobrem a terra”, coisas intangíveis como “ilhas submersas”, “eu redescoberto pelo bulir das folhas”. A revelação traz à tona as figuras obscuras e imprecisas que funcionam como mistérios e enigmas (BARROS, 2010, p. 9):

2.

São mil coisas impresentidas

Que me escutam:

O movimento das folhas

O silêncio de onde acabas de voltar

E a luz que divide o corpo do nascente

São mil coisas impresentidas

Que me escutam:

São os pássaros assustados, assustados,

Tuas mãos que descobrem o convite da terra

E os poemas como ilhas submersas...

São mil coisas impresentidas

Que me escutam:

Sou eu apreensivamente

Solicitado pela inflorescência

Redescoberto pelo bulir das folhas (BARROS, 2010, p. 49)

A revelação descobre e “redescobre” a abertura: uma experiência revulsiva que *bota para fora* algo, que passa a se configurar como *aparição* à luz da visão.

Apesar de suas distinções, as revelações poética e religiosa obedecem ao mesmo movimento: sustentam, pela vertigem do assombro e pela experiência da visão, a abertura para o emergir de um outro escondido por trás de um “eu apreensivamente solicitado” (BARROS, 2010, p. 49). Essa perspectiva de revelação (desenvolvida por Rudolf Otto e convocada por Octavio Paz) é compreendida como a graça de um homem *que se abre para si mesmo*, confrontando-se com a imagem de um dom concedido por um ser exterior. Nessa configuração de revelação, “Deus é o que jaz oculto no coração do homem” (PAZ, 2012, p. 148). Está no homem o oculto Deus que, na revelação, o assombra, causando o tremor do êxtase na experiência do sublime. Dessa maneira, Octavio Paz cria uma aproximação entre a poesia e o *ato de divinizar* do místico: “O homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza” (PAZ, 2012, p. 149).

Trazer à luz o oculto é um modo de magia e, diante disso, o poema se apresenta como uma revelação; contudo, em Manoel de Barros, a luminosidade de seus poemas somente pode ser medida diante de um paradoxo *claro x escuro*, que por vezes, assemelha-se à estética barroca: “O escuro encosta neles/ para ter vaga-lumes” (BARROS, 2010, p. 252). Sobre isso, encontramos no poema “Sobre Importâncias”, da 1ª. parte de *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, a ênfase dada ao “ramo de luz”, “do pingo de sol”:

[...]Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata

desterrada no canto de uma rua, talvez para um fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais importante do que o esplendor do sol nos oceanos.

Pois. Pois.[...] (BARROS, 2010, p. 407)

Ora, a luz diminuída que também encontramos em passagens como “Nas fendas do insignificante ele procura **grãos** de sol” (BARROS, 2010, p. 177 – **grifo nosso**) contrasta-se ao “esplendor do sol”. Um pequeno foco de luz não é capaz de revelar o todo. Este parece ser o interesse do poeta: manter ainda um lugar para o oculto, o escuro “das horas mais apagadas” para “sentir o segredo das coisas vivas”: “Sair andando à toa entre as plantas e os animais./Ver as árvores verdes do jardim. Lembrar das horas mais/apagadas./ Por toda parte sentir o segredo das coisas vivas./ Entrar por caminhos ignorados, sair por caminhos/ignorados” (BARROS, 2010, p. 59).

Não se trata de buscar saber qual é o grau de iluminação dos poemas de Manoel de Barros: se tendem para a luz da manhã, da tarde ou para o breu da noite. De fato, sua obra completa possui quantidade aproximadamente equilibrada de ocorrências dos três termos (manhã/tarde/noite), como se fosse possível observar a passagem de todo o dia. O que nos interessa é saber que a revelação enquanto poética de iluminação de um segredo, na poesia de Barros, destaca-se mais pelo desinteresse de conhecer o Todo (“As coisas mais importantes lhe aconteciam no escuro./ como a surpresa de uma flor desabrochada à noite” [BARROS, 2010, p. 88]) e pela manutenção da “ignorãça” como método de criação, pois, conforme declara: “criar sempre começa do desconhecer” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 126) para que “fique na nossa vida fresca e incompreensível/Um mistério suave alisando para sempre o coração” (BARROS, 2010, p. 43).

Segundo Octavio Paz, a “revelação sempre desemboca numa criação: a de

nós mesmos” (PAZ, 2012, p. 161). Em consonância com o ensaísta mexicano, diz-nos a poesia de Barros: “[...] Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja/seu criador coisa adejante/ (Coisa adejante, se infira, é o sujeito que se quebra/até de encontro com uma palavra.)” (BARROS, 2010, p. 180). A *revelação* na poesia de Barros se realiza, pois, como uma abertura do sujeito “que se quebra” para se encontrar com a palavra posta à luz, valorizando a existência de um sujeito por trás da revelação – um olho que vê, uma “boca” que diz – “Não pode haver ausência de boca nas palavras:/ nenhuma fique desamparada do ser que a revelou” (BARROS, 2010, p. 345). Diferente da revelação transcendental e religiosa, que aponta para um infinito e sobrenatural, a poesia revela a *vida desta vida*, a nossa condição paradoxal de abarcar vida e morte em nós: “E as palavras, têm vida? /— Palavras para eles têm carne aflição pentelhos — e/ a cor do êxtase” (BARROS, 2010, p. 249). Mas o que revela a poesia de Manoel de Barros? Revela a abertura do ser para as possibilidades que decorrem de todo nascer. De sua “natência” culmina um “desejar ser” claro e escuro/ evidência e mistério.

Assim, a “natência” da poesia de Barros se relaciona com um incessante brotar, evidenciado pelos elementos da poesia que indicam a existência insubmissa, característica da sensualidade poética de Barros (por vezes derrisória e obscena) e que tendem a se relacionar com o êxtase místico de Georges Bataille, não só pelo sensualismo orgástico presente na poesia de Manoel de Barros, mas também por ser meio para uma experiência de abertura à continuidade que se confirma na expansão, no prolongamento dos seres, n“o movimento da vida, que é habitualmente comprimido, mas que se libera, de repente, no transbordamento de uma alegria de viver infinita” (BATAILLE, 2013, p. 272).

Como instância do sistema de crença desenvolvido por George Steiner, tem-se também o idioma característico, as marcas do estilo que serão, no caso de Manoel de Barros, seu modo de escrita. Para esse poeta, “estilo é um modelo

anormal de expressão: é estigma.” (BARROS, 2010, p. 346).

A vinculação de estigma com anormalidade remete desde a conotação de marginalização ao simbolismo religioso das Cinco Chagas de Cristo e de São Francisco – primeiro santo a sofrer com o fenômeno do “milagre dos estigmas” (FRUGONI, 2011, p. 127). O estigma é, de fato, aquilo que separa e destaca uma pessoa de um grupo, mas representa, no sistema da crença cristã, um sinal de beatitude e de importante vínculo com o Sagrado, sinal de glória. Os estigmas do estilo de Barros são também para o poeta um motivo de orgulho: “Fui aclamado de idiota pela maioria/ das autoridades na entrega do prêmio./ Pelo que fiquei um tanto soberbo./ E a glória entronizou-se para sempre/ em minha existência” (BARROS, 2010, p. 474). Mas sua “glória” é pela “marca genesíaca” inconfundível de seu discurso poético (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 117).

Ele opera na linguagem um jogo intencional que se quer ser sentido como disparate acidental (“Poesia é também um pouco ser pego de surpresa pelas palavras” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 47). Cria um “idioleto” que está tanto para o “que os idiotas usam para falar” quanto para *idioma* – ambos os termos, aliás, derivados do grego *idio-*, indicando “próprio, pessoal, privativo”. Barros, para chegar ao grau de “anormalidade” desejado, busca sair do especificamente linguístico para buscar aquilo que é tanto um idioma reduzido (uma língua menor e privada: “manuelês”) quanto uma volta às origens (um arcaísmo antiquado, indicado, inclusive, pela grafia de “archaico”).

Desse modo, de um lado, seu discurso poético se empenha em transfazer o código da língua portuguesa para inventar “despropósitos”, desvios na ortografia padrão; distorce noções, cria anomalias gramaticais e sintáticas (que não se encaixam em regências dominantes); experimenta fenômenos semânticos que criam imagens tão estranhas quanto impossíveis; adota uma família de pala-

bras que o acompanha por toda sua obra, garantindo que sua escrita se torne timbre reconhecível e distinto de outros autores. De outro lado, busca feições de primordialidade para seus termos, expressões e versos, visitando desde a fala comum da população rural a culturas indígenas remotas, que, por sua vez, explicam seu apreço por registrar modulações orais regionais; usa determinadas figuras de linguagem que mantêm forte apelo a fala sinestésica; busca formas primordiais da língua como, por exemplo, as interjeições, onomatopéias, o jogo lúdico e primário das imagens e das palavras produzidas por crianças. Uma busca que parte para as “antecedências”, onde se pode encontrar com o “caos germinativo” das “natências”.

O assunto do sagrado foi considerado alheio ao cânone da ciência moderna que partia de uma posição agnóstica em que somente a razão poderia estudar e examinar os fenômenos perceptíveis pelos sentidos e pela ciência. Diante da falta de comprovação científica da existência de Deus, e com a morte de Deus postulada por Nietzsche, os fenômenos do sagrado passam a ser buscados no próprio homem. Daí a mudança de postura ao relacionar a presença do sagrado com a própria vida, de maneira que o *princípio de imanência religiosa* seja a manifestação da necessidade do homem de uma explicação para fenômenos que parta da sua própria experiência, o que reflete o envolvimento da subjetividade e a antipatia pelo intelecto. Essa intuição – que, por sua vez, inclui o sensorial – é resposta à necessidade da divindade, da recuperação do espanto e de um espaço para se pensar o não assimilável, o maravilhamento.

Mas a revelação do divino na modernidade passa a ser interior e não mediada por uma entidade, reside imanente no mais profundo do ser humano, o que faz dela ao mesmo tempo natural e sobrenatural, porque dimanada da natureza humana e de uma divindade cativa no homem. Dessa forma, a relação moderna com a entidade sagrada é fatalmente atrelada ao corpo e aos efeitos sobre ele, passando a ser reconhecida como uma experiência fundamentalmente pessoal do incognoscível. Dá-se a quebra de um absolutismo e do objetivismo, típica do questionamento moderno das certezas.

O pensamento moderno sobre o sagrado convoca o questionamento dos dogmas e privilegia a experiência mística à certeza intelectual. A vida passa a ser superior à verdade, ou melhor, a verdade está submetida à vida. A manifestação do sagrado acaba por ser revelada pela presença em potência de um inefável em nós; e isso seria admitir uma presença do divino no humano, uma aproximação ou alinhamento das potências.

O sagrado, no texto poético, habita a *fenda incomensurável* (ULM, 2014) entre as palavras e a imagem, o limite aquoso entre o ser e o não ser. E para Fernando Pessoa, que é recuperado por Manoel na epígrafe do livro *Retrato do artista quando coisa*: “não ser é outro ser”. Desse modo, “o sujeito se inclina e se dilui no outro, no mundo. Mas, misteriosamente, ao diluir-se, toma corpo, ao apequenar-se, cresce. Está na criação de limiares que se abrem para outra conotação, surpreendente e que beira o indizível.” (SPERBER, 2011, p. 15).

A própria palavra “sagrado” carrega em si mesma a *hybris*, essa potência para o descomedimento, porque abarca “o profano e o sagrado, o dito, o silêncio do não-dito e o interdito. A palavra carrega o poder de nomear e ocultar” (SPERBER, 2011, p. 14). Por isso, podemos dizer que na literatura reside um estado de sagrado, notável “conforme o tratamento dado à caracterização de personagens, espaços, relações, territórios, **sempre mediante a palavra**”

(SPERBER, 2011, p. 14 – **grifo nosso**). É por isso que Manoel de Barros, em um de seus poemas declara que em poesia o inefável, o incomensurável, como por exemplo a ausência do som, passará pelas palavras: “Com as palavras se podem multiplicar os silêncios” (BARROS, 2010, p. 477).

O silêncio é, para Barros, algo que preenche o vazio de voz das palavras, algo como um “idioma inconvertível” (“Entendo ainda o idioma inconvertível das pedras./ É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das/ palavras.” [BARROS, 2010, p. 382]), pronunciado pela “boca do bárbaro” (BARROS, 2010, p. 411), e compreendido pelo andarilho (“Ele era um andarilho./ Ele tinha um olhar cheio de sol/ [...]O silêncio honrava a sua vida” [BARROS, 2010, p. 445]) ou pelo poeta (“Sou livre/ para o silêncio das formas/ e das cores” [BARROS, 2010, p. 416]).

A experiência mística passa por esse silêncio, é uma experiência pessoal de abandono, uma busca silenciosa e íntima e que não há meios de medida e comprovação que não passem por uma confirmação de ordem subjetiva. Por isso é, sobretudo, irrestrita e não doutrinária porque não se limita a dogmas e instituições, além de não resultar em nenhum valor prático de ordem social. Assim, a experiência mística é improdutiva e inútil em si mesma, embora possamos verificar ressonâncias místicas em várias práticas culturais, como na literatura. A essa improdutividade da experiência mística podemos relacionar à questão da *inutilidade*, várias vezes referida na poesia de Barros.

O inútil também se associa ao abandono: “Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam/ a Deus./Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!” (BARROS, 2010, p. 342)⁵. Portanto, nessa perspectiva, o místico, aquele que

5 “Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro” (BARROS, 2010, p. 386).

possui uma relação de intimidade com o sagrado, é comparado ao poeta que nasce “para administrar o à toa/ o em vão/ o inútil” (BARROS, 2010, p. 340), pois a sua busca não se caracteriza por uma ordem prática na espera do social e econômico, ao contrário, afasta-se da exigência de uma produtividade útil, pois a experiência ascética (místico-estética) do artista passa por um choque existencial e um abandono de si.

Eduardo G. Losso (2007) defende que a relação entre a mística e o artista moderno é resultado de uma prática estética em que o sujeito está dissolvido e a obra de arte está profanada. A busca autêntica de uma experiência individual cada vez mais isolada (“apropriada ao abandono”, diria Barros – até do próprio sujeito) é típica da modernidade que se emancipou das ideologias religiosas. No entanto, vemos na poesia de Manoel de Barros resquícios de uma mística anterior (pré-moderna) na pretensão de unir-se com o Absoluto e na indistinção entre sujeito e objeto.

Ao contrário de propor uma neomística fundamentada na ausência de Deus, do dogma e da crença, a poesia de Barros ainda reflete o pensamento sobre uma divindade (quer seja transcendente ou imanente) que possibilita um “alargamento” do sujeito lírico para as coisas e, principalmente, para o mundo natural que o rodeia, criando entre eles uma comunhão não hierarquizante.

O ascetismo místico em Barros pode ser comparado à mística do poeta germânico Angelus Silesius quanto ao pensamento que se distancia de um desejo de conhecimento e quanto à percepção de uma dialética da grandeza em que está implícita a presença divina nas minúcias, naquilo que parece pequeno para o mundo. Barros e Silesius compartilham do “olhar para baixo” e uma relação com o franciscanismo: Barros, um interessado pelos ensinamentos do Santo, e Silesius, um padre e filósofo que se consagrou na Ordem Franciscana. A poesia de Silesius direciona o entendimento de Deus com ideias da teologia

apofática, basicamente antitética e paradoxal. Ainda, reconhece-se que alguns de seus escritos circulavam dentro de uma dinâmica panteísta ou panenteísta, o que nos faz pensar na “insuficiência original” (PAZ, 2012, P. 153) diante de Deus, a dinâmica de horizontalidade e não hierarquia entre seres, encontrada em Barros.

Por sinal, não podemos desconsiderar que esta noção de igualdade entre seres também é cristã, encontrada tanto como imparcialidade e justiça – desde textos do Velho Testamento quanto nos do Novo Testamento, em que a figura de Cristo insere uma mediação de uma semelhança entre Deus e homem por meio da experiência da fé. A respeito disso, Eduardo G. Losso recupera de Adorno⁶ a ideia de Cristo como “feiticeiro divinizado”, “místico absolutizado”, pois apresenta tanto uma essência espiritual quanto uma essência natural/humana: “uma vida da divindade e da natureza” (LOSSO, 2007, p. 40). Na poesia de Barros encontramos referência a essa noção cristã quando é dado especial destaque (letra maiúscula) à “Humildade” (“Cristo monumentou a Humildade quando beijou os/ pés dos seus discípulos. (BARROS, 2010, p. 343)” ou na recriação do segundo mandamento do Decálogo de Moisés⁷: “Já posso amar as moscas como a mim mesmo”, que (ainda neste poema) culmina no aparecimento do verbo “cristianizar” para abranger a noção de igualdade e comunhão com a natureza: “Quero cristianizar as águas” (BARROS, 2010, p. 357).

Assim, podemos relacionar a experiência do sagrado à experiência da arte moderna e posicionar Manoel de Barros como um asceta às avessas, aquele que passará pelo sofrimento da transformação para que seja apto a uma *desaprendizagem*, em detrimento de uma aprendizagem, aquele que pratica os

6 Eduardo G. Losso, em sua tese de doutoramento, trata da Teologia negativa do pensamento de Theodor Adorno e da secularização da mística na arte moderna.

7 De acordo com o livro de Mateus 22: 37-40 do Novo Testamento Cristão.

exercícios de um método *especialmente sensorial e erótico* de relacionamento com o mundo, e que culmina na transfiguração dirigida pelo prazer de comunhão. Isto é, trata-se de uma ascese, que concilia matéria e memória, corpo e espírito, e que se reconcilia ao corpo e à alma do mundo – e, logo, do imundo. O nome disso pode ser poesia ou escatologia: religar-se ao corpo da comunidade – inclusive de outros modos de existência – e ao corpo da natureza, num processo de tradução contínua: trans-substanciação.

A escatologia apareceria na poesia de Barros na própria essência da transsubstanciação. À vinculação com os ritos monásticos tradicionais de um ascetismo austero, podemos relacionar a mortificação do corpo de um ser que, na relação de comunhão, transfigura-se em outro ser a ponto de haver uma troca de substâncias: “Um passarinho me árvore. (O passarinho me/ transgrediu para árvore. Deixou-me aos/ ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia/ de dia e me desperta nas manhãs)” (BARROS, 2010, p. 358). O apelo à transformação da matéria remete à transformação da carne mortificada, decomposta na terra. E a esta se ligam todos os resíduos do sujo, desde as relações mais objetivas com o lixo, borra, despejo, o imprestável, até as mais variadas conotações morais de impureza, nojo e patifaria.

De acordo com Suzy Sperber (2011), a palavra *sacer* recebe da origem romana uma conotação daquele ou daquilo que tem contato com o poluído, sujo, bem como a palavra *tapu* (de origem polinésia) indicava algo ou alguém restrito, incomum. Duas palavras incorporadas à semântica do sagrado e que evidenciam os pares impuro-puro/maculado-livre frequentes para esta discussão: “Uma pessoa que se torna pura entra no reino do divino e deixa o profano, o impuro, o mundo decadente.” (SPERBER, 2011, p.14). No entanto, na poesia de Manoel de Barros, a busca de uma pureza da língua, pelo movimento de “natência” (ao se chegar no grau renovador da língua), é acompanhada de rituais de purificação profanados pelo *sacer*, o impuro e o imundo do chão.

É interessante observar que, para Barros, a noção de purificação está vinculada justamente a um ritual de imundície: “Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos,/ teréns de rua e de música, cisco de olho, moscas/ de pensão” (BARROS, 2010, p. 148); “A limpeza de um verso pode estar ligada a/um termo sujo” (BARROS, 2010, p. 374). Seu interesse de se chegar à fundamental fronteira entre o fim e o início (de um corpo/de uma palavra/de um ser) se revela sem nenhum pudor, quando alinha, no poema “Pequena História Natural” de *Livro de pré-coisas*, o sacrifício cristão do banquete escatológico (a eucaristia), que acentua o significado soteriológico da morte de Cristo para a remissão dos pecados, ao livro dos Levíticos, em que se encontra a orientação para proibição do consumo de carnes imundas. Ora, para Barros, o “modo” do impuro é que “purificará”:

[...]

Sobre isso diz o Livro: — Pessoa que comer carne de animal que morre estará imunda até de tarde — e desse modo se purificará. Isso está no Levítico. Urubu tem muita fiúza no Levítico.

[...] (BARROS, 2010, p. 230)

A comunhão remete não só para a relação de interposição entre os seres, como também para a transubstanciação referente ao simbolismo do sacramento eucarístico – celebração da memória de Cristo. Por isso, o corpo e o sangue de Jesus, transubstanciados em pão e vinho (conforme ordenação de Jesus na Última Santa Ceia), seriam a manifestação da presença do “Cordeiro de Deus” e do resgate pago na cruz para redenção da humanidade. Para Gumbrecht,

o sacramento da eucaristia, isto é, a produção da Verdadeira Presença de Deus na Terra entre os vivos, era sem dúvida o ritual central da cultura medieval. A celebração da missa, naquele tempo, não era apenas uma comemoração da Última Ceia de Cristo com os seus discípulos: era um ritual por meio do qual a “verdadeira” Última Ceia e, acima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se “realmente” e de novo presentes. (GUMBRECHT, 2010, p. 51)

O gosto de Manoel de Barros por “desver/transver” o mundo se relaciona com a *visão como presença*, própria do sacramento da transubstanciação: “E o que dava santidade às nossas palavras era/ a canção do ver!/ Trabalho nobre aliás mas sem explicação/Tal como costurar sem agulha e sem pano./ Na verdade na verdade/ Os passarinhos que botavam primavera nas palavras” (BARROS, 2010, p. 429). A santidade, qualidade do que está separado da carne, chega às palavras por meio de uma imagem que canta, em um movimento surrealista próprio do fazer poético que privilegia o invisível que quer se mostrar, quer se tornar presente. Assim, o *olhar o mundo* é trocado por *um ver melhor* que pressupõe a presença do que não pode ser visto, mas sentido. Barros confirma que

[...] entre o poeta e a natureza ocorre uma eucaristia. Uma transubstanciação. Encostado no corpo da natureza, o poeta perde sua liberdade de pen-

sar e julgar. Sua relação com a natureza é agora de inocência e erotismo. Ele vira um apêndice. Restará preso ao corpo, às lascívia, ao vulgar, ao comum, ao ordinário. É nesse sentido transnominal que eu uso a palavra ordinário. Por daí que se pode dizer que as palavras de um poema vêm adoecidas dele, de suas raízes, de suas tripas, de seus desejos. Ao leitor não resta que se incorporar (BARROS, 1990, p. 320).

Esse enfraquecimento do corpo é o que cria nele a abertura para a transformação, pois que o abatimento dos contornos dilui a silhueta, rompe com o limite do Ser e colabora para a expansão, o espalhamento em outro ser. O rompimento é tal qual uma alteração do equilíbrio sensorial, o êxtase⁸, em que a visão se turva e delira: o que se vê se transforma em vidência. Estas *visões* são qualidade da infância, do inapreensível da língua que se relaciona com o não dito do sagrado e com a expressão de um inominável.

Na poética de Barros, o ermo do olho do menino é o ermo do olho do poeta – esta figura peregrina que não apenas viaja pelas estradas de água do pantanal, mas que caminha de um estado para outro: da visão para a vidência. No poema “O andarilho”, reconhecemos o andarilho na postura mendicante dos místicos franciscanos, mas que ultrapassa a condição de ser andante, para se configurar também em qualquer homem (e menino) que admita o poder do silêncio e do isolamento “de influir sobre os seus gestos” (BARROS, 2010, p. 353), que permita o duplo movimento de tanto se apropriar da natureza quanto

8 O êxtase religioso é também um júbilo trágico, uma alegria frente à morte, porque esta é a promessa de uma reintegração à continuidade imanente.

de se deixar ser apropriado por ela. Alguém que assume os “rumos sem termômetro” e a voz dos pássaros e, principalmente, alguém com a habilidade para prenúncios e adivinhações.

O ANDARILHO

Eu já disse quem sou Ele.

Meu desnome é Andaleço,

Andando devagar eu atraso o final do dia.

Caminho por beiras de rios conchosos.

Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.

Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.

(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)

Não tenho pretensões de conquistar a glória perfeita.

Os loucos me interpretam.

A minha direção é a pessoa do vento.

Meus rumos não têm termômetro.

De tarde arborizo pássaros.

De noite os sapos me pulam.

Não tenho carne de água.

Eu pertença de andar atoamente.

Não tive estudamento de tomos.

Só conheço as ciências que analfabetam.

Todas as coisas têm ser?

Sou um sujeito remoto.

Aromas de jacintos me infinitam.

E estes ermos me somam. (BARROS, 2010, p. 353)

Mesmo por vezes figurado como Bernardo, Aristeu ou Andaleço, o andarilho-peregrino de Barros é um ser despojado e fundamentalmente a-nônimo (sem identidade). Com vocação para o ócio e para errâncias, é um *flâneur* dos espaços rurais, estrangeiro de sua terra e, ao mesmo tempo, profundamente

vinculado ao espaço em sua volta, especialmente às coisas ínfimas do chão. Trata-se de um homem que transita pelas fronteiras da deificação e da laicização, não sendo vinculado a dogmas religiosos, mas sem perder o “condão de divino”. É um desprendido de desejos consumistas, abnega o conhecimento da ciência, da modernidade, da cidade, renunciando aos bens e aos excessos.

O ato de andar em romaria é uma escolha por privações e um exercício asceta de reflexão. Toda peregrinação requer persistência e penitência e é comumente associada aos ritos de iniciação. O andarilho, em Barros, se transforma na imagem da poesia, uma vítima sacrificial da violência da transgressão da linguagem para voltar a sua potência de “natência” (“Escrevo como quem lava roupa no tanque, dando porrada nas palavras.” [BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 47]), convertendo o fazer poético em uma missão pela humildade de se reconhecer no outro: “Eu já disse quem sou Ele” (BARROS, 2010, p. 353).

O místico é fundamentalmente um transgressor das teologias oficiais e das filosofias lógicas, o que o aproxima do poeta do Modernismo, movimento que, por sua vez, cooperou para a desmistificação da mística pré-moderna. A poesia de Barros tem aspectos do exercício do asceta dessa mística secularizada revelados na sua própria rotina de escrita: caso do isolamento em seu escritório diariamente pelas manhãs. A escrita como ascese revela uma prática de si, que se configura em um questionamento sobre a existência. E o que são os poemas de Barros senão uma tentativa voraz de responder ao desejo de sentido na vida pela experiência?

Em Barros, constatamos uma preferência pela autobiografia e pelas memórias e relatos (mesmo que ficcionalizados), mas que, por serem também especialmente relacionados com as reflexões sobre a prática poética e a função do poeta (sobre o que é e para que serve a poesia, ou sobre o querer conhecer a “torpeza humana” [BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 51] por meio dela),

podemos aproximá-la de uma escrita que propõe uma trilha para o autoco-
nhecimento: “O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo.”
(BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 51). A ascese, portanto, funcionaria como
um “cuidado de si”⁹, uma filosofia

que considera a sabedoria não como o ponto mais elevado e abstrato atin-
gido pelo espírito, mas como um pôr em ato de uma reflexão, uma prática
de si, um modo de vida. Este ponto de vista sobre a filosofia implica sair do
âmbito da universalidade, em que a tradição idealista colocou as questões,
para o âmbito do contingente (KLINGER, 2014, p. 53).

Há neste tipo de escrita de experiência de si tanto um lado exibicionista, que
se relaciona à prática da ascese, quanto o do recolhimento. Manoel de Barros,
poeta conhecidamente tímido, não esconde, porém, que essa timidez seja um
orgulho, uma tática: “esconder por trás das palavras para mostrar-se” (BAR-
ROS, 2010, p. 148):

Mas o meu apagamento me exhibe antes que me apaga. Me exhibo através de
ficar sob as cinzas. Sou sempre uma pose falsa tirada no escuro. Me exhibo
de costas. Pretendo que o escuro me ilumine. Isso não é um apagamento. É
um requinte. Eu faço o nada aparecer. Uma frase antitética igual a essa me
afaga, alivia meus conflitos. Ai que tanta impudência! Um narcisismo do
avesso (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 104).

Outra semelhança do fazer poético com o ascetismo místico é a radicalidade
que podemos encontrar na forma. E na poesia de Barros, a forma privilegiada
do asceta-poeta no exercício existencial é atender ao seu apelo orgástico com
as palavras, para ele, uma necessidade:

9 Lembrando que o verbo cuidar se associa à forma latina cogitar, *pensar, meditar*.

Trabalho às vezes dias inteiros para pescar um verso que fique em pé. Minha relação com as palavras é orgástica. Escrevo porque preciso ter relações com elas para viver em paz. Depois que uso uma palavra nova, ela me beija. Quer dizer que gostou de mim. Eu sou de bem com as palavras que uso porque elas me são (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 88).

O encostamento no corpo da natureza por vezes avança como incrustação: uma anastomose harmônica erótica e telúrica, a eucaristia dos corpos em que as diferenças hierárquicas entre seres são nulas. Portanto, a relação com a natureza se alinha a um saber que privilegia a “operação por semelhanças” com ela: “Pertença de fazer imagens./Opero por semelhanças./Retiro semelhanças de pessoas com árvores/de pessoas com rãs/de pessoas com pedras etc/etc./ Retiro semelhanças de árvores comigo” (BARROS, 2010, p. 340). É pela linguagem que se pode recuperar a equivalência entre o homem e a natureza: para atingir *estado de árvore* é preciso sofrer “de uma decomposição lírica até o mato/ sair na voz” (BARROS, 2010, p. 301).

Desse modo, o espaço da poesia de Barros é o espaço da linguagem que recupera o mundo natural configurado em paisagem (com a participação de um sujeito agente na natureza) e que com ela se comunga. Da mesma forma, o sujeito lírico quer encontrar em si uma potência de divino (a memória do fazer nascimentos pela “natência”, que culmina na proximidade maior entre Deus e homem porque Ele se realiza em presença dentro do homem), e assim encontramos também uma inversão do princípio de dominação da natureza, rompendo com as hierarquias.

A natureza, portanto, tem postura ativa nessa relação erótico-mística-poética (“Limos[que] me desejam” [BARROS, 2010, p. 281], “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” [BARROS, 2010, p. 301], ou em “A partir da fusão com a natureza esses bichos se tornaram eróticos. Se encostavam no

corpo da natureza/ para exercê-la. E se tornavam apêndices dela” [BARROS, 2010, p. 248]), pois é a Natureza que possuiu a habilidade de “entender melhor a metafísica” (BARROS, 2010, p. 323).

Nesse sentido, Bataille (2013) acrescenta que o erotismo se aproxima da esfera do sagrado porque há nele um elemento de maravilha resultado de uma excitação intensa, um sentimento de soçobrar: o desejo de morrer ao mesmo tempo em que é desejo de viver, uma “morte de não morrer”,¹⁰ um desejo de decadência que é resultado da existência insubmissa e sensual: “A sensualidade é, em princípio, o domínio da irrisão e da impostura. Existe em sua essência um gosto de se perder, mas sem naufragar: isto não aconteceria sem uma trapaça, de que somos ao mesmo tempo os autores cegos e as vítimas.” (BATAILLE, 2013, p. 270).

Manoel de Barros, por exemplo, apropria-se da paixão do narrador por Albertine em “Em busca do tempo perdido”, de Proust (no 4º. volume – “A prisioneira”) para criar em imagem poética o fetichismo atribuído ao olhar, sem todavia deixar de convocar os sentidos da audição e, principalmente, o do tato. Segundo ele, é pelo tato que se chega ao êxtase do grito:

PÊSSEGO

Proust

Só de ouvir a voz de Albertine entrava em
orgasmo. Se diz que:

O olhar de voyeur tem condições de phalo
(possui o que vê).

Mas é pelo tato

Que a fonte do amor se abre.

Apalpar desabrocha o talo.

¹⁰ Conforme observado no poema “Vivo sem viver em mim” de Santa Teresa d’Ávila: “Vivo sem em mim viver/ e tão alta vida espero /que morro por não morrer”.

O tato é mais que o ver
É mais que o ouvir
É mais que o cheirar.
É pelo beijo que o amor se edifica.
É no calor da boca
Que o alarme da carne grita.
E se abre docemente
Como um pêssigo de Deus. (BARROS, 2010, p. 442)

E somente porque a “carne grita” é que se irrompe a abertura doce e sagrada. O movimento da abertura do ser em êxtase recai na dissolução da voz e da fala. Ao ser é reservado somente o grito, o rumor selvagem, o caos incivilizado da natureza; por isso mesmo a arte se evidencia como espaço capaz de abrigar o caos.

Conclusão

A coordenação alinhada entre sujeito lírico e natureza na linguagem poética de Barros permite que a relacionemos com a homogeneidade do espaço profano, que não possui um centro de fundação distintiva, embora observemos na poesia de Manoel de Barros um movimento de ressacralização desse espaço profano, de um “objeto qualquer” que passa a um outro estado de importância. Logo, podemos dizer que há nas imagens poéticas de Barros um interesse em *arrastar o espaço profano para um tempo sagrado*. Esse movimento, todavia, pretende ressignificar o sagrado tradicional transcendente, subvertendo o “*desejo de viver num Cosmos puro e santo*, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador” (numa proposta de misticismo cristão [ELIADE, 1992, p. 37]) e optando por um *desejo de criar*, a partir do Caos simbiótico da “natência”, um *novo Cosmos* baseado na experiência sensorial, que não indica um equilíbrio estável da totalidade, mas que evidencia justamente a instabilidade vital e o incessante devir dessa tensão.

Referências

- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BATAILLE, George. *Teoria da religião*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- _____. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª edição revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010. 2ª reimpressão, 2011.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRUGONI, Chiara. *Vida de um homem: Francisco de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LOANDA, Fernando Ferreira de. *Panorama da Nova Poesia Brasileira*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Orfeu, 1951.
- LOSSO, Eduardo. *Teologia negativa e Theodor Adorno A secularização da mística na arte moderna*. 2007. 343f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- MÜLLER, Adalberto (org.). *Manoel de Barros. Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. *A cintilância dos escuros*. Teoliterária, Vol. 1/ nº 2. 2º Semestre de 2011.
- OTTO, Rudolph. *O Sagrado*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PIZZINI, Joel. *Manual de Barros – Filme Inédito*. DVD.
- PUCHEU, Alberto. *Literatura, para que serve?. Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

SANTOS, Elisa Duque Neves dos. *Manoel de Barros: peregrinação da poesia por um conhecimento natural*. 2015. 222f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura – teoria da Literatura e Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2015.

SPERBER, Suzi Frankl (org.). *Presença do sagrado na literatura. Questões teóricas e de hermenêutica*. Coleção Work in Progress. Campinas: Unicamp-IEL, 2011.

STEINER, George. *Nostalgia do Absoluto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

ULM, Hernán. *A fenda incomensurável: literatura e cinema*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura – literatura comparada) – Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2014.

Uma ascese aos avessos

Cleide Maria de Oliveira

CEFET — MG

cleideoliva@yahoo.com.br

Resumo: O artigo busca refletir sobre o processo de sacralização e erotização do corpo presente na prosa de Adélia Prado, analisando dois procedimentos complementares que são postos em ação em sua escrita: a) uma profunda tomada de consciência da temporalidade/corporalidade humana, que ocorre de forma simétrica à revelação da humanidade do Cristo; b) uma espécie de ascese negativa que, ao contrário do esperado nos movimentos ascéticos, abre o corpo e o sensível para o mistério.

Palavras-chaves: Adélia Prado; corporalidade; erotismo; sacralização.

Abstract: This paper reflects about the process of sacralization and erotization of the body present in prose of Adélia Prado, analyzing two complementary procedures of your writing: a) a deep consciousness of temporality / human corporeality, which occurs symmetrically to the revelation of the humanity of Christ; b) a sort of negative asceticism that, contrary to expectations the ascetic movements, opens the body and the sensitive to the mystery.

Keywords: Adélia Prado; corporeality; eroticism; sacralization.

Uma poética do corpo

O mistério vai se mostrar através do corpo.¹

Diversas leituras interdisciplinares sobre a obra (prosa e poesia) da escritora mineira Adélia Prado destacam a presença e amplitude que a figuração do corpo e do universo feminino nela assume. Em sua análise da poesia contemporânea Ítalo Moriconi toma a poesia de Adélia Prado como exemplo do que denomina “sujeito poético a priori *marcado*”, para o qual não interessa mais falar em nome do sujeito universal, mas sim explicitar as marcas de uma subjetividade pulsante, “Marcado por quem se é concretamente na esfera pública”², sendo as marcas de gênero, aquelas inscritas no corpo, as mais significativas. Em estudo sobre sua obra Antonio Hohfeldt dirá que “sua literatura constitui uma espécie de contra discurso da *domesticação do corpo*”³, e Eliana Yunes que, em Adélia, “o corpo com sua sensibilidade é uma antena poderosa da expressão de Deus e não refugio ao demônio”⁴. Já a leitura teológica de Bingemer destaca a convicção, central para o cristianismo, “de que o corpo humano é condição de possibilidade da encarnação e, sobretudo, da

1 PRADO, *Prosa Reunida*, 1999, p. 339.

2 MORICONI, *Como e porque ler a poesia brasileira do séc. XX*, p. 137.

3 HOHLFELDT, A epifania da condição feminina. *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado*, p. 118, grifo nosso.

4 YUNES, Para gostar de Adélia (e de Jonathan). *Revista Magis*, p. 37.

experiência do divino”⁵. E, ainda como último exemplo, agora sob o prisma da psicanálise e dos estudos feministas, Scorsolini-Comin e Santos farão as seguintes afirmativas sobre a corporalidade místico-erótica da poética adeliana:

Na esteira desse movimento contemporâneo de reordenamento dos papéis sociais e da construção de relações mais igualitárias entre os gêneros, a mulher tematizada por Adélia Prado oscila em um movimento pendular entre continuar tributária de uma tradição herdada ou tomá-la nas mãos para transformá-la e ressignificá-la. São mulheres ora inocentes, ora possuídas pela fúria de seus desejos carnisais, o que pode ser observado em diversas de suas obras, e mesmo na dimensão de um só poema: são mulheres com fome, com desejo, mas também castas e devotadas ao marido – portanto, envolvidas em conflitos e irremediavelmente dilaceradas. Ao situarem essas criaturas na fronteira entre matéria e espírito, a poetisa as faz conhecedoras de sua indissociabilidade. Como lidar, então, com o permanente mal-estar gerado pela consciência dessa ambiguidade constitutiva, dessa dupla cidadania – um tanto carne, um tanto espírito? O caminho apontado pela autora é o da entrega plena à dimensão do sagrado, mas não o sagrado tomado em sua dimensão unicamente transcendental, mas a vivência de sua dimensão mundana, ou seja, a absorção na esfera do profano que, sutilmente, conduz à sacralização do cotidiano, em um interessante movimento de *ascese invertida*. Isso se torna possível pela abolição dos limites entre o sagrado e o profano e pela dissolução das fronteiras entre o corpo e o espírito, instaurando uma concepção singular de erotismo⁶.

5 BINGEMER, *Deus: experiência originante e originária*. O texto materno-teologal de Adélia Prado. In: *Aragem do sagrado*, p. 244.

6 SCORSOLINI-COMIN & SANTOS. A etérea duração do dia: gênero na poética encarnada de Adélia Prado, p. 9, grifo nosso.

De fato, permeia sua obra uma concepção poética na qual corpo e palavra são elementos complementares que põem em jogo de espelhos física e metafísica, sagrado e profano, imanência e transcendência, com intuito de inverter a hierarquia platônica que relegava ao corpo o papel de “cárcere” a sustentar a alma, essa sim, sedenta de beleza e verdade⁷. Como observei em outro momento⁸, o verso *Erótico é a alma*⁹ é exemplar para compreender essa carnalização da hierarquia platônica realizada por Adélia Prado: aparentemente um erro de concordância (afinal, *erótica*, e não *erótico*, é a alma), uma leitura mais atenta nos revela o que penso ser o cerne de sua poética. Se *erótica* fosse a alma, seria por possuir qualidades imagéticas e sensíveis que tornariam possível a comunicação entre física e metafísica, concepção facilmente associada a uma cosmovisão romântica, na qual todas as interações eu-mundo são determinadas pelos nossos afetos e esses, por sua vez, são a contraparte de uma dança cósmica tanto bela quanto terrível. Mas não é exatamente disso que se trata: *erótico é a alma*, isto é, o campo do substantivo erótico se deixa invadir pelo substantivo alma, e a relação que se estabelece entre *erótico* e *alma* deixa de ser de determinante e determinado, em que a alma seja determinada pelo erótico, ou vice versa, para se tornar de mútua equivalência, onde *isto* se iguala a *aquilo*. Assim, todo o cenário do erótico se expande a uma realidade

7 Sobre a dicotomia corpo-alma em Platão e a legitimidade de uma leitura, sobre sua obra, que privilegia a alma em detrimento do corpo, veja-se o seguinte trecho do diálogo Fédon, quando Sócrates defende a necessidade de que o corpo seja mantido sob severa vigilância: “— Vou dizer-te. É uma coisa bem conhecida dos amigos do saber que sua alma, quando foi tomada sob os cuidados da filosofia, se encontrava completamente acorrentada a um corpo e como que colada a ele; que o corpo constituía para a alma uma espécie de prisão, através da qual ela devia forçosamente encarar as realidades, ao invés de fazê-lo por seus próprios meios e através de si mesma; que, enfim, ela estava submersa numa ignorância absoluta. E o que é maravilhoso nesta prisão, a filosofia bem o percebeu, é que ela é obra do desejo, e quem concorre para apertar ainda mais as suas cadeias é a própria pessoa!”

8 OLIVEIRA, Algumas reflexões sobre linguagem, poesia e sagrado a partir da poesia de Adélia Prado, p. 106.

9 Poema Disritmia, PRADO, *Poesia Reunida*, p. 57.

que ultrapassa a corporalidade e se inscreve na transcendência, enquanto o signo alma torna-se pesado e pungente, quase corpóreo. A esse movimento estou chamando de ascese aos avessos, por distinguir-se dos movimentos ascéticos tradicionais, que se pautam em um processo de controle, domesticação e, quiçá, apagamento do corpo e de suas marcas com vistas a sua definitiva espiritualização, pois o corpo é, de modo geral, entendido como empecilho para o exercício místico e/ou intelectual.

A ascese adeliana, entretanto, não é um exercício de autocomedimento e moderação, mas um vigoroso embate com os pressupostos com os quais o Ocidente cristão subjugou o corpo (o sensível) em defesa da alma (o inteligível, o ideal) – em especial o corpo feminino, considerado como falta e ausência – e uma religiosidade plena e potente enraizada no corpo. E por que chamar de ascese esse processo, se há nele tão pouco da ética metafísica que permanece subjacente aos exercícios ascéticos de controle do corpo? Porque implica um rigoroso exame de si e o progressivo desprendimento de uma concepção do corpo como locus profano, interdito, acompanhado de um movimento de emancipação que o transforma em locus privilegiado para a experiência do sagrado. A obra adeliana empreende um diálogo intenso com determinadas concepções neoplatônicas que alimentam a tradição cristã, para as quais o corpo é objeto de interdição e a ascese dos afetos e paixões a alternativa para a epifania mística. Por outro lado, a afirmação do corpo, erotizado, mas não transfigurado em fetiche de consumo, é dependente de uma revisão do papel da corporeidade por meio da figura do Cristo, recuperando o estranhamento dessa personagem divino-humana com a constatação reiterada de que “Jesus tem um par de nádegas!/ Mais do que Javé na montanha/ essa constatação me prostra”¹⁰.

Há certamente erotização do corpo e da palavra na poética de Adélia Prado,

¹⁰ Poema Festa do corpo de Deus, PRADO, p. 281.

e por erotização entenda-se tanto a presentificação do corpo quanto a transfiguração do banal cotidiano por meio de epifanias poéticas. Penso que esse processo de erotização e sacralização do corpo, do espaço e da palavra realizada na poética de Adélia Prado se faz por meio de dois procedimentos complementares: a) uma profunda tomada de consciência da temporalidade/corporalidade humana, que ocorre de forma simétrica à revelação da humanidade do Cristo; b) uma espécie de ascese negativa que, ao contrário do esperado nos movimentos ascéticos (que de forma geral se orientam para um “enfraquecimento” do corpo) abre o imanente e o sensível para o mistério, mistério que toma a forma e os motivos da religiosidade cristã popular. Não obstante, ao contrário do esperado, a ascese adeliana não significa o apagamento do corpo – por meio de exercícios mortificantes – ou a espiritualização da palavra poética, antes, o corpo que se desenha nessa obra é um corpo feminino, desejante, inteiro e inocente; e a palavra almejada é aquela que recupera suas características mágicas de condensar a percepção sensível em pontos mínimos, absolutos e exatos, palavra-coisa que tem peso, textura, cheiro e sabor.

Tendo em outros momentos examinado as características mágico-míticas da linguagem de Adélia Prado¹¹, o modesto objetivo desse ensaio é mapear, no conjunto de sua prosa, esse processo de inversão da dialética platônica corpo-alma pela via da sacralização e erotização, tendo como pano de fundo o périplo das personagens femininas da prosa adeliana, personagens que apesar de múltiplas parecem ser uma única mulher em processo de autoconhecimento e revelação, de forma semelhante aos romances de formação (*Bildungsroman*), com a distinção de que na prosa adeliana “o aprendizado acende lucidez de gozo e dor”¹². Essa afirmação fica bem evidente nos quatro primeiros romances de Adélia que,

11 OLIVEIRA, Erotismo, mística e morte: a tríade adeliana.

12 YUNES, Para gostar de Adélia (e de Jonathan), p. 33.

Lidos em seu conjunto, parecem ser um único romance, com uma única personagem feminina em processo de construção e revelação, não importa que os nomes mudem, nem que se alterem os narradores em primeira ou terceira pessoa. Como se fossem quatro evangelhos, vão narrando a caminhada de paixão, morte e “ressurreição” de uma mulher, às voltas com o cotidiano doméstico, com aspirações de alma grande, aflições e agonias que, num crescendo, atingem um estado epifânico, de quase êxtase, em descobertas que vão do corpo à linguagem.”¹³

Semelhantes tanto na cosmovisão que constitui o espaço-tempo dessas narrativas, quanto em estilo, linguagem e temas abordados, os primeiros cinco livros de Adélia se aproximam ainda na configuração das personagens: temos uma protagonista feminina, de classe média baixa, entre 40 e 50 anos, mãe de filhos e religiosa, que vive às voltas com a demarcação do cotidiano, mimetizado a partir de um rico mosaico de afetos e memórias. Essa personagem feminina possui sempre uma amiga íntima, companheira de uma jornada espiritual empreendida no imponderável cotidiano (seus nomes são Stela, Ismália, Gema, Amarilis e Alba), um marido que parece já ter alcançado a inteireza almejada (chamam-se Gabriel, Pedro, Thomaz, Teodoro), e uma figura masculina objeto de um desejo tão ardente quanto platônico (são os Albano, Ramon, Jonathan, Eteloi Leh, Soledad, etc). Outro elemento recorrente é a presença de elementos simbólicos que povoam os sonhos das personagens, os quais, apesar da multiplicidade aparente, convergem para interpretação similar, dentro da tessitura narrativa: são ovos, borboletas, recém-nascidos e peixes que falam de um desejo de renovação e reconciliação por parte das protagonistas em insistente conflito existencial. No caso dos peixes a referência cristã ganha

13 YUNES, Para gostar de Adélia (e de Jonathan), p. 33.

contornos unívocos, remetendo tanto ao amor humano quanto à concretude encarnada do Cristo.

Nos últimos livros de prosa de Adélia, respectivamente *Filandras* e *Quero minha mãe*, essas semelhanças estruturais são enfraquecidas, ainda que os temas, motivos e atmosferas permaneçam, bem como o percurso místico-existencial que conduz as protagonistas a um processo de descoberta, aceitação e maravilhamento com “a inocência da carne”, espantosa revelação sintetizada na epígrafe com a qual abrimos nosso texto: “o mistério vai se revelar através do corpo”.

A erotização/sacralização do corpo em Adélia Prado

Deus não me fez da cintura para baixo para o diabo
fazer o resto.

Ou tudo é bento, ou nada é bento.¹⁴

O primeiro livro em prosa de Adélia Prado é *Solte os cachorros*, publicado em 1979. Narrativa cujo ritmo desenfreado se ajusta ao imperativo contido no título - *Solte os cachorros* - o livro, originalmente designado sob a rubrica de contos (edição de 1979), se organiza em três seções. A primeira, *Solte os cachorros*, é composta por 26 fragmentos numerados onde uma voz não nomeada (ou com vários nomes: Gerontília, Dolores, etc.), mas identificável como de idade próxima aos 40-50 anos, professora primária, casada e mãe de filhos, à modo de um diário sem freios, escreve suas percepções de mundo onde, apesar do tom despojado e parodicamente caipira, reflete sobre questões tão complexas como o engajamento social e/ou feminista, o ser da poesia, os equívocos da educação pública no Brasil, etc. Já as outras duas seções têm título *Sem enfeite nenhum* (com dois textos – contos? – não numerados) e *Afresco*, com 12 pequeníssimos textos onde o diálogo com a tradição cristã se intensifica.

Nesse início de seu exercício ficcional já se encontram os grandes eixos temá-

14 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 199.

ticos que serão explorados nas demais narrativas, como o fluir do tempo e a consciência da morte (a grande e todas as pequenas mortes diárias), o desejo de costurar os minúsculos fios do cotidiano buscando significar a experiência individual e comunitária, as questões político-sociais a partir da perspectiva da mulher comum que questiona a justiça social, o sofrimento humano causado pelo próprio homem, a necessidade/impossibilidade de engajamento político, as questões de gênero, etc. Antônio Hohfeldt, analisando a prosa de Adélia, ressalta que

[...] no texto de *Solte os cachorros* é que se constitui uma espécie de *modelo* a ser, posteriormente, reiterado, desdobrado, enriquecido, reinventado, revisitado, enfim, mas sem se perder os elementos essenciais que caracterizam a personagem narradora e que, a partir do volume seguinte, será sempre alguém identificado através de um nome de batismo que pretensamente a diferencie da escritora, constituindo-a em uma alteridade mas que, nem por isso se afasta de sua própria experiência, mesmo que construída numa terceira pessoa do singular¹⁵.

Certo descompasso entre a materialidade do corpo e suas demandas, nem sempre nobres, e aquilo que, por falta de nome melhor chamamos *alma*, já estão presentes em *Solte os cachorros*: “Meu corpo é muito satisfeito, considerado em si mesmo; já minha alma, às vezes tira a roupa e fica feito um árabe na direção do Meca, pondo e tirando a cabeça do chão sem entender as pantufas¹⁶. Por outro lado, o desejo pelo inteiro, sem fragmento, é explicitado: “Querendo uma coisa tem que abrir mão de outra? A minha boca arada é do inteiro

15 HOHLFELDT, A epifania da condição feminina, p. 102.

16 PRADO. *Prosa Reunida*, p. 23.

que gosta”¹⁷. Um dos significados menos **conhecido** do vocábulo “arada”, de sabor regional, é “esfomeado”, “faminto”, e nesse adjetivo se concentra certa declaração de princípios do erotismo que move os primeiros livros adelianos, um erotismo que se sintetiza na afirmação carnalizadora de que “Eu quero é o seio de Deus, quero encontrar Abraão e me insinuar junto dele, até ele perder o juízo e me fazer um filho, que terá muitas terras e ovelhas”¹⁸. Muito embora a antropomorfização do divino seja corriqueira em diversas confissões de fé, o que chama atenção é um procedimento que se repetirá em toda obra adeliana: a preferência pelas imagens concretas e sensoriais (ou sensuais) para a figuração do sentimento religioso. Esse é um dos primeiros indícios de que toda hierarquia platonizante será transgredida, ainda que as polaridades continuem em um nível de tensão crescente, como veremos.

O próximo livro em prosa, *Cacos para um vitral*, de 1980, apresenta uma estrutura narrativa e personagens que será repetida nos próximos romances de Adélia. A narrativa centra-se em Glória, que possui vários pontos de contato com a biografia da autora: é uma dona-de-casa e professora primária do interior de Minas Gerais, mãe de filhos envolta com os afazeres domésticos que lança um olhar crítico sobre o mundo que a cerca, em um processo de autodescoberta que tem seu motor nas reflexões sobre a temporalidade. Nesse romance, especificamente, o tema do envelhecimento e da morte abre e fecha a narrativa (a morte de Dona Zilé, acontecimento contemporâneo ao tempo da narrativa, e o rememorar da morte do pai por Glória, ato por meio do qual a esperança cristã da ressurreição é reafirmada), articulando-se intimamente com um desconforto crescente em relação à própria corporalidade, e a procura pela recuperação da inteireza-integridade do corpo redimido de sua “analdade”¹⁹:

17 PRADO. *Prosa Reunida*, p. 43.

18 PRADO. *Prosa Reunida*, p. 13.

19 Esse é um termo repetido com frequência pelas protagonistas adelianas para caracteri-

Deus me prova às vezes: *um gosto de cadáver na boca*, eu sinto gosto de cadáver, sei que é cadáver, gosto e o odor confundidos na minha boca, a morte viva se nutrindo de mim.

Quando recuperava a alegria, Glória ficava íntima. E descobria: desde toda a vida, o medo, o sentimento de culpa não a preservavam, antes a endureciam. Mas estar alegre era possuir intimidade, *seu corpo não era mais feito de partes, mas uma só coisa harmoniosa*, ajustada, digna de amor e amar, fazer os outros felizes²⁰.

Mas, entre um e outro ponto, entre a agoniada reflexão sobre a temporalidade que nos constitui e cuja marca mais evidente é nossa frágil corporeidade, e esse discurso da alegria que advém da mística revelação da integridade do corpo, inteiro sem fragmentos, pleno e potente em sua mais absoluta contingência, está o rio pelo qual atravessam essas mulheres adelianas, em cada uma de suas narrativas. A personagem Glória é importante para compreender esse movimento pendular entre duas cosmovisões diametralmente opostas do corpo: o corpo que tem “gosto de cadáver”, contaminado pela temporalidade, e o corpo redimido, recuperado de sua potência sacra, “uma só coisa harmoniosa”, compare-se os dois trechos do mesmo romance:

A vida parecendo resumir-se em excrementos, odores, consistência e detritos de matérias nojentas. O que era aquilo? Ela a ponto de adoecer, pensando coisas absurdas: o corpo de Deus que a gente come, também ele uma

zar a fragilidade e os limites da corporalidade humana, em especial a finitude.

20 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 143, grifo nosso.

gruta de dejetos?

Necessitarei ainda de quantas paixões para amansar meu orgulho e me deixar ver de frente, de costa, de quatro, comendo, descomendo, sem turvar os olhos? Para isso caminho. Alguém me ensinará. Uma paixão, uma grande paixão me tomará de tal forma que tanto se me dará ser.²¹

Nesses dois trechos fica claro que a ascese adeliã, ainda que não seja um movimento de disciplinarização e controle, é uma pedagogia do corpo, pois é o corpo que precisa aprender que “não tem desvãos/ só inocência e beleza”²², e a referência a esse processo como uma paixão não deixa dúvidas quanto ao paradigma dessa aprendizagem: o deus-homem, Jesus Cristo. De forma sintética, o poema *Festa do corpo de Deus*²³, em livro publicado apenas um ano após *Cacos para um vitral*, mostra como o processo de desvelamento da sacralidade intrínseca ao corpo é dependente da revisão de uma cosmovisão negativa sobre o corpo que durante séculos predominou na produção teórica e no imaginário cristão²⁴:

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,

21 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 148 e p. 193.

22 Poema Deus não rejeita a obra de suas mãos, PRADO, p. 320.

23 PRADO, *Poesia Reunida*, p. 281.

24 Entre os muitos exemplos possíveis cito um trecho do tratado *Sobre a morte como um bem*, de Ambrósio de Milão (334-397 d.C.), um dos padres da Igreja que contribuiu fortemente para a fusão de elementos platônicos e neoplatônicos com o cristianismo nascente: “Pois o sábio, quando busca o divino, liberta sua alma do corpo e deixa sua companhia” (citado por MCGINN, *As fundações da mística*, p. 299).

anunciando a paixão:

“*Ó crux ave, spes única*

Ó passiones tempore”.

Jesus tem um par de nádegas!

Mais do que Javé na montanha

esta revelação me prostra.

Ó mistério, mistério,

suspense no madeiro

o corpo humano de Deus.

É próprio do sexo o ar

que nos faunos 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 porfiaram

em nos cegar com esse embuste.

E teu corpo na cruz, suspense.

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.

O poema nos fala um embuste, um mistério e uma descoberta. O embuste – com o qual os demônios por séculos porfiam em cegar aos humanos – é a culpabilização do corpo, em especial do corpo feminino, assujeitado por práticas e saberes acumulados que nos dizem, desde Platão, que o corpo é fonte de pecado e impureza, além de empecilho tanto à vivência da via contemplativa (espiritual) quanto à via especulativa. O mistério é o corpo desse deus – o único a que eu saiba – que se torna carne e sangue, desnudando-se de toda sua plenitude, como nos diz belamente o apóstolo Paulo, para se tornar fraco, impotente e cheio de demandas. A revelação do corpo de Cristo – que afinal tem, quem diria, “um par de nádegas!”, é considerada mais importante que a grande revelação de IAHWEH à Moises, revelação que foi um dos eventos principais na formação da religiosidade judaico-cristã. A descoberta, que advém da exposição do corpo do Cristo na execrável cruz, é a da *inocência da carne* e das potências inauditas do amor: um amor que se dá no corpo, e não apesar dele. Esse é um poema central para a compreensão do erotismo e da mística adeliãna, na medida em que explicita o que considero o cerne de sua poética: a constatação de que corpo e alma, imanência e transcendência são percebidos como contrapartes de um único todo indiviso, de tal modo que se chega à afirmação, apenas aparentemente herética, de que “sem o corpo a alma de um homem não goza”²⁵.

O próximo livro de prosa publicado por Adélia foi *Os componentes da banda*, em 1984, e tem como protagonista Violante, também professora primária e compositora, casada com Pedro e às voltas com seu drama particular de estar dividida entre a negação do corpo (“Sem intestinos a vida seria outra”, desabafa a personagem à beira de uma crise nervosa) e o dado extraordinário da encarnação do Cristo: “Reclamo para mim o privilégio de ser quem mais

25 Poema A terceira via. PRADO, *Poesia Reunida*, p. 349.

se maravilha com a Encarnação do Filho de Deus²⁶. Nesse romance é bastante sensível a tensão entre as duas polaridades: o corpo renegado em seus humores e demandas, um corpo que envelhece e morre, mas que também se abre para os afetos e para a experiência epifânica da beleza (seja ela poética, seja ela religiosa, pois em Adélia as duas instâncias não se diferenciam); e o corpo gloriosamente belo e inocente, sagrado, não obstante sua fragilidade intrínseca:

O dia em que eu não me importar mais com minha condição anal e nem tiver mais necessidade deste eufemismo estúpido para designar aquela parte do corpo, aí sim, os zombadores verão o que é atravessar enxame de marimbondos, caminhar sobre brasas e outros milagrezinhos.²⁷

E é nessa mesma narrativa que a ênfase na encarnação do Cristo não deixará dúvidas sobre a importância que esse dogma cristão terá para a sacralização/erotização do corpo na obra da autora: “Que seria de mim se Deus não fosse um homem que se pode tocar, crucificar, beijar, comer? O que seria de mim”²⁸, pergunta-se Violante. Cabe notar que, apesar de atualmente a encarnação ser um dogma pacífico para a teologia²⁹, a simples junção dos verbos “tocar”,

26 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 186.

27 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 210.

28 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 249.

29 Cabe lembrar que nem sempre foi assim e que importantes dissidências teológicas se articularam na contestação da humanidade-divindade de Jesus. Um das questões reincentes na história do cristianismo é a natureza de Cristo, principalmente no que diz respeito à sua relação com Deus. O Arianismo foi uma das primeiras heresias a questionar a divindade, a eternidade e a consubstancialidade entre Deus e o Cristo. Liderado pelo sacerdote e bispo alexandrino Ário (288-336), esse movimento afirmava ser Cristo criatura, inferior ao Pai. O Gnosticismo (do grego “gnosis” = conhecimento) floresceu nos segundo e terceiro séculos, reunindo elementos mitológicos, helenísticos e cristãos. Sua base teoló-

“crucificar”, “beijar” e “comer” ainda causam espanto quando entendidos como ações concretas do Deus-homem, e não alegorias. A religiosidade presente na obra adeliana recusa terminantemente uma divindade etereamente assentada sobre nuvens, no pacífico mundo das ideias, reafirmando o mistério desse deus que se fez corpo e habitou no meio de nós, sujeito às mesmas intempéries da matéria. Creio que um dado essencial para compreender a obra adeliana, em especial a forma realmente inovadora com que o erótico e o sagrado nela se amalgamam, são os dogmas cristãos da encarnação e ressurreição. Vejamos ainda outro trecho de *Os componentes da banda*, quando Violante constata que “Deus é ato-puro-extase”, e se entrega sem pudores a esse erotismo difuso, de viés místico, que se sustenta na assunção da dignidade do corpo como lócus de experienciação do sagrado:

(...) a santidade é possível, temos urgência de santos, eu posso, vou começar agora, o Cordeiro na mesa com alfaces amargas me convoca, que lindo não se dizer almeirão, mas alfaces amargas! A carne do cordeiro, do que, estando para ser entregue, deu graças, pegou o pão, partiu-o e deu-o

gico-filosófica é a crença em um dualismo radical entre espírito e matéria, elementos que teriam sido criados por diferentes divindades. Rejeitando a matéria como intrinsecamente má questionou afirmações cristãs centrais como a criação, a encarnação e a ressurreição. Uma variante do gnosticismo é o Docetismo (do grego “dokéo” = parecer), que negava o caráter literal da encarnação, afirmando que o Cristo teria assumido apenas uma “aparência” de humanidade, não tendo um corpo material e físico como os seres humanos, visto que a doutrina entendia a matéria como fonte de todo mal. Uma outra seita que questionava a encarnação divina foi o catarismo, (do grego “katharós” = puro), movimento que floresceu no sul da França entre os séculos XII e XIII. Os cátaros afirmavam, de forma similar aos gnósticos, um dualismo radical que postulava a existência de dois mundos opostos e coexistentes: o primeiro, comandado por Deus, seria invisível e luminoso; o segundo, material e visível, controlado pelo diabo. Negando o corpo e a matéria como fonte de todo mal, para os cátaros Jesus havia sido apenas um profeta importante, e não Filho de Deus, e a única forma de alcançar o reino dos céus seria por uma ascese radical que purificasse o espírito, reencarnação após reencarnação.

a seus discípulos dizendo: “Isto é o meu corpo...” Corpus, corpus, corpo, que desejo eu tenho de me chamar Encarnação Vigo Viante, que palpitante amor eu sinto por Jesus, que se confunde com Pedro, com o moço que me abraçou, com Jonathan, Amiel, Eteloi Leh, e até Nélio, Nélio transfigurado, dizendo coisas bonitas: Encarnação, é imprescindível o carinho físico para a harmonia do espírito e da digestão das gorduras³⁰.

A esperança cristã da ressurreição assume vital importância para manter “ilusão fantástica”³¹ de uma vida além da vida e alimentar a alegria que move esse estar-no-mundo religioso. Cabe lembrar que o reino do céu desejado é em tudo semelhante ao reino dos homens, com uma única diferença: a morte foi derrotada e o tempo se desdobra ciclicamente, permanecido sem fraturas, na rotina perfeita que é própria do tempo sagrado³²:

(...)

Quando eu ressuscitar, o que quero é
a vida repetida sem o perigo da morte,
os riscos todos, a garantia:
à noite estaremos juntos, a camisa no portal.
Descansaremos porque a sirene apita
e temos de trabalhar, comer, casar,

30 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 261.

31 Veja-se o belo poema Pistas: “Não pode ser uma ilusão fantástica/ o que nos faz domingo após domingo/ visitar os parentes, insistir/ que assim é melhor, que de fato um bom emprego é meio caminho andado./ Não poder ser verdade/ que tanto afã escave na insolvência./ Há voos maravilhosos de ave,/ aviões tão belos repousando nos campos/ e o que é piedoso no morto:/ não seu sexo murcho,/ mas suas mãos empenhadas sobre o peito.” PRADO, *Poesia Reunida*, p. 24.

32 “A rotina perfeita é Deus” afirma um dos versos do poema Mural. PRADO, *Poesia Reunida*, p. 446.

passar dificuldades, com o temor de Deus,
para ganhar o céu.³³

As protagonistas adelianas parecem repetir com o Apóstolo Paulo: “Se esperamos em Cristo apenas por essa vida somos os mais miseráveis de todos os homens”³⁴. Mas, contrária a uma perspectiva dolorista e repressora, em especial do corpo feminino, Adélia retorna ao imaginário do cristianismo primitivo e enfatiza um Cristo homem, cujo corpo será modelo para a recuperação da dimensão sacra inerente ao humano, veja-se um último exemplo de *Os componentes da banda*: “Depois de ressuscitado, apareceu em Emaús na beira do mar e comeu, comeu peixe com eles, peixes na brasa e pão. Minha boca se abrasa, quero peixes também, pão de escuro cereal”³⁵. Novamente a preferência por imagens sensíveis e concretas para representar um deus cujo corpo (mesmo após a sua ressurreição) tem idênticas demandas às do corpo humano, e por isso pode partilhar com seus discípulos uma refeição rústica à beira do mar de Tiberíades³⁶.

O homem da mão seca foi publicado em 1994, após 10 anos sem Adélia Prado publicar prosa. O livro faz inúmeras referências ao fato da narradora precisar “contar seus sonhos à doutora”, o que parece ser menção a um dado biográfico, pois a narrativa é publicada depois de anos de silêncio, quando a autora atravessa uma crise depressiva e “não consegue escrever”. Leiam-se palavras da própria Adélia em entrevista:

Eu comecei a escrever *O homem da mão seca* com muito entusiasmo, sabia

33 Poema O reino do céu. PRADO, *Poesia Reunida*, p. 126.

34 I Coríntios 15, 19. BIBLIA SAGRADA.

35 PRADO, *Prosa Reunida*, p. 263.

36 João 21,1-14, BIBLIA SAGRADA.

tudo o que queria. Fiz o primeiro capítulo e aí deu um branco. Foi uma crise muito grande. Eu não sabia, mas era uma depressão forte. Estava muito deprimida e não percebia. Só via que não estava dando conta de escrever. (...) Depois de um processo interior muito grande eu acabei descobrindo que “o homem da mão seca” era eu. Isso foi a coisa mais espantosa do mundo. Quando eu descobri, acabei o livro”³⁷.

O romance é narrado em primeira pessoa por Antônia, primeira das protagonistas adelianas a ser exclusiva e desde o princípio poeta, escrevendo em seus três cadernos – “A beleza do mundo”, “O amor do mundo”, “A dor do mundo” – poéticas. É interessante notar o diálogo intertextual com a Bíblia cristã explícito já no título do romance, que faz referência ao episódio narrado nos evangelhos de Marcos 3 e Lucas 6, onde Jesus cura um homem da mão mirrada, ou seca. O desafio proposto por Cristo a esse homem é que o mesmo “Estenda as suas mãos”, em uma ação impossível (como estender as mãos se essa é a própria impossibilidade que se está tentando vencer?), se não for precedida por uma entrega absoluta. Também à Antonia é feito desafio idêntico de estender as suas mãos e tocar no “outro”, em gesto de compaixão, solidariedade e comunhão. Mais do que nomear a narrativa, o episódio bíblico é seu fio condutor, metaforizando a necessidade de decisão entre a graça imerecida e a culpa que impede o gozo do corpo e da alegria e se alimenta do medo. Índice de todos os medos que tomam Antônia (aliás, grande parte das protagonistas adelianas são possuídas por medo difuso, cujo fundo comum é o assombramento com a finitude humana) é o medo de tratar o molar sensível, doloroso. O que parece tolo medo infantil de ir ao dentista assume proporções metafísicas de um embate entre culpa e graça, veja-se o desabafo de Antônia:

37 PRADO, Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado*, p. 32.

Deus me cansa, pois me pede incessantemente o que não sou capaz de oferecer-Lhe: sem anestesia, deixa o dentista tratar seu molar sensível. Não posso, respondo, não dou conta, é impossível para mim. Vou destruir sua cidade, aleijar Thomaz, matar seu filho, deixar no purgatório a alma de seu pai. Pelo menos mulher, pede o Espírito Santo. Eu não posso. Nem o Espírito Santo sou capaz de pedir, pois tenho horror de que venha e me dê coragem pra tratar meu dente com dor. Eu não quero, ter coragem me dá pavor.³⁸

Para vencer o medo é preciso que Antônia, como nos ensina as místicas das mais diversas tradições, “escolha a morte do ego”, de modo que sua vontade perfeita seja a vontade perfeita de Deus. Em episódio final, Antônia finalmente percebe que a liberdade absoluta é a entrega absoluta, e após uma pequena rusga com o marido onde “Mais fácil parecia deixar amputar um dedo que estendê-lo na direção de Thomaz”, encontra redenção exatamente como o personagem bíblico, assumindo os riscos do encontro com a alteridade:

Estendi-a na direção de Thomaz, a mão mirrada e a recobrei perfeita como a outra, sã. O que se fora de mim não me perdia, antes comigo mesma desposava-me, era um júbilo, eu salvava Thomaz, acolhendo o que me salvava, convertia-me no Salvador, lembrei Arlete, ‘tem hora que Ele é eu’, lembrei eu mesma, ‘tenho tanta vontade de benzer as pessoas’, e a minha vontade perfeita era a vontade de Deus, a amor em moto contínuo que nem a si mesmo se julga, uma alegria de seiva, as campainhas da glória dormindo em suas sementes, lembrei de horas antigas mas aí já era tudo poéticas, a mandala girava, desistira de dominar seu desenho e descansava num pequeno ponto com uma atenção tão grande que ela se movia aquecida

38 PRADO, Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado*, p. 270.

movendo consigo o mundo, bola solta no azul, outra poética formando-se, como bem disse o doutor, ‘quando passar a treva, a fonte jorra outra vez’. Como se em meu próprio corpo toquei em Thomaz sem lhe pedir perdão, uma outra Antônia, a verdadeira, viajava com ele a Páramos³⁹.

Nesta narrativa as implicações históricas do embate entre graça e culpa – cuja manifestação mais evidente é o medo – serão articuladas à revisão de uma cosmovisão negativa do corpo, tema que de resto possui unidade surpreendente na totalidade da prosa adeliana, veja-se como o trecho abaixo se harmoniza com as reflexões já citadas de Glória (*Cacos para um vitral*) e Violante (*Os componentes da banda*): “Alguém simplesmente apaziguado com sua anialidade, ou é uma maravilha ou é um tédio enorme. Me interessam o corpo de Thomaz, do Teo, de Jesus”⁴⁰. Importa notar a relação de contiguidade entre esses três corpos “interessantes”: Thomaz é o fiel marido amado, exemplo a ser admirado e seguido; Teo – nome de óbvia ressonância religiosa com o qual nomeia a Soledad, personagem que se confunde com Jonatham – é o ermitão “iluminado” pelo qual Violante sente um misto de admiração e desejo; e Jesus, o deus-encarnado. Cada um desses personagens ecoa no outro o desejo de unidade que anteriormente mencionamos como singular na poética adeliana.

Manuscritos de Felipa é de 1999, e nele praticamente desaparece a figura masculina objeto de desejo, com exceção de uma breve menção a Jonathan⁴¹, personagem que costuma frequentar a poesia adeliana. É uma narrativa subdividida em 40 capítulos numerados em algarismos romanos onde Felipa irá empreender, como afirma no capítulo de abertura, “uma viagem em sua própria casa” que terá como fio condutor as reflexões angustiadas e amedrontadas

39 PRADO, Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado*, p. 382-3.

40 PRADO. *Prosa Reunida*, p. 324.

41 PRADO. *Prosa Reunida*, p. 445 e 451.

de uma mulher de meia-idade sobre o envelhecimento, o medo da morte – a própria e a dos que a cercam –, e a finitude que nos constitui. São recorrentes os sonhos, interpretados pela protagonista como oráculos a serem decifrados em seu processo de aprendizagem espiritual. Um desses sonhos nos é particularmente interessante por narrar a recuperação do corpo “glorioso”, potente e gozoso, que no sonho se dá pelo poderoso símbolo do feminino que é a amamentação:

Olhava o menino de Rebeca, uma criança de colo, miudinha de corpo mas saudável. Sentia-lhe a popa na concha da mão, era muito bom. Começou a chorar e, percebendo-lhe a fome, sentei-me e dei-lhe o seio. Mamou sofredamente, eu sentia formar o leite abundante, era gozoso, e pensei: por isso dispensei orgasmo. Troquei de seio e o menino continuou até se faltar, até regurgitar, passava a mão na barriguinha, falando do estampado de sua camiseta. O gozo perdurava. Conversando com as pessoas, mostrava a criança, sabia que era a avó e não a mãe, mas era formidável que os outros também soubessem. A essência desse sonho chamei: “A glória do corpo”.⁴²

Esse sonho é narrado no capítulo final dos *Manuscritos de Felipa*, quando a protagonista parece ter enfim completado seu percurso de autoconhecimento, processo que será reiterado ciclicamente em cada uma das narrativas adelinhas, comprovando que não há nelas nenhuma ilusão de soluções fáceis. Em muitas dessas narrativas o uróboro se fecha em evento extático, onde a protagonista experimenta intensa consolação e gozo místico (o final de *Os componentes da banda* é exemplar), características que aparecem, ainda que de forma diluída, nesse trecho citado, pois “Os afetos dos sonhos (nos) ensi-

42 PRADO. *Prosa Reunida*, p. 472.

nam”⁴³ que “a glória do corpo” não está em sua espiritualização ou domesticação, mas na recuperação dessa alegria⁴⁴ primitiva de se ter um corpo onde vida e morte são experienciadas sem subterfúgios (note-se a metáfora vivaz da anciã amamentando, o que nos remete tanto à finitude que nos constitui quanto a uma afirmação vigorosa da potência de vida inerente ao ser humano).

O próximo livro a ser comentado, *Filandras*, foi publicado em 2001. O título possui, entre outras definições, a de “fios delgados e longos”, “flocos que esvoaçam pelo ar e cobrem os vegetais”. Digno de nota é que a escrita desse livro foi anunciada pela voz ficcional de Felipa (*Manuscritos de Felipa*). O livro é composto de 43 histórias que podem ser lidas em separado, mas que ganham maior densidade quando os frágeis fios dessas histórias de mulheres tão distintas – a avoadada Olinda; a racional Célia; a sedutora Calixtinha; a insegura Ester; a cafona Cremilda e seu envergonhado marido Raimundo – se enfeixam e compõem um frágil mural do que em nós humanos é belo e comvente. Como a própria Adélia diz: “Eu só tenho o cotidiano e meu sentimento dele. Não sei de alguém que tenha mais. O cotidiano de Divinópolis é igual ao de Hong Kong, só que vivido em português”⁴⁵. Apesar da rubrica *contos* que consta na capa para definir o gênero dessa publicação, há tal repetição de temas, motivos circulares – tanto no livro em questão como na obra de Adélia em geral, como a questão religiosa, a reflexão sobre os gêneros, o registro de um cotidiano provinciano poetizado, o difícil embate com a morte, etc – e personagens que se repetem – o marido Teodoro, que aparece nos fragmentos “O desbunde”; “De afrodisíacos”; “O ratinho”; “A caixa-preta”, etc – que não parece correto considerar os “capítulos” de forma independente, e sim como

43 PRADO. *Prosa Reunida*, p. 472.

44 Vejam-se os seguintes versos de Bagagem: “súbito é bom ter um corpo para rir/e sacudir a cabeça. A vida é mais tempo/ alegre do que triste. Melhor é ser”, poema Momento. PRADO, *Poesia Reunida*, p. 47.

45 Orelha de *Filandras*, PRADO, 2002.

um vitral que se compõe de muitas e ínfimas peças. Há em *Filandras* um trecho particularmente significativo por de certa forma resumir a particular interpretação adeliãna do papel da humanidade de Cristo para a descoberta da sacralidade do corpo. O fragmento, de título *Corpo*, inicia uma reflexão sobre a imanência que, sem negar a dicotomia corpo/alma – “Corpo, esse estranho hóspede da alma” – assume clara preferência pela concretude do corpo:

Deus tem um corpo e, como quem pede ao amante, põe tua mão sobre a minha para que o meu medo acabe, nasce e morre entre nós pedindo compaixão e água. (...) Eu nunca mais quisera levantar minha cabeça da terra para sempre adorar o que, tendo sangue, pulsações e vísceras, diz numa voz que só de imaginá-la subtrai-me a consciência: Sou Teu Deus, não temas, lava e beija meus pés, traz-me de encontro ao peito e diz-me como se diz aos meninos assustados: pára de chorar, eu estou aqui.⁴⁶

Um Deus que tem um corpo, frágil estrutura de sangue e vísceras, que tem sede, fome, cansaço, dor, medo. Um Deus que nos pede colo e compaixão como uma criança assustada, um Deus encarnado, exposto nu e impotente na execrável cruz, será o paradigma para o périplo que as personagens adeliãnas precisam empreender rumo à descoberta da inocência da carne. A resolução da dicotomia corpo/alma se dá pela compreensão da encarnação do Cristo, de modo que, sem negar a fragilidade intrínseca a nossa corporalidade, as personagens adeliãnas redescobrem nela sua sacralidade latente: “Remiste o corpo, eu digo, tenho agora um corpo para adorar, o corpo de Deus, um corpo que por oculta e misteriosa maneira eu sei que é o corpo dos homens”⁴⁷.

46 PRADO, *Filandras*, p. 90.

47 PRADO, *Filandras*, p. 91.

Último livro em prosa publicado por Adélia, a narrativa *Quero minha mãe* (2005), é classificada como novela e composta de pequenos fragmentos sem títulos, nos quais temos um narrador-protagonista, Olímpia, dona-de-casa, mãe e avó casada com Abel, que luta contra o medo ao descobrir que tem um câncer no útero e acreditar-se condenada à morte. Fragilizada pela doença Olímpia inicia uma poderosa reflexão sobre a própria vida, incluindo aqui a morte, que ela acredita acompanhá-la desde a juventude – sua mãe morreu ainda em sua adolescência e Olímpia desde mocinha assume o encargo de “ajudar os moribundos a fechar os olhos” – e também sobre as potencialidades do feminino. É interessante notar que à medida que a narrativa avança Olímpia vai se aproximando de outras figuras femininas e do feminino que a constitui – em especial da mãe – conquistando “uma nova dispensação quanto ao meu próprio sexo”, e libertando-se de uma “arraigada e preconceituosa admiração pelo homem”. Há a descoberta gozosa de um “novo território para se colonizar”, a “confirmação de um especial papel do feminino no mundo”. E como seria esse feminino? Em palavras de Olímpia, “Como se a grande profundidade houvesse permanecido sepultada em mim, assomou, com meu pequeno calvário, um rosto paciente, o que se pode mostrar sem artifício algum e sem legenda se saberá: é um rosto feminino de mulher”⁴⁸.

48 PRADO, *Quero a minha mãe*, 2005, todos os trechos citados são da p. 71.

O corpo sem desvãos⁴⁹

Não quero a faca nem o queijo
Eu quero a fome.⁵⁰

Para terminar esse passeio desprezioso pela prosa adeliana quero me deter com maior vagar em um episódio de sua última narrativa, por entender que nele estão concentrados os dilemas que alimentam o percurso das mulheres adelianas em seu périplo de auto-desvelamento e afirmação do feminino, bem como os elementos que tornam possível essa ascese (entendida enquanto exercício de despojamento dos “embustes” que os demônios neoplatônicos “porfiaram por séculos e séculos por nos cegar”⁵¹) tão singular que é a da poética adeliana. O trecho, apesar de longo, merece leitura atenta:

O corpo me limita, a pele, a casa, o quarto, a roupa, os óculos, o sofrimento de dona Luízinha que não entende eu não comparecer às suas bodas de ouro. É ilusão voar de asa-delta, *estamos todos retidos e em culpa*, o maior de todos os limites. (...) Nada posso contra isso. Até o carteiro manda em

49 Referência ao verso “O corpo não tem desvãos/ só inocência e beleza” do poema Deus não rejeita a obra de suas mãos. PRADO, *Poesia Reunida*, p. 320.

50 Poema Tempo. PRADO, *Poesia Reunida*, p. 157.

51 Jogo de palavras retirado do poema Festa do corpo de Deus já comentado.

mim, ‘assina aqui dona, senão o pacote fica retido no correio’. Voo muito nos sonhos. Como fluir e escapar à ferrugem? (...) *O meu espírito está preso à carne.* (...)

Bajulo Deus, esta é a verdade, *tenho o rabo preso com ele*, o que me impede de voar. Como posso alçar-me com Ele grudado a minha calda? (...) Sensação de confinamento outra vez, minha pele, minha casa, paredes, muros, tudo me poda, me cerca de arame farpado. (...) Ó mãe, mãezinha, mamãezinha, mamãe, e *o reino do céu é um festim, quem escondeu isto de você e de mim?* (...)

Experimento a palpável misericórdia, a carruagem não vai virar abóbora, o vestido é meu e não preciso andar curvada para mostrar gratidão. Pode brinquinho de ouro, curso de dança pode, vestido de pano macio, ‘Olímpia, a glória de Deus é que o homem viva’, obrigada, doutora, *a cadeia abriu-se, o vôo impossível acontece*, o avião sobe é por causa da resistência do ar, Abel cansou de ensinar-me. Como se tivesse voltado do Peru na corrente cósmica, agora está minha mãe. Desenvolta e bonita cozinha para Jonathan, os olhos verdes realçados com rímel. Vou me casar com o seu consentimento. Meu pai exhibe a cara do meu último sonho, reprovando um pouco por eu ter chegado tarde em casa, mas orgulhoso por ser a escolhida de um príncipe⁵².

Os trechos citados estão em fragmentos distintos do livro, mas em todos eles encontramos a mesma noção de “contenção” e “retenção” relacionada com a culpa: no primeiro trecho a afirmação “estamos todos retidos e em culpa, o maior de todos os limites”, se completa com a que se segue, “O meu espírito está preso à carne”, sintetizando o veio platonizante que marca o cristianis-

52 Os trechos citados são capítulos distintos da narrativa, e apenas o último é citado em sua integralidade. Respectivamente estão localizados em PRADO, *Quero minha mãe*, pp. 36-37; p. 41, 42, 43; p. 75.

mo ocidental; no segundo trecho a questão da culpa é desenvolvida, com a declaração de que “tenho rabo preso com ele, o que me impede de voar”, e, sendo “ele” Deus, se estreitam os laços entre a sensação de confinamento (ligada ao corpo e à matéria) e a culpa; no terceiro trecho o conflito corpo-alma é anulado pela “palpável misericórdia” que transforma a Olímpia asceta em Olímpia-Cinderela, agora sem medo de a carruagem virar abóbora. É pela misericórdia que Olímpia descobre a alegria da graça, pela qual entende o que de outro modo pareceria absurdo: “o avião sobe é por causa da resistência do ar”. Dito de outra forma, o que é em nós pesado e pungente, por sua extrema fragilidade e impotência frente ao dado inelutável da morte, o que em nós se inquieta e pende, ancorando-nos em uma radical temporalidade, é isso mesmo, O CORPO, que nos possibilita o “voo impossível” para a transcendência. Mais do que negar a dicotomia corpo-alma, a poética adeliana a toma como um problema, uma questão a qual não se pode fugir e, sustentando-se em um imaginário essencialmente cristão, resignifica os supostos limites da nossa corporalidade, tomando-os não como estreiteza e confinamento, e sim como potência a ser explorada.

Quando “as cadeias se abrem” para o pleno voo de Olímpia retornam o Pai e a Mãe mortos e também Jonathan, o misterioso personagem que havia se diluído nos últimos livros de Adélia. Há, nesse fragmento final, o resgate do corpo pela graça: descobre-se que “a glória de Deus é que o homem viva”, e por isso o desejo é assumido sem subterfúgios, tanto o desejo de beleza (são portanto legítimos os “brinquinhos de ouro” e “o vestido de pano macio”), quanto o de anular a morte (desejo metaforizado nos pais que retornam e na juventude recuperada). Erótica se faz a alma quando a carne sensível se torna amarável, e o corpo aberto para experimentar o desejo infinito.

Referências

- BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. Deus: experiência originante e originária. O texto materno-teológico de Adélia Prado. In: DE MORI, Geraldo; SANTOS, Luciano; CALDAS, Carlos (orgs). *Aragem do sagrado: Deus na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Loyola, 2011.
- . The eucharist and the feminine body: real presence, transubstantion, communion. *Modern Theology*: 30:2, abril, 2014, p. 366-383.
- HOHLFELDT, Antônio. A epifania da condição feminina. *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000, p.69-120.
- MCGINN, Bernard. *As fundações da mística*. Das origens ao século V. Tomo I. São Paulo: Paulus, 2012.
- MORICONI, Ítalo. *Como e porque ler a poesia brasileira do séc. XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, 153p.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. Algumas reflexões sobre linguagem, poesia e sagrado a partir da poesia de Adélia Prado. *Religião em diálogo: considerações interdisciplinares sobre religião, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Horizontal Editora, 2008, p. 113-129.
- . Poesia e epifania. *Revista da ANPOLL* (Impresso), v.30, p. 83-102, 2011.
- . Erotismo, mística e morte: a tríade adeliana. *Horizonte: Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião* (Impresso), v.10, p. 105-120, 2012.
- PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Arx, 1991.
- PRADO, Adélia. *Prosa Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PRADO, Adélia. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.
- PRADO, Adélia. *Filandras*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

- PRADO, Adélia. *Quero a minha mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SALOMÃO, Margarida. Prefácio. In: PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- SCORSOLINI-COMIN, Fabio; SANTOS, Manoel Antônio dos. A etérea duração do dia: gênero na poética encarnada de Adélia Prado. *Psicol. estud.*. 2013, vol.18, n.1, p. 3-13.
- YUNES, Eliana. Para gostar de Adélia (e de Jonathan). *Revista Magis – Cadernos de Fé e Cultura. Literatura e Teologia*, nº 46, set. 2004.

O canto espiritual de Rilke

Faustino Teixeira

Universidade Federal de Juiz de Fora

fteixeira@uai.com.br

Resumo: Partindo de uma compreensão ampla de espiritualidade, relacionada a qualidades fundamentais do espírito, e distinta de uma perspectiva restrita sobre religião, o presente artigo busca resgatar alguns dos traços que pontuam a espiritualidade de Rainer Maria Rilke (1875-1926). O trabalho vem realizado com base na obra *Elegias de Duíno* (1912-1922), visando sublinhar em particular os passos de sua espiritualidade do cotidiano, bem consciente dos limites da temporalidade, mas endereçada ao horizonte mais amplo do Aberto.

Palavras-Chave: espiritualidade; mística; modernidade; literatura; cotidiano.

Abstract: Starting from a broad comprehension of spirituality, related to fundamental qualities of the spirit, and distinct from a restrictive perspective about religion, this article seeks to rescue some of the traits that punctuate Rainer Maria Rilke's spirituality (1875-1926). The paper is carried out based

on the work *Elegias de Duíno* (1912), aiming to underline specially the steps of his daily spirituality, aware of the limits of temporality, but addressed to the broader horizon of the Open.

Keywords: spirituality; mystic; modernity; literature; quotidian.

Introdução

Um dos mais expressivos testemunhos espirituais da literatura moderna é Rainer Maria Rilke (1875-1926). Sua exemplaridade serviu de referência para muitos autores, entre os quais Martin Heidegger, que vislumbrou nas *Elegias de Duíno* (1912-1922) a expressão poética do que ele gostaria de ter dito na sua clássica obra *Ser e Tempo* (1927).¹ O poeta e místico trapista, Thomas Merton, sinalizou que as *Elegias de Duíno* e os *Quatro Quartetos* falam na verdade de sua própria vida, de seu ser e destino, de sua vocação e relação com o mundo de seu tempo e lugar. O que antes tinha apenas “espiado pelas janelas”, em leituras fragmentadas, passa a ganhar corpo em sua vida quando novas condições de leitura se apresentaram para ele: “Creio precisar deste morro, deste silêncio, deste frio gélido para entender realmente esse grande poema, para viver nele.”²

Dentre o legado incontestável da produção literária de Rilke, envolvendo uma diversidade de contribuições, vamos nos concentrar aqui, prioritariamente, na busca do resgate dos traços místicos e espirituais presentes numa de suas obras mais conhecidas e relevantes, as *Elegias de Duíno*, concluídas em 1922, mas que teve um processo redacional que durou cerca de 10 anos, em tempos e lugares distintos. É, sem dúvida, sua obra mais impressionante e impactante, com uma ressonância que se espalha nas diversas áreas do saber, e de forma muito peculiar na mística.

1 HADOT, *La filosofia como modo di vivere*, p. 68.

2 HART; MONTALDO, *Merton na intimidade*, p. 302.

O processo redacional das *Elegias de Duíno*

As *Elegias de Duíno* inserem-se num momento particular da produção literária de Rilke, como o centro de uma terceira etapa em seu itinerário criativo, que poderia ser identificada como visionária, dando sequência às duas anteriores: sentimental e objetiva³. A obra vem dedicada à princesa Marie von Thurn und Taxis, com quem estabeleceu uma rica correspondência ao longo de sua vida⁴. Ela era a proprietária do castelo de Duíno, um belo castelo medieval, situado no alto de uma península sobre o Adriático. Ele tinha sido destruído durante a Primeira Grande Guerra e reconstruído posteriormente. A visão que favorecia era das mais belas, e o próprio Rilke a descreveu em carta a Hedwig Fischer, em 25 de outubro de 1911: “Um imenso castelo elevado ao pé do mar que como uma saliência da existência humana, domina com suas inúmeras janelas – entre elas a minha –, o espaço marinho mais aberto, um espaço que se defronta com o Todo (...)”⁵

A chegada de Rilke na majestosa fortaleza de Duíno ocorreu em outubro de 1911 e ali permaneceu por quase sete meses. Foi um período importante na vida do poeta, que junto com a princesa Marie dedicava-se, entre outras coisas, a traduzir a *Vita Nuova* de Dante. Nesse castelo viveu uma experiência epifânica em certa manhã, ao final de janeiro de 1912. Aborrecido com uma correspondência de negócios, que lhe exigia uma resposta imediata, o poeta

3 PAU, Antonio. Introducción. R. M. R. El poema como meteoro. In: RILKE, *Cuarenta y nueve poemas*, p. 12 e 20.

4 PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 200.

5 Ibidem, p. 226.

resolveu sair do castelo em busca de ar fresco. Era por volta de meio dia; o vento soprava forte e o sol refletia-se no mar produzindo incríveis tons prateados. De repente, vem envolvido pelo canto de um rouxinol, e embalado pelo rugir do vento julgou ouvir uma voz que se irradiava pelas gretas das rochas: “Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria?”

O poeta olha ao redor, e avista ao alto o castelo na sua transparente quietude. E ali, diante da lâmina iluminada do mar, buscou um caderno e logo escreveu aquela frase que penetrara o seu mundo interior, e logo foram jorrando outras tantas que lhe ocorreram no momento. Na noite do mesmo dia, já em seus aposentos, concluía a primeira elegia de Duíno, que nasce, assim, de forma gratuita e inesperada. E como assinala o poeta, a elegia nasce não por “impulso de sua força criadora, mas por sua própria força, pela força do poema mesmo, ou seja, por um impulso exterior ao poeta.”⁶

O impulso revelador ganhou continuidade nos dias seguintes, quando então o poeta escreve a segunda elegia e os passos iniciais da terceira, da sexta e da nona, bem como o arranque singular da décima elegia:

Que um dia, ao emergir da terrível intuição, ascenda
meu canto de júbilo e glória até os Anjos aprovadores!
Que nenhum claro golpe dos malhos do coração
desentoe sobre cordas frouxas, vacilantes ou
desgarradas! Que meu rosto se ilumine sob o pranto!
Que a obscura lágrima floresça! Oh, como então vos amaria,
noites de aflição! Por que não me ajoelhei mais contrito,
inconsolável irmãs, para vos acolher,
para me perder em vossos cabelos desfeitos

6 Ibidem, p. 232.

com mais abandono? Nós, dissipadores da dor.⁷

Iniciadas em Duíno, em 1912, as elegias serão compostas em tempos e lugares diversificados ao longo de dez anos. Elas ganham continuidade na Alemanha, Espanha e França, com interrupção durante o período da guerra. A complementação vai ocorrer em fevereiro 1922, na torre de Muzot (Suiça), quando por força de uma forte inspiração elas ganham finalização. Em carta redigida à princesa Marie Thurn-Taxis no mesmo mês, Rilke fala desse “bendito dia” em que conclui o seu trabalho, tudo ocorrido em “pouquíssimos dias”, como uma “tempestade sem nome, um furacão do espírito”, quando fibras e tecidos explodiam, não deixando sequer espaço à alimentação.”⁸

Ao explicar o sentido de suas elegias, em carta que ganhou notoriedade, Rilke assinala: “Nós somos as abelhas do invisível. Sugamos desesperadamente o mel do invisível para acumulá-lo na grande colmeia de ouro do visível.”⁹ As Elegias traduzem, em verdade, um “canto que celebra o existente”, um convite duradouro de disponibilização humana ao mundo do “Aberto”. Em sua rica reflexão sobre o tema, Antonio Pau nomeou cada uma das elegias: a primeira é a elegia dos anjos, a segunda é a do vazio, a terceira é a do sexo, a quarta é a da infância, a quinta é a da vida, a sexta é a do herói, a sétima é a do homem, a oitava é a da despedida, a nona é a das coisas e a décima é a da alegria.¹⁰

Os versos das elegias traduzem intuições fundamentais. Não podem ser aprisionados como exposições lógicas. São versos que refletem experiências, que apontam sugestões ou alusões, que desentranham questões que tocam a nervura da dinâmica humana em sua sede insaciável de Mistério. São versos que estão intimamente ligados à língua de sua produção, daí a dificuldade de Rilke

7 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 83.

8 CARUZZI, Renata. Rilke e le Elegie. In: RILKE, *Elegie duinesi*, p. 116.

9 PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 236.

10 *Ibidem*, p. 390-403.

com as traduções, pois cada palavra encontra o seu lugar definido, o seu tom determinado, e de forma exata e segura. Tanto os efeitos fonéticos como rítmicos “são absolutamente essenciais, e esses efeitos, em caso da tradução das elegias, perdem-se por completo.”¹¹ E a poesia intraduzível deveria ser lida em voz alta, reiterava Rilke, para assinalar seus efeitos sonoros e rítmicos. Não há, porém, como escapar das traduções, inclusive para favorecer o acesso de toda essa riqueza aos leitores. Partilho aqui, com Marco Lucchesi, o direito da tradução, desde que “não se perca a centelha misteriosa do texto de origem, mesmo que seja um breve fio de luz.”¹²

Tendo em vista o recorte escolhido para a abordagem das *Elegias de Duíno*, visando captar ali os traços da mística de Rilke, o caminho seguido não é o da reflexão sequencial das distintas elegias, mas a captação de alguns temas que são nodais e que perpassam a reflexão do autor como aqueles que tratam a questão da temporalidade, do caminho interior, da busca do divino, da melodia das coisas e da alegria.

11 Ibidem, p. 390. O tradutor espanhol de Rilke, Antonio Pau, defende a possibilidade de uma terceira via: “buscar entre os poemas de Rilke aqueles que, com uma maior fidelidade às palavras, poderiam conservar, depois da tradução, alguns valores do texto original. Nunca serão os mesmos valores, mas ao menos guardarão certa proximidade”: RILKE, *Cuarenta y nueve poemas*, p. 13-14.

12 LUCCHESI, *Khliébnikov*. Eu e a Rússia, p. 69 (Entrevista a Zóia Prestes).

A fluidez da temporalidade

Tem razão Luiz Felipe Pondé ao assinalar que a vida espiritual é um universo complexo e denso, e sua tessitura escapa aos que se conformam em viver na dinâmica da superficialidade. A espiritualidade “é uma travessia do deserto”, e o seu canto só se torna acessível aos que carregam na alma um forte desassossego.¹³ O olhar atento aos poemas de Rilke favorece claramente esta percepção, de um buscador insaciável. As *Elegias*, em particular, expressam o canto ardente do humano face aos grandes desafios da existência: os encontros e desencontros diante da experiência do amor, da morte, da dor e da felicidade.¹⁴ Também da sede infinita para adentrar-se nas espessuras do real e captar a melodia das coisas.

O limite da temporalidade vai ser objeto da segunda elegia, cujo grande tema é o vazio. Logo no início, um mote recorrente na reflexão de Rilke, que assinala que “todo Anjo é terrível”. Este é um dos principais habitantes das elegias, e são vistos como terríveis porque o traço de sua transformação de visível em invisível já ocorreu, pontuando a dura distância que ainda separa os humanos do além tão ansiado. Os humanos ainda padecem dos limites do tempo, ainda estão suspensos no visível, dependendo das realidades que os circundam, enredados nas armadilhas do amor. Faz parte dessa dinâmica o “dissipar-se” e o “desvanecer-se”, que são experiências tremendas e dolorosas. Ninguém escapa desse itinerário. Mesmo os que são brindados com a beleza deparam-se, com o tempo, com o desgaste e a entropia:

13 PONDÉ, *Os dez mandamentos* (+ um), p. 12.

14 RILKE, *Poesie 1907-1926*, p. 641 (commento de Giuliano Baioni).

A aparência transita sem descanso em seu rosto e se dissipa. Tal o orvalho da manhã e o calor do alimento, o que é nosso flutua e desaparece. Ó sorrisos, para onde? E tu, olhar erguido, fugitiva onda ardente e nova do coração? Ai de nós, assim somos.¹⁵

No preciso comentário de Dora Ferreira da Silva, a tradutora brasileira, nesta segunda elegia

o poeta denuncia a temporalidade que corrói todos os esforços humanos de realização e plenitude ontológicas: a beleza, os gestos de fervor, os impulsos do coração, os momentos de êxtase e comunhão, tudo isto que é nosso, 'flutua e desaparece'. O próprio esforço de pensar e compreender não basta para nos subtrair a essa inquietante fluidez, isto é, não há salvação possível pelo conhecimento.¹⁶

Nem os amantes, tomados pelo êxtase um do outro, escapam da derradeira dissolução: "Olhai, as árvores são; as casas que habitamos, resistem. Somente nós passamos"¹⁷. Por mais que eles se esforcem, com suas carícias, em ocultar esse limite, mediante a alegria e o gozo, nada consegue deter o impetuoso ritmo da "duração pura". Ou nas palavras do poeta: "Quando um no outro pousais os vossos lábios, como taças, oh, como se evade então, estranhamente, o embriagado."¹⁸ No momento do tresloucado êxtase é como se os amantes

15 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 21 (segunda elegia).

16 Ibidem, p. 98-99.

17 Ibidem, p. 21.

18 Ibidem, p. 23. Em seu comentário a respeito, assinala Dora Ferreira da Silva: "O contato físico, a sensualidade das mãos 'que descobrem a riqueza dos anos de vinho', o amplexo e sua promessa de eternidade, são 'provas' insuficientes de uma verdadeira comunhão. E à angústia da incomunicabilidade acrescenta-se, pois, a da inconsistência de toda aproximação física": Ibidem, p. 100. O tema da solidão dos amantes aparece também nas *Cartas a um jovem poeta*, p. 54-55.

escapassem de sua órbita precária para visitar a pátria do Anjo, o que também ocorre nos momentos sublimes da criação artística. Mas logo em seguida, são despertados pela dura realidade – e gritam basta! – pois nenhum intercâmbio é possível entre o finito e o infinito.

Na riquíssima antropologia existencial de Rilke, ele pontua com destreza o traço da provisoriedade humana. Há um “ar de despedida” em todo labor humano, como diz Rilke na oitava elegia¹⁹. Não há inscrição definitiva, mas passagens, pois o ser humano está comprometido “na fuga do tempo”. Em poema de rara beleza, Rilke aborda a *Fonte Romana*, onde a água flui devagar de uma bacia à outra:

ela mesma a escorrer na bela pia,
em círculos e círculos, constante-
mente, impassível e sem nostalgia,

descendo pelo musgo circundante
ao espelho da última bacia
que faz sorrir, fechando a travessia.²⁰

Nas ondas que se propagam silenciosamente, as águas fluem escapando a qualquer nostalgia. Ao contrário do que ocorre com o ser humano, não há apego algum. A imagem oferecida pelo poeta revela-se inspiradora, enquanto símbolo de uma “serena aceitação do continuado despedir-se que é imposto ao homem por sua própria condição de ser transitório, proibido de aspirar a qualquer forma de permanência.”²¹

19 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 73.

20 CAMPOS, *Coisas e anjos de Rilke*, p. 79.

21 PAES, José Paulo. A luta com o anjo. Uma introdução à poesia de Rilke. In: RILKE, *Poemas*, p. 29.

Um caminho que se revela a Rilke ao longo de sua trajetória poética, e que ganhará consistência na última etapa de sua obra é a busca interior. Na sétima elegia ele afirma: “Em parte alguma, bem-amada, o mundo existirá, senão interiormente.”²² Nada mais essencial do que encontrar esse “espaço interior do mundo” (*Weltinnenraum*). Isso requer, porém, renúncia. Uma dinâmica que supere a superficialidade e a distração. Segundo Rilke, o que confere realidade ao que existe, as coisas e os seres, a amizade e o amor, é esse alojamento na intimidade. Essa é uma tarefa que se abre ao ser humano, de conversão do mundo visível em invisível, mediante a interiorização. Sem deixar de ser terrenal, o ser humano aproxima-se, assim, do Anjo, participando do mundo invisível.²³

Numa das cartas ao jovem poeta, Rilke tinha assinalado esse caminho interior como passo fundamental de sensibilização ao mundo da arte. Insistia na superação de um olhar meramente exterior e a busca da entrada em si mesmo. É a partir do trato interior que as coisas podem ganhar sua beleza.²⁴ Dizia ao jovem poeta: “Aproxime-se então da natureza. Depois procure, como se fosse o primeiro homem, dizer o que vê, vive, ama e perde.”²⁵ Há uma infinita solidão nas obras de arte, diz em outra carta. O acesso a elas requer muito amor, mas também paciência: “Mesmo que se engane, o desenvolvimento natural de sua vida interior há de conduzi-lo, devagar e, com o tempo, a outra compreensão.”²⁶ A paciência é o caminho, ela “é tudo”, tanto na trajetória de acesso às obras de arte, como no itinerário místico.

22 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 63.

23 PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 408.

24 Num de seus belos poemas dizia Rilke: “Tudo aquilo em que ponho afeto fica mais rico e me devora”: CAMPOS, *Coisas e anjos de Rilke*, p. 65 (O poeta).

25 RILKE, *Cartas a um jovem poeta*, p. 22.

26 *Ibidem*, p. 33.

O artista é como um dançarino, adverte Rilke, “o que não tem espaço em seus passos e no impulso limitado de seus braços, vem na extenuação de seus lábios, ou precisa arranhar nas paredes, com dedos feridos, as linhas ainda não vividas de seu corpo.”²⁷ O artista deve

[...] amadurecer como a árvore que não apura seus sumos e se consola nas tempestades da primavera, sem medo que por trás delas o sol possa não aparecer. Mas ele aparece. Mas só aparece para os pacientes, que existem como se a eternidade estivesse diante deles, tão despreocupadamente quietos e distantes.²⁸

Insiste sempre Rilke em dizer que a “paciência é tudo”. O artista não nasce de um momento para o outro. O despertar da “chispa” pode ocorrer em um ano, mas também em dez anos. Há que ter muita calma, e também disponibilidade interior. E muita atenção para poder perceber ao que há de mais simples na natureza, aquilo que quase ninguém vê. Tudo pode de improviso “tornar-se grande e incomensurável”. Os conselhos que dedica ao amigo Franz Kappus são muito ricos:

O senhor é tão moço, tão no início de tudo, e gostaria de lhe pedir da melhor maneira possível, estimado senhor, que tenha paciência com tudo o que é insolúvel em seu coração e que tende se afeiçoar às próprias questões como quartos trancados e como livros escritos numa língua bem desconhecida. Não busque agora as respostas; não lhe podem ser dadas porque não poderiam viver. E se trata de viver tudo. Viva agora as questões. Viva-as talvez aos poucos, sem notar, até chegar à resposta um dia distante.²⁹

27 RILKE, *A melodia das coisas*, p. 138.

28 *Ibidem*, p. 150.

29 *Ibidem*, p. 152.

A busca agônica do divino

O traço que acompanha o poeta Rilke em toda a sua trajetória é a busca. É também a sede de transcendência. Mas sua busca não tem nada de ortodoxa, é marcada pelo traço agônico. Seu percurso vem acompanhado pela agonia, entendida em seu sentido nobre de embate com um irreduzível que remove as entranhas intelectuais e afetivas. Depara-se com o drama do ser humano, que por um lado pertence ao mundo visível, mas que por outro anseia roçar o infinito, beber de sua seiva. Daí a sedução dos anjos, esses seres que traduzem em profundidade a busca metafísica do humano e riscam com sua vitalidade o mundo dos vivos e dos mortos:

Olha. Os anjos espalhando no espaço
seus raros sentimentos incessantes.
Nosso ardor lhes seria congelante.
Olha, esses anjos queimando o espaço.

Se a nós, que tudo resta ignorado,
algo se opõe e algo ocorre em vão,
eles seguem, impassíveis, voltados
a seus domínios de perfeição.³⁰

Os anjos, esses personagens que participam dos dois mundos, representam

30 TRAKL; RILKE, *Poemas à noite*, p. 45 (tradução de Marco Lucchesi). Ver também: RILKE, *O livro de horas*, 2008, p. 85. Os mesmos anjos “impassíveis” do belo conto de Vladimir Nabokov – *A palavra* –, com suas “asas dobradas apontando firmes para o alto” e seu passar etéreo, “como nuvens coloridas em movimento”: NABOKOV, *Contos reunidos*, p. 785.

para Rilke o modelo e a meta do caminho humano. Daí a sedução que provocam. O poeta rasgou-se de encanto com a presença desses anjo-pássaros em Toledo³¹, e isto repercutiu vivamente na sexta elegia. Como sublinha Antonio Pau, “a visão deste anjo faz estremecer o poeta, porque seu abraço mata: tão intensa é a sua vida.”³²

As elegias expressam uma cosmologia. Há uma intenção de resgate da unidade cósmica perdida, que irmana a vida e a morte. Os contrastes ganham sintonia no ponto mais íntimo do mundo interior, o coração. E Rilke busca resgatar esta paisagem (*Herzenlandschaft*). As elegias

[...] nos mostram a aplicação deste trabalho, do trabalho destas contínuas transformações do amado visível e tangível na invisível oscilação e excitação de nossa natureza, que introduz novas frequências de vibração nas esferas de vibração do universo.³³

No grito do poeta, a sede de um anseio infinito: “Terra, não é este o teu desejo: renascer invisível em nós?”³⁴ Esta é a tarefa do homem verdadeiramente criador, de redimir a terra, de “transformar tudo em canto, ferir a melodia potencial das coisas simples, configuradas de geração em geração.”³⁵

Há no canto de Rilke um lamento, da perda de uma unidade cósmica. O ser humano, infelizmente, perdeu o contato com a natureza, perdeu a pureza de uma ligação original, e também a lucidez de um olhar. Este é o tema da oitava elegia. Desligado assim do “ritmo original das fontes que fluem sem perguntas para a eternidade”, o ser humano perdeu a dinâmica do “Aberto”,

31 A cidade de Toledo (Espanha) causou viva impressão em Rilke e nela dará início à sexta elegia. Via ali a “pátria natural dos anjos”: PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 249-250.

32 PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 249.

33 Ibidem, p. 411.

34 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 81 (nona elegia).

35 Ibidem, p. 119-120.

deixou escapar o “espaço puro”. O animal, ao contrário, vive a intensidade do instante, está em contato intensivo com a vida, numa relação de imediatidade. Ele “simplesmente vive”³⁶, radicalmente alheio ao desamparo que acompanha a consciência da morte. Como sublinha o poeta, “o animal espontâneo ultrapassou seu fim; diante de si tem apenas Deus e quando se move é para a eternidade, como correm as fontes.”³⁷

Não sem razão, Thomas Merton reconheceu nesta oitava elegia uma intensa aspiração pela consciência pura, que também seduziu alguns grandes nomes da Escola de Kyoto, como Nishida. Essa consciência pura, como lembra Merton, “não olha para as coisas, não as ignora, não as aniquila nem as desmente. Aceita-as integralmente, em completa unidade com elas.”³⁸ A nostalgia diante do “Aberto” (*das Offene*), que recobre toda esta elegia, implica este infável estado de identificação do sujeito com o objeto.

Segundo Rilke, alguns humanos conseguem se aproximar dessa consciência pura, ou desse infável. É o caso das crianças, dos moribundos e dos amantes:

Uma criança aí se perde, às vezes em silêncio, mas é despertada. Ou alguém que morre, nisso se transforma. Pois os que da morte se aproximam não mais a podem ver, fixando o infinito com o grande olhar do animal. Os amantes – não estivesse o outro a ofuscar-lhe a visão – sentem a obscura presença e se espantam...³⁹

Grande é a aventura que envolve a proximidade a este “em-parte alguma, sem nada”. É o “puro” e “inesperado” ponto de que fala Rilke, “que se sabe infini-

36 MERTON, Thomas. Prólogo. In: CARDENAL, *Vida no amor*, p. 11.

37 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 67 (oitava elegia).

38 MERTON, *Místicos e mestres zen*, p. 261. Merton assinala que Rilke moveu-se por essa aspiração a uma consciência pura, mas não a encarou de fato, pois se isso ocorresse – a seu ver – “poderia ter silenciado sua voz poética”: *ibidem*, p. 263.

39 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 69 (oitava elegia).

to”. Os poucos que ali se aproximam vivem a força de um momento essencial. É o que ocorre, por exemplo, com os amantes, que captam por momentos essa presença, mas “se espantam”. E logo logo, “o mundo já retorna”, com sua pulsação ordinária. Depois da perda da unidade, no tempo da segunda pátria – distante do ventre – o que impera é a incerteza e o desabrigo: “Tudo aqui é distância.”⁴⁰

40 Ibidem, p. 71.

A melodia das coisas

A paixão pela melodia das coisas vai ganhando vida no itinerário do poeta, e nos vários passos de sua biografia captamos esse reflexo: a presença de Lou Andreas Salomé⁴¹ e o incentivo ao ritmo da observação da natureza; os estímulos provocados por Rodin, para que o poeta aprendesse a ver; o impacto de sua presença nas estepes russas, onde compõe poemas de extraordinária serenidade; a estupefação diante de Toledo, e a nova atenção para com a paisagem envolvente. São tantos os exemplos que expressam esse traço de delicadeza do poeta em sua abertura ao canto das coisas. Num de seus poemas se diz assustado com as palavras dos homens, tão arrogantes em sua pretensão de clareza. Nada escapa a seu domínio: sabem tudo o que é e o que foi. E o poeta reage, opondo-se a eles: “estão longe”. Prefere apreciar o canto das coisas.⁴² Em reflexão de 1898, sobre a melodia das coisas, sublinha:

Seja o canto de um candeeiro ou a voz da tempestade, seja o respirar da noite ou gemido do mar que o rodeia – sempre desperta por trás de você uma vasta melodia, tecida por mil vozes, na qual só aqui e ali há espaço para você fazer um solo. Saber quando é a sua vez – eis o segredo da solidão.⁴³

41 RILKE; SALOMÉ, *In corrispondenza* – Epistolario 1897-1926.

42 RILKE, *Cuarenta y nueve poemas*, p. 43. Chegará a dizer no *Livro de Horas*: “Os homens me são mais distantes do que as coisas”: PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 119.

43 RILKE, *A melodia das coisas*, p. 126. Nas *Cartas a um jovem poeta*, Rilke chama a atenção de Kappus para esta sensibilidade: “Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair suas riquezas. Para o criador, com efeito, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente.”: *Cartas a um jovem poeta*, p. 23.

Num de seus clássicos Sonetos a Orfeu o poeta assinala que as coisas têm “o dom da eterna infância”. Há um dado sagrado na tarefa poética, de colher a palavra pura. Isto reverbera na nona elegia:

Estamos aqui talvez para dizer: casa, ponte, árvore, porta, cântaro, fonte, janela – e ainda: coluna, torre... Mas para dizer, compreende, para dizer as coisas como elas mesmas jamais pensaram ser intimamente.⁴⁴

Dizer as coisas, poetar sobre as coisas (*Dinggedicht*) é algo que vai ganhando força na reflexão e na arte de Rilke, também sob o influxo de grandes artistas como Cézanne e Rodin. O que o poeta almejava era criar uma poesia que de fato pudesse pertencer ao mundo das coisas, capaz de adentrar as “superfícies vivas”. Bem na linha de uma mística do cotidiano, Rilke busca com vigor captar e fazer ressoar a dinâmica do instante:

Não somente as manhãs de estio, não só a sua metamorfose em dias e o seu fulgor em auroras, não só os dias que se fazem ternos junto às flores e no alto, junto às árvores, fortes, poderosos. Não só o ardor das forças desencadeadas, não só os caminhos, não só os campos nas tardes, não só a luz que respira após as tormentas tardias. Não só a proximidade do sono e um pressentimento ao crepúsculo... mas as noites! As grandes noites de verão, e as estrelas, as estrelas da terra!⁴⁵

O instante é chama que convoca a atenção e a sensibilidade. O poeta indica que mesmo a morte valeria a pena se abrisse o espaço para “conhecer infinitamente todas as estrelas”. O que para ele importa é perceber com cuidado e delicadeza a simplicidade de cada coisa, e isto já valeria o infinito. Há algo de infância nesse aprendizado de percepção. Diz: “Mostra-lhe o simples, o que através das gerações configurado vive como o nosso no olhar e ao alcance da

44 RILKE, *Elegias de Duíno*, p. 77 (nona elegia).

45 *Ibidem*, p. 61 (sétima elegia).

mão. Dize-lhe as coisas.”⁴⁶ E em momento grandioso da sétima elegia, o poeta reconhece: “Estar aqui é esplendor” (*Hiersein ist herrlich*).⁴⁷

A atmosfera que envolve as elegias no momento final é de alegria. Reconhece o poeta: “Uma caudalosa existência transborda em meu coração.”⁴⁸ A vida vem reconhecida em sua grandiosidade. Uma percepção que acompanhou Rilke mesmo em seu leito de morte. Na visão do poeta, é a alegria transbordante que faculta um juízo correto. A tristeza, ao contrário, “deforma a visão. A alegria é o que permite captar com nitidez o visível – sobretudo – o invisível.”⁴⁹

46 Ibidem, p. 79 (nona elegia).

47 Ibidem, p. 61.

48 Ibidem, p. 81 (nona elegia).

49 PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 457.

Conclusão

Estamos diante de um poeta que irradia uma espiritualidade muito peculiar. Sabemos que a espiritualidade não é apanágio dos que se fixam numa experiência religiosa. Ela diz respeito a qualidades do espírito e pode brilhar no tempo em formas tão diversificadas. Com Rilke encontramos uma espiritualidade terrenal, bem consciente dos limites da temporalidade, mas endereçada ao horizonte mais profundo do Aberto. Em seu *Livro de Horas*, o poeta aborda a sua percepção de Deus envolvido na totalidade, que acompanha o sujeito por toda parte:

Encontro a ti em todas estas coisas
para as quais eu sou bom e assim feito um irmão:
nas mais pequenas te assemelhas à semente
e nas maiores deixas ver tua grandeza.

Tal é o jogo maravilhoso das forças
Que assim servindo passam por todas as coisas:
Nas raízes crescendo, nos troncos se escondendo
E nos ramos como que revivendo.⁵⁰

O poeta em sua relação com Deus deixa vigorar o toque cuidadoso da alteridade. Deus é para ele “o cheio de mistério, em torno do qual vacila o próprio tempo.”⁵¹ Tem plena consciência da distância que preserva o encontro:

O meu Deus é escuro e como uma trama

⁵⁰ RILKE, *O livro de horas*, 1993, p. 38 e 141.

⁵¹ *Ibidem*, p. 63.

de cem raízes que em silêncio bebem.
Apenas sei que me ergo da sua chama,
e mais não sei, pois todos os ramos assim
repousam bem fundo e só ao vento acedem.⁵²

Apesar do silêncio, o colóquio que se estabelece é pontuado por delicadeza e leveza. O amor a Deus para Rilke é deixar-se envolver por seu abraço:

Agora sou teu e não sabes quem sou
pois teus amplos sentidos podem ver
apenas que o escuro me transformou.
Seguras-me com estranha ternura
e escutas minhas mãos no seu mover
entre as tuas barbas de alvura.⁵³

O *Livro de horas* revela também um Deus que é solitário, e que necessita do humano:

Se a ti, vizinho Deus, eu incomodo às vezes
com rude batimento no meio da noite,
é que de quando em quando te ouço respirar
e sei que estás sozinho no salão.
E, se careces de algo, lá não há ninguém
que te ofereça um gole às mãos tateantes...
Sempre atento estou eu: ao menor sinal teu
eu estou muito perto.⁵⁴

A relação do humano com Deus é tecida por tamanha intimidade que o poeta

52 RILKE, *O livro de horas*, 2008, p. 31. E também p. 83.

53 Ibidem, p. 117.

54 RILKE, *O livro de horas*, 1993, p. 20. Sobre o Deus que necessita do humano cf. PAU, *Vida de Rainer Maria Rilke*, p. 67.

indaga sobre o destino de Deus quando a morte interromper o enlace:

Que farás tu, meu Deus quando eu morrer?
Sou o teu cântaro (quando me quebrar?)
Sou a tua bebida (quando me estragar?)
Sou o teu manto e o teu operar,
comigo tu o teu sentido vais perder.

Depois de mim não tens casa que restou
com palavras próximas e calorosas para te saudar.
Cai dos teus pés cansados, sem se levantar,
a sandália de veludo que eu sou (...).

Que farás tu, meu Deus? Tremem-me as entranhas.⁵⁵

Há sempre a presença de Deus nos poemas de Rilke. O nome vem citado quase trezentas vezes em seus inúmeros poemas alemães. Mas Rilke busca manter este Mistério no âmbito resguardado do silêncio. Mas sempre gira em torno de sua órbita, essa “torre antiquíssima”.⁵⁶ Num de seus versos sublinha que ele foi o canto e Deus a rima. Há, assim, um inegável toque espiritual – e religioso – na obra de Rilke. Assinalou com razão Robert Musil num célebre discurso sobre o poeta, pronunciado em janeiro de 1927 em Berlim: “Foi talvez o poeta mais religioso que tivemos desde Novalis, porém não estou seguro que ele teve uma religião.”⁵⁷ Enfim, estamos diante de uma espiritualidade singular, de um poeta que se deixa atravessar por um Mistério que é sopro envolvente, mas também enigma que não se deixa apreender. Seus sinais, sim, estão presentes por toda parte, nas mais pequenas e delicadas coisas que envolvem o ritmo do cotidiano.

55 RILKE, *O livro de horas*, 2008, p. 101.

56 RILKE, *Cuarenta y nueve poemas*, p. 47.

57 *Ibidem*, p. 16: da introdução de Antonio Pau.

Referências

- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARDENAL, Ernesto. *Vida no amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- HADOT, Pierre. *La filosofia como modo di vivere*. Conversazioni con Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson. Torino: Einaudi, 2008.
- HART, Patrick; MONTALDO, Jonathan (eds.). *Merton na intimidade*. Sua vida em seus diários. Rio de Janeiro: Fisus, 2001.
- LUCCHESI, Marco. *Khliébnikov*. Eu e a Rússia. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2014.
- MERTON, Thomas. *Místicos e mestres zen*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- NABOKOV, Vladimir. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- PAU, Antonio. *Vida de Rainer Maria Rilke*. La beleza y el espanto. 2 ed. Madrid: Trotta, 2007.
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Os dez mandamentos (+ um)*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- RILKE, Rainer Maria. *O livro de horas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- RILKE, Rainer Maria. *O livro de horas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- RILKE, Rainer Maria. *Cuarenta y nueve poemas*. 2 ed. Madrid: Trotta, 2010.
- RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. 6 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegie duinesi*. Trieste: Beit, 2013.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2013.
- RILKE, Rainer Maria. *Poesie 1907-1926*. Torino: Einaudi, 2014.
- RILKE, Rainer Maria; SALOMÉ, Lou Andreas. *In corrispondenza – Epistolario 1897-1926*. Milano: Ipoc, 2014.
- TRAKL, Georg & RILKE, Rainer Maria. *Poemas à noite*. Rio de Janeiro:

Topbooks, 1996.

Aprendizagens: a experiência metafísica em Clarice e Hesse

Gustavo Bernardo Krause

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

gustavobernardokrause@gmail.com

Roy David Frankel

Universidade Federal do Rio de Janeiro

royfrankel@gmail.com

Resumo: como construir uma experiência metafísica em literatura? Partindo dessa pergunta, o presente artigo visa problematizar a construção de uma experiência metafísica de caráter emancipatório em Clarice Lispector e Hermann Hesse, a partir de um olhar comparativo para dois romances de cada autor. Apoiando-se em Benedito Nunes e sua análise de Clarice Lispector, serão agenciados conceitos heideggerianos para problematizar a construção de cada uma das obras.

Palavras-chave: *Dasein*; Metafísica; Clarice Lispector; Hermann Hesse; Li-

teratura Comparada.

Abstract: how to construct a metaphysical experience in literature? Starting from this question, the present article tries to reflect about the construction of an emancipatory-type metaphysical experience in Clarice Lispector and Hermann Hesse through a comparative analysis of two novels from each author. Based on Benedito Nunes and its analysis of Clarice Lispector, some Heidegger's concepts are going to be used in order to structure the discussion of each work.

Keywords: *Dasein*; Metaphysics; Clarice Lispector; Hermann Hesse; Comparative Literature.

Introdução

O presente artigo busca discutir a construção de uma experiência metafísica de caráter emancipatório no âmbito da literatura. Para isso, serão analisados comparativamente dois romances de Clarice Lispector e dois romances de Hermann Hesse, utilizando-se como auxiliar a matriz conceitual heideggariana, especialmente aquela construída em *Ser e Tempo*.

Para o presente estudo, não serão utilizados elementos biográficos para problematizar Heidegger, Clarice ou Hesse. A análise literária a ser realizada será fundada no efeito de leitura (Iser) provocado pelas obras e por isso não serão incorporados quaisquer dados biográficos. Eles promoveriam um fechamento dos sentidos possivelmente atribuíveis à narrativa e, considerando a matriz teórica da abertura heideggariana e a necessidade das obras dialogarem com o próprio processo de abertura do leitor, não estão sendo considerados no presente estudo.

Além disso, em oposição à visão adorniana, entendemos que a remoção do sentido pré-determinado a partir do enfrentamento da morte não leva em Heidegger à resignação, ao hedonismo estético e à dissolução do eu (e, a partir daí, aos regimes totalitários, como fascismo e nazismo — vide Losso, 2007, p. 134-136), mas sim, à semelhança de Camus (1942, p. 161-168), permite um novo ponto de vista onde a própria noção de indivíduo é reconfigurada. Sísifo não se resigna, não se entrega à noite, antes ele busca a felicidade durante o seu dia. É preciso imaginar Sísifo feliz, afinal. Nessa busca constante, derivada de uma aceitação plena da temporalidade do ser, a construção narrativa que estrutura a nossa concepção de indivíduo pode ser remodelada, revista, e fundado nesse novo olhar, um novo final pode ser bus-

cado. Nessa visão, a primazia ontológica da morte em Heidegger é sim esperançosa e a utopia do indivíduo presente na visão heideggariana efetivamente pode retornar à sociedade.

Cabe destacar que a construção de sujeito aqui exposta, uma interpretação possível a partir de Heidegger, não utiliza canonicamente a dualidade sujeito-objeto. Neste teórico, o ser-no-mundo é a constituição fundamental do *Dasein* e, por conseguinte, não existe mundo sem o *Dasein*. Também não é nosso objetivo defender a autonomia do sujeito, especialmente após o paradigma da desconstrução e da fragmentação contemporânea (líquida, para Bauman). Ao falarmos em ‘experiência de caráter emancipatório’ ou ainda em ‘sujeito emancipado’, estamos utilizando uma metáfora produtiva para pensar a abertura do *Dasein* reapropriando-se de si mesmo (cabe lembrar que tanto em Sartre quanto em Heidegger, a existência precede a essência). Esse ato de reapropriação só pode ocorrer, assim, no próprio processo de existir.

Pensando sobre essa experiência de caráter emancipatório como elemento articulador do presente estudo, buscaremos discutir a construção literária de uma experiência de existência autêntica e seu diálogo com o leitor no próprio ato de leitura. Essa existência autêntica, conceituada como uma experiência de abertura de modo próprio, reside na escuta da fala do *Dasein* decidido. Para isso, o *Dasein* necessita de afastar-se da falação do impessoal, da cotidianidade e da medianidade (ou seja, da conversa fiada, usando um conceito de Vilém Flusser). Ele se encontra no modo do querer-ter-consciência e escuta a fala da consciência enquanto apelo da cura (*Sorge*), possível apenas no modo da intransmissibilidade (*Verschwiegenheit*, ou ainda silenciosidade, na tradução de Márcia Schuback) e originada na estranheza do ser-no-mundo. A temporalidade desse *Dasein* é uma temporalidade própria, entendida como fundada em um poder-ser e não na ocupação. Para atingir esse estado, o *Dasein* passou necessariamente pela angústia, que é ao mesmo tempo angústia pelo poder-

-ser e angústia do ser-no-mundo enquanto ser-lançado-para-a-morte. Estando livre para a morte que é sempre sua, o *Dasein* atinge a verdade da existência. No mundo administrado, na barbárie regida e imposta pelo próprio sistema, o verdadeiro é um momento do falso, o todo é o não verdadeiro (4, 55); mas na experiência metafísica falível, o falso é um momento do verdadeiro. (LOSSO, 2007, p. 199)

A falibilidade da experiência metafísica não é, dessa forma, um obstáculo à análise proposta, sendo antes apenas uma característica intrínseca ao próprio objeto de estudo. Para a discussão literária dessa experiência, nos apoiaremos em Nunes (1995, 2009 e 2012) e sua análise de Clarice Lispector, uma autora que utiliza recorrentemente um estilo de escrita com características existenciais e fragmentárias. Para compreender diferentes possibilidades de construção dessa experiência metafísica em Clarice, utilizaremos dois de seus romances: *A Paixão Segundo G.H.*, que possui pouco de narrativa factual e bastante de conteúdo catártico; e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, que em oposição ao livro anterior, possui uma narrativa factual significativamente mais estruturada para essa experiência.

Tomados esses dois romances de Clarice como parte do estudo, entendemos que compará-la a outro escritor poderia trazer à luz de modo mais claro os diferentes procedimentos utilizados para a construção literária dessa experiência. Considerando a temática existencial e de revelação súbita, encontramos em Hermann Hesse uma obra interessante para a discussão proposta. Em seu livro *Sidarta*, ele nos mostra um personagem em busca de um modo autêntico de existência, encontrando-se com Sidarta Gautama, o primeiro Buda, e passando por uma experiência de ‘despertar’. Em *O Lobo da Estepe* percebemos também um personagem central — Harry Haller — em busca do seu próprio eu.

Além da proximidade temática entre os três escritores selecionados — Heidegger, Hesse e Clarice — há dois elementos relacionados ao contexto de produção das obras que nos permitem fazer essa análise comparativa: 1) há uma proximidade espaço-temporal muito grande entre os dois primeiros: *Ser e Tempo*, considerada por muitos como a principal obra de Heidegger, teve sua primeira edição publicada na Alemanha em 1927, mesmo ano e local da primeira edição de *O Lobo da Estepe*. Na mesma Alemanha do entreguerras, cinco anos antes, havia sido publicado *Sidarta*; 2) A própria Clarice admite ter sofrido grande influência de Hermann Hesse: por exemplo, na crônica ‘O Primeiro Livro de Cada uma das Minhas Vidas’, ao falar da leitura de *O Lobo da Estepe*, ela menciona que:

E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Hermann Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura. (LISPECTOR, 1992, p. 723).

Problematizadas as ancoragens teóricas, podemos então realizar o objetivo do presente estudo.

Apresentação dos romances elencados

O Lobo da Estepe

O romance *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse, narra a história de Harry Haller, um homem de cerca de cinquenta anos, misantropo, “insociável”, “um Lobo da Estepe”. São três os pontos de vista narrativos construídos no romance: primeiramente, temos acesso a um “Prefácio do Editor”: um sobrinho da proprietária de um quarto alugado por Harry encontrou suas anotações e resolveu publicá-las. Em seguida, temos acesso às próprias anotações de Harry, escritas em forma de diário, onde nos é apresentado um homem de meia idade em profunda crise existencial. Por último, um folheto entregue a Haller por um desconhecido, intitulado *o Tratado do Lobo da Estepe*, nos mostra o terceiro ponto de vista narrativo, quando é feita uma análise psicológica do próprio Haller.

Essa estrutura fragmentada é utilizada para nos apresentar a esse personagem profundamente intelectual e potencialmente suicida. A grande transformação de Haller ocorre quando ele encontra Hermínia, alguém que conhecia as coisas fáceis da vida. A partir dela, Haller conhece Maria, que virá a ser sua amante, e Pablo, um músico.

A aprendizagem de Haller é a aprendizagem do comum, do ordinário. Hermínia o ensina a dançar, e a expectativa de um grande baile marca boa parte da narrativa. Nesse processo de educação da vida, Harry aprende a “amar à vulgar maneira humana” (HESSE, 2011, p. 140), revertendo sua quimera e libertando-se de sua antiga personalidade. Ao fazer isso, Harry afinava sua sensibilidade para o exercício de todas as possibilidades do *Dasein* que ele

mesmo era: “assim sentia agora *angústia* diante da morte, mas uma *angústia* que sabia capaz de transformar-se em abandono e em libertação” (HESSE, 2011, p. 171, grifos nossos). Essa libertação propiciada pela abertura do *Dasein* permite a ele agir de forma descompromissada, internalizando em si a própria experiência de festa.

Nesse baile acaba ocorrendo a despersonalização de Harry, a fragmentação e a própria desconstrução narrativa: “tudo era pura fantasia, tudo tinha uma dimensão a mais, uma significação mais profunda; tudo era jogo e símbolo” (HESSE, 2011, p. 181). Harry dissolve-se e então entra no Teatro Mágico, junto de Pablo e Hermínia, onde ocorre um conjunto de historietas fantásticas. A narrativa se encerra dentro do Teatro, onde Harry *falha* por ter matado simbolicamente Hermínia, mas possui uma vontade de vida e perseverança que não se viam no início: “Da próxima vez, saberia jogar melhor. Da próxima vez, aprenderia a rir. Pablo me esperava. Mozart também.” (HESSE, 2011, p. 235).

Sidarta

Sidarta é um romance que narra a busca do personagem central homônimo em direção à iluminação e ao pertencimento. Sidarta Gotama, o Buda histórico, aparece como um personagem secundário. Sidarta é caracterizado como tendo uma angústia no coração, um espírito insatisfeito que busca o seu próprio caminho. Essa construção individual do caminhar é uma marca muito importante no romance que vai se revelando nas escolhas feitas pelo personagem através de toda a narrativa.

Narrado em terceira pessoa e dialogando com o gênero épico, o romance é dividido em duas partes, a primeira com quatro capítulos e a segunda com oito capítulos (o que pode ser visto como uma incorporação narrativa da estrutura das Quatro Nobres Verdades e do Caminho Óctuplo). Hesse utiliza

uma linguagem simples, lúdica, e põe como pano de fundo as religiões orientais. Seu grande amigo Govinda o acompanha por diversos de seus ciclos de aprendizagem, sendo uma presença constante para a própria problematização de Sidarta.

Ao invés de uma aprendizagem linear, Sidarta passa por ciclos em espiral. Inicialmente abandona a família e vai ser um ermitão, junto a Govinda, e lá se aprofunda no conhecimento de si, mas ouvindo notícias sobre o Buda histórico (Sidarta Gotama), o personagem e seu amigo vão em busca do sábio. Govinda se transforma em um seguidor de Sidarta Gotama, mas o próprio Sidarta diz a Gotama que não perseguirá nenhuma outra doutrina melhor, já que percebe a perfeição na doutrina exposta, mas buscará “separar-se de quaisquer doutrinas e mestres, a fim de que possa alcançar sozinho o meu [seu] destino ou então morrer” (HESSE, 2013, p. 51).

Após essa afirmação da necessidade do caminhar individual rumo a si mesmo (rumo a essa experiência metafísica do sujeito emancipado), Sidarta passa anos ao lado de uma cortesã, sendo comerciante, mas aquela vida não lhe pertencia: ele se enreda no Sansara e então fugindo daquele *impessoal* Sidarta atinge o seu verdadeiro despertar. Para isso, ele precisa escutar somente o que a sua voz íntima mandasse, o que nos remete ao conceito de consciência enquanto apelo da cura. Dormindo sob uma árvore ao lado de um rio, Sidarta percebe que recuperara a consciência de si mesmo e ao acordar “olhava o mundo como um recém-nascido” (HESSE, 2013, p. 106). Essa metáfora do novo nascimento está profundamente associada à cura, enquanto iluminação do *Dasein*.

Ouvindo a voz em seu coração, metaforicamente construída como um pássaro a cantar, ele encontra o barqueiro Vasudeva, com quem passa a morar e juntos passam a ouvir a voz do rio: “O rio falou contigo. É teu amigo também.”

(HESSE, 2013, p. 123). Vasudeva lhe ensina o pouco que sabe, mas seu grande mestre passa a ser o rio, cujo principal ensinamento é “a arte de escutar, de prestar atenção com o coração quieto, com a alma receptiva, aberta, sem paixão, sem desejo, sem preconceito, sem opinião” (HESSE, 2013, p. 125).

As vozes do rio pouco a pouco vão dialogando com Sidarta que “entregando-se por inteiro à própria atenção, receptáculo totalmente vazio, prestes a encher-se” (HESSE, 2013, p. 158) atinge a perfeição nessa arte. Sidarta escuta o *Om* que “pairava por cima de todas as vozes do rio” (HESSE, 2013, p. 159) e seu eu se incorpora na unidade:

Foi nessa hora que Sidarta cessou de lutar contra o Destino. Cessou de sofrer. No seu rosto florescia aquela serenidade do saber, à qual não se opunha nenhuma vontade, que conhece a perfeição, que está de acordo com o rio dos acontecimentos e o curso da vida; a serenidade que torna suas as penas e as ditas de todos, entregue à corrente, pertencente à unidade. (HESSE, 2013, p. 159)

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres é um romance no qual a personagem central — Lóri — faz uma viagem rumo a si mesma. Um livro que só pode ser entendido por quem já se abriu ao sentir: “Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que ela sentia.” (LISPECTOR, 2011, p. 134).

O romance narra a “busca do mundo” de Lóri, o seu caminho de aprendizagem apoiado em Ulisses, professor de filosofia. É um processo no qual Lóri precisa aprender a “deixar o mundo entrar nela” (LISPECTOR, 2011, p. 63). Nesse processo, a busca de sentido é um elemento fundamental que percorre

toda a narrativa.

O livro ao mesmo tempo é uma narrativa de aprendizagem — “que talvez se chamasse de descoberta de viver” (LISPECTOR, 2011, p. 100) — como também um compêndio de prazeres. Mas não são os prazeres simples que são apresentados no romance: Ulisses em certo momento pergunta a Lóri: “Ah Lóri, Lóri, você não consegue recuperar, mesmo vagamente, na lembrança da carne, o prazer que pelo menos você deve ter sentido por estar? Por ser?” (LISPECTOR, 2011, p. 59), ancorando esse conjunto de prazeres no prazer fundamental de existir.

Lóri, professora primária, solteira e sem filhos, pensa constantemente em seus encontros com Ulisses, professor universitário de filosofia. Ela é marcada por uma angústia existencial: “O coração tem que se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater em silêncio de uma taquicardia nas trevas.” (LISPECTOR, 2011, p. 38), alternada com momentos de vislumbre do que seria a abertura em sentido próprio: “Lóri era. O quê? Mas ela era.” (LISPECTOR, 2011, p. 39). E nessa angústia Lóri é amparada por Ulisses, um o corrimão que a ajuda a percorrer o longo corredor rumo a si mesma.

Tanto Ulisses como Lóri se desejam, mas Ulisses quer prepará-la para a liberdade para só então, aprendendo a andar com as próprias pernas, ocorrer a fusão amorosa. Lóri se prepara para Ulisses com um sentimento contraditório: a paciência dele em ensiná-la a ‘aprender a vida’ a irrita e a atrai ao mesmo tempo. Ele quer que Lóri se abra existencialmente, mas ela apenas consegue fazer isso em sentido impróprio.

A experiência de abertura é um crescente, com suas idas e vindas através de todo o romance: “a obra se compõe da aprendizagem que nela vai tomando forma” (NUNES, 1995, p. 81). Ela de repente “parecia ver a super-realidade

do que é verdadeiramente real [...] mais real que a realidade” (LISPECTOR, 2011, p. 30). Há um capítulo de uma só palavra: luminescência. Esse estado de luminescência possui profunda relação com a experiência de cura heideggeriana (*Sorge*): ela ilumina um ente, tornando-o aberto e claro para si mesmo. Lóri assim atende ao apelo da consciência digerindo seu casulo: “a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre. // A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 2011, p. 32). Esse processo de autoconsciência e de aprendizagem da vida perpassa toda a narrativa, sendo o mecanismo fundamental de desenvolvimento narrativo: “Tudo isso ela já aprendera através de Ulisses. Antes ela evitara sentir. Agora ainda tinha porém já com leves incursões pela vida.” (LISPECTOR, 2011, p. 34)

Com o caminhar na aprendizagem, Lóri se desarticula, enfrenta o Nada e, mergulhando no mar, possui uma experiência de fusão metafísica (mar esse apresentado explicitamente como metáfora do infinito), voltando cada vez um pouco mais forte. Nessa busca constante, Lóri atinge o que seria um estado de graça de uma pessoa comum. Um estado que não era usado para nada, um estado de “tranquila felicidade” em que “sem esforço, sabe-se” (LISPECTOR, 2011, p. 135). Nesse estado, via-se a profunda beleza de outra pessoa, sentia-se “a dádiva indubitável de existir materialmente” (LISPECTOR, 2011, p. 135), tem-se “o mundo como este o é” (LISPECTOR, 2011, p. 136). Mas esse estado epifânico não pode ser constante, caso contrário “perderíamos a linguagem em comum” (LISPECTOR, 2011, p. 136), ficaríamos egoístas por sentir tanta felicidade, cairíamos em um vício. Lóri sai dele “melhor criatura do que entrara” (LISPECTOR, 2011, p. 137): ela está pronta para Ulisses.

Tendo passado por essa experiência metafísica transformadora, Lóri e Ulisses se encontram, e ocorre o grande clímax da narrativa com o cumprimento da promessa de gozo em um momento fusional — “eu sou tua e tu és meu, e nós é um” (LISPECTOR, 2011, p. 153). O romance termina em meio ao diálogo

inacabado de ambos.

A Paixão Segundo G.H.

Esta obra narra fundamentalmente a busca existencial da personagem G.H. Somos jogados a essa busca em um início catártico. “— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.” (LISPECTOR, 2009, p. 9)

Após algumas ideias da experiência pela qual a personagem havia passado, um novo capítulo se inicia, e começa o relato do que aconteceu no dia anterior. A busca é apresentada como pano de fundo da história de uma mulher a quem conhecemos apenas pelas iniciais. Tendo a empregada se demitido no dia anterior, G.H. busca arrumar e limpar sua casa.

Ao visitar o quarto da empregada, ela vê uma barata. Estando em uma posição de onde não poderia sair sem enfrentar a barata, G.H. acaba esmagando-a na porta de um guarda roupas.

Processa-se então um duelo simbólico entre a barata semimorta e G.H. É nesse duelo que se passa grande parte do livro e no qual uma torrente epifânica de sentimentos nos é transmitida: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.” “Eu chegara ao nada. E o nada era vivo e úmido.” “Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.” (LISPECTOR, 2009, p. 56; 60-61 e 70-71, respectivamente).

Após a batalha central do romance, G.H. finalmente come a barata. Ponto alto e crítico do romance, esse momento é a derradeira expressão de um novo nascimento de G.H.: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata.” (LISPEC-

TOR, 2009, p. 164)

Escrito em formato de diário, a narradora se dirige a um suposto interlocutor masculino que seria seu companheiro (na p. 66, por exemplo, este suposto interlocutor é chamado de ‘meu amor’). G.H. pede ajuda a ele, pede para que ele ouça a experiência e guarde a própria barata pois a princípio ela não está “conseguindo” fazer isso sozinha. Entretanto, ao final essa impressão inicial é desconstruída, pois atravessando o purgatório sozinha, ela se dirige novamente a ele: “E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

O tom inicial de necessidade pelo interlocutor é substituído por um tom carinhoso, quase maternal: “Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

E ao final, a personagem se revela grande, forte, sem limites: “Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era.” (LISPECTOR, 2009, p. 178)

A personagem é pura entrega, ultrapassa as fronteiras do humano, sorri. Confia no mundo, não se prende mais a qualquer conceito. Ela é e não é ao mesmo tempo. Retornando ao prefácio, vemos o diálogo intencional que ocorre entre G.H. e o leitor. Clarice diz que dedica o livro para:

Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.

A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil, mas chama-se alegria. (LISPECTOR, 2009, p. 5)

As aprendizagens

Como pode ser percebido, há uma significativa proximidade temática nas obras elencadas. Diversos conceitos presentes na analítica existencial de Heidegger (tais como a consciência como apelo da cura, a falação do impessoal e o ser livre para a morte) dialogam com os quatro romances apresentados. Em *Sidarta*, por exemplo, o *Om* pode ser visto como metáfora da fala da presença decidida que apela para o seu poder-ser mais próprio, a cidade grande como o impessoal que carrega em si mesma a medianidade e a cotidianidade, e a experiência na árvore de Bodhi como a liberação do personagem para a sua própria morte.

Uma questão importante é a *intransmissibilidade* (*Verschwiegenheit*) dessa experiência: “a sabedoria não pode ser comunicada. A sabedoria que um sábio quiser transmitir sempre cheirá a tolice.” (HESSE, 2013, p. 164). “As descobertas naquele estado [de graça] eram indizíveis e incomunicáveis” (LISPECTOR, 2011, p. 135). “(...) de quase tudo o que importa não se sabe falar” (LISPECTOR, 2011, p. 100). Por mais que um conjunto de conceitos heideggerianos dialogue com os romances elencados, segundo Heidegger “a fala da consciência nunca chega a articular-se” (2012, p. 377). Nunes afirma que a contingência de narrar na obra de Clarice se apresenta como um verdadeiro *drama da linguagem* (NUNES, 1995, p. 53).

É preciso compreender, entretanto, que essa fala não é realmente apresentada nos romances, mas apenas o é uma aproximação: por exemplo, ela é metaforicamente construída como o canto de um alegre pássaro no peito de Sidarta. A análise de *A Paixão Segundo G.H.* também deixa isso bastante claro. Utilizando paradoxos, Clarice tenta quebrar com os limites da linguagem para aproxi-

mar-se ainda mais do apelo da cura, o que abre justamente a possibilidade de seu vislumbre pelo leitor, na medida em que essa figura de linguagem guarda em si mesmo a característica marcante do vazio de Iser. A construção literária dos autores e seu conseqüente vislumbre pelos leitores é uma possibilidade efetiva que reside na construção sempre não toda da abertura, deixando espaços para o leitor se colocar e preenchê-la com o que seria a sua própria ideia de abertura, correlacionando-se ao seu poder-ser mais próprio.

Bastante interessante é o fato de que, enquanto Clarice constrói esses espaços para o leitor majoritariamente através de um trabalho com a linguagem, Hesse o faz principalmente através da estrutura narrativa. Em *O Lobo da Estepe*, a estrutura é marcadamente paradoxal: o próprio Tratado do Lobo da Estepe, encontrado por Haller e que dissecava a sua própria psique, nos diz: “‘o lobo da estepe’ também é uma ficção” (HESSE, 2011, p. 67), em uma estrutura de *mise en abyme* que chama a atenção do leitor atento. O sonho de Haller no qual ele discute com Goethe, ou ainda o Teatro Mágico, acessado através de uma porta invisível em um muro, e suas possibilidades infinitas, caso não sejam simplificadas como “um eufemismo para a prática de drogas” (BARROSO, 2011, p. 8), podem ser vistos como um trabalho estrutural para permitir o mesmo tipo de construção não toda da abertura operada por Clarice. Esse trabalho estrutural é marcante em *Sidarta*, onde a natureza é utilizada como elemento central de espacialização do processo de abertura do personagem central: “Nesse rio, submergia o velho, o exausto, o desesperado Sidarta. Mas o novo Sidarta, tomado de profundo amor a essas águas que lá corriam, resolve não se separar delas por muito tempo” (HESSE, 2013, p. 118).

Essas diferenças se desdobram na construção da verossimilhança. Enquanto *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* e *Sidarta* guardam verossimilhança interna e externa, *O Lobo da Estepe* que também as guardava perde-as no Teatro Mágico e nas passagens relacionadas. Por outro lado, *A Paixão Se-*

gundo G.H. guarda uma verossimilhança interna, mas o absurdo da deglutição da barata mata a verossimilhança externa. Essa construção só é possível pela forma utilizada — um diário repleto de paradoxos, o que faz com que o leitor mergulhe no romance sem a retração intrínseca do contato com uma narrativa como essa. O drama da linguagem se afirma neste último muito mais profundamente do que nos outros três.

O Lobo da Estepe, por outro lado, é singularizado pelo tipo de aprendizagem que passa o personagem central, uma aprendizagem do ordinário, do comum. A busca do sublime é associada neste romance como algo não suficiente em si mesmo, em oposição às construções dos outros romances analisados. Essa aprendizagem é reforçada pelos personagens secundários que funcionam como guias e suporte rumo a esse processo de abertura — Pablo, Maria e Hermínia — pessoas que sabiam dançar, rir, viver, aproveitar coisas naturais, ordinárias, que Harry havia perdido em sua busca. Nos outros romances, os personagens secundários possuem uma estruturação que direciona os personagens centrais à busca do sublime. Ulisses é o professor por excelência, aquele que já trilhou o caminho e que ajuda outras pessoas a trilhá-lo. Sidarta aprende muito das pessoas à sua volta, incluindo Vasudeva, até ouvir o rio e conseguir ser o seu próprio guia. G.H. não consegue narrar sem imaginar alguém que esteja segurando a sua mão — o próprio leitor também dá a mão a G.H. ao acompanhar o seu purgatório.

O olhar para esse interlocutor imaginado nos permite observar uma particularidade relevante em *A Paixão Segundo G.H.* Em oposição à tradicional oposição de movimento descendente (de multiplicação de ideias) e ascendente (de diminuição até o silêncio) presente na descrição da experiência metafísica (Losso, 2007, p. 265), a temporalidade particular da personagem mostra que ao narrar a experiência ela está passando por uma segunda ascensão. Isso pode ser percebido ao se analisar a evolução do romance, que pode ser representada

conforme diagrama a seguir (baseando-nos na concepção esquemática de representação narrativa utilizada por Umberto Eco, 2010, p. 39-46)

Figura 1 — A Narração Factual em *A Paixão Segundo G.H.*

$$T_n \rightarrow T_o \rightarrow T_1 \rightarrow T_2 \rightarrow \dots \rightarrow T_{n-1}$$

Enredo

A princípio, é de se esperar que a personagem G.H. seria basicamente a mesma no início e no fim da narrativa (T_n e T_{n-1}), na medida em que são tempos que factualmente se aproximam. Mas não é o que percebemos na descrição da personagem. No primeiro capítulo, ela se coloca como frágil, dependente, com medo, forjando um interlocutor para se dirigir enquanto relata a experiência que teve, mas ao final é G.H. quem conduz o interlocutor através desta experiência:

E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. (LISPECTOR, 2009, p. 170)

Percebemos que há uma evolução de G.H. na medida em que é relatada a experiência pela qual a personagem passou. Sendo narrado em primeira pessoa, é como se a personagem, por relatar a experiência pela qual passou, tivesse uma segunda experiência, evoluindo ainda mais. O tempo de evolução da personagem seria dessa forma melhor ilustrado assim:

Figura 2 — A Evolução de G.H.

Dessa forma, apesar de o tempo cronológico do material narrado no primeiro capítulo do livro se aproximar daquele do último capítulo (T_n e T_{n-1} no primeiro diagrama), o tempo de evolução da personagem se desenvolve linearmente através do livro, estando o primeiro capítulo o mais afastado possível do último capítulo (T_n e T_y no segundo diagrama).

A questão fulcral que daí se origina é que a construção de uma experiência mística com ascensões repetitivas na literatura (e não de experiências individuais de ascensão-descenso) é extremamente adaptada a um *quase-personagem*. Nos outros romances analisados, vemos personagens completos — com nome, passado, descrições biográficas mais detalhadas etc. — e, com isso, a construção de suas experiências metafísicas está marcada por um paradigma de progressão/regressão: Lóri em seu antegozo até o clímax na realização do desejo, Sidarta em seus momentos de epifania e queda, até o definitivo despertar, e Haller, em uma descida quebrada por Hermínia que traz o antegozo do baile, mas termina com uma nova queda presente na última fala de Haller: “Da próxima vez, aprenderia a rir. Pablo me esperava. Mozart também.” (HESSE, 2011, p. 235). O uso de um *quase-personagem* como G.H., sem nome além das

Narrado em terceira pessoa, fluidos movimentos de passagem da terceira para a primeira pessoa ocorrem dentro de um mesmo parágrafo. A catarse, cuja narração é iniciada pelo narrador onisciente, se transforma em torrente de emoções quando Lóri toma a voz: “Pensar no seu homem? Não, era a farpa na parte coração dos pés. [...] E se o Deus se liquefaz enfim em chuva? Não. Nem quero. [...] Quero que isto que é intolerável continue porque quero a eternidade.” (LISPECTOR, 2011, p. 24)

Especialmente no primeiro capítulo, essa catarse é marcada não pela mudança da pessoa narrativa, mas sim por uma fluidez aplicada na alternância de parágrafos. Por exemplo, “o modelo seria o seu próprio corpo mas // enfeitar-se era um ritual que a tornava grave:” (LISPECTOR, 2011, p. 16). A própria conjunção adversativa ‘mas’ que liga duas orações está, nesse caso, fazendo um elo entre dois parágrafos. Os parágrafos não encerram um sentido completo, nesses momentos há uma estreita continuidade entre eles. Para Nunes, essa estrutura inicial é a marca de um autocomentário lírico que “funde a voz do narrador com a intimidade da personagem” (NUNES, 1995, p. 80).

Outro importante traço formal é marca de início e de fim do romance. Ele se inicia com uma vírgula: “, estando tão ocupada, viera das compras de casa porque a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora...” (LISPECTOR, 2011, p. 13), e termina com “— Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 2011, p. 159). Ainda mais do que os seis travessões que iniciam e terminam *A Paixão Segundo G.H.*, a vírgula e os dois pontos reforçam a ideia de algo que precede o romance e algo que continua após seu fim. Paradoxalmente, é como se os personagens construídos narrativamente fossem maiores do que a própria narrativa, sendo esta apenas um retrato fugaz de um curto período de tempo em suas vidas.

A metáfora básica aqui utilizada é o romance como apresentação de um instante fugaz, como tentativa de capturar o momento e transmiti-lo da forma mais pura, apesar de toda a dificuldade de transmitir o tipo de experiência pela qual os personagens estão passando: “embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saía agora da voracidade de viver [...] mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas” (LISPECTOR, 2011, p. 15). Ou ainda em “O que se passara no pensamento de Lóri naquela madrugada era tão indizível e intransmissível como a voz de um ser humano calado. Só o silêncio da montanha lhe era equivalente.” (LISPECTOR, 2011, p. 35). Tanto essa in comunicabilidade quanto a estrutura particular no início e no fim do romance reforçam a ideia de que nossa verdade é sempre parcial, não sendo possível atingir-se uma verdade total.

Além de possibilitar a consciência do nosso limite do conhecer, a anterioridade marcada no início pela vírgula e a continuidade marcada no fim pelos dois pontos traz em si mesma uma noção de não-morte dos personagens, paradoxalmente oposta ao fim da própria narrativa e da morte ficcional daí oriunda (lembremo-nos da morte como fundamento da autoridade do narrador em Benjamin). A nota introdutória de Clarice, mostrando-nos que o livro é maior que a própria autora, nos permite vê-lo como se expandindo para além da possibilidade de narrar. A morte é apenas um primeiro passo, há um renascimento dos personagens dentro da própria narrativa que se estende muito além da capacidade de representação do *suporte* livro.

Clarice utiliza por vezes Ulisses como seu duplo (ou, utilizando os conceitos de Maingueneau, como duplo da *imagem de autor* que ela buscou construir), asseverando opiniões gerais sobre o próprio ato de escrita e a importância de comunicar: “Depois você aprenderá, Lóri, e então experimentará em cheio a grande alegria que é de se comunicar, de transmitir” (LISPECTOR, 2011, p. 93). Ou ainda: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou

falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio.” (LISPECTOR, 2011, p. 93). Essa crítica à intelectualização, priorizando a experiência em si mesma, é ainda mais forte em Hesse: “Quem matasse o *eu* casual dos sentidos e, em compensação, alimentasse o *eu* igualmente casual do pensar e da erudição não alcançaria nenhum objetivo” (HESSE, 2013, p. 63). É interessante ver uma crítica dessa natureza na voz de escritores que eram eles mesmos considerados como intelectuais. Tal posicionamento nos leva a supor que a leitura de suas obras almejada por esses escritores seja uma leitura não intelectual, mais focada na experiência mesma, alinhada dessa forma com a presente tentativa de análise que busca o agenciamento de possíveis sentidos narrativos através do diálogo travado no próprio ato de leitura, quando então essa experiência pode ser *experimentada* pelos leitores.

A aprendizagem

Em Clarice a preponderância da catarse e da autorreflexão é marcante em sua escrita, tipicamente epifânica e com poucos personagens, enquanto que Hesse possui uma narrativa mais estruturada marcada pelo simbolismo dos elementos inseridos. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* alterna momentos mais narrativos e simbólicos com momentos catárticos, enquanto que *A Paixão Segundo G.H.* está basicamente centrado na experiência de G.H., sendo construído através do uso de paradoxos que marcam a limitação da língua de abarcar tal experiência.

Esse processo de aniquilamento da narrativa factual encontra seu ápice em outro romance de Clarice, publicado posteriormente, denominado *Água Viva*. Da mesma forma, a construção simbólica hessiana encontra seu ápice em *O Jogo das Contas de Vidro*. Esses romances icônicos da produção de ambos os autores podem colaborar com a compreensão da forma narrativa construída por cada um, mas não foram elencados para o presente estudo em razão de seu caráter prioritariamente exploratório.

Apesar das particularidades individuais, todas as quatro obras analisadas possuem alguns elementos que as aproximam: por exemplo, a experiência metafísica é apresentada em um momento de clímax da narrativa que deve ser precedido de um purgatório. Harry flerta constantemente com o suicídio até conseguir verdadeiramente exercer todas as suas possibilidades no tão esperado baile, seguido do Teatro Mágico, um lugar quase idílico onde tudo é possível. “É preciso saber morrer para chegar à imortalidade” (HESSE, 2011, p. 73). O inferno é explicitamente citado neste romance: “Hermínia me chamou. Está no inferno.” (HESSE, 2011, p. 179). Apesar de diversas vezes tomar

uma decisão em direção ao seu próprio eu, Sidarta recorrentemente decai no *sansara* até junto a Vasudeva escutar a voz do rio e atingir a plenitude, finalmente estando livre para a sua própria morte. Sidarta opera diversas mortes e renascimentos em si mesmo até conseguir cessar de lutar contra o Destino e atingir a unidade. Lóri sofre para conseguir uma existência autêntica. Entretanto, auxiliada por Ulisses, que já fizera esse caminho, ela consegue atingir um estado de conexão com o todo, ocorrendo uma fusão amorosa de ambos os personagens. Ela se desarticula, vive a própria paixão pelo mundo e por Ulisses, tem várias quedas (“como as de Cristo que várias vezes caiu ao peso da cruz”, LISPECTOR, 2011, p. 27), até atingir o seu estado de graça, quando via-se profunda beleza e sentia-se o finíssimo resplendor de energia de tudo o que existe. G.H. escuta sua fala mais autêntica e promove a ‘redenção na coisa’, ocasionando um novo nascimento, um novo modo de relação consigo mesmo e com o mundo, simbolicamente representado no gesto antropofágico de comer a barata. G.H. atinge um estado de graça marcado por uma largueza após seu purgatório: “por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita” (LISPECTOR, 2009, p. 146). Mais uma vez, a metáfora do inferno é explícita: “O inferno pelo qual e passara — como te dizer? — fora o inferno que vem do amor.” (LISPECTOR, 2009, p. 133). Todas essas construções podem ser remetidas ao conceito de angústia heideggeriana: a existência autêntica é uma conquista. A tendência natural do *Dasein* é a decadência causada pela falação do impessoal que sempre possui uma compreensão mediana. A cotidianidade nos retira da abertura de modo próprio e tal abertura demanda um esforço intencional, não sendo uma conquista absoluta. Entretanto, o *Dasein* decidido, passando pela angústia, atinge uma liberdade para a morte que permite uma vida autêntica. O sujeito se reapropria de si e se emancipa.

Dessa forma, a grande questão que perpassa todos os quatro personagens principais e também os conceitos heideggerianos agenciados é ser quem se é:

‘Se eu fosse eu’ parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido.

No entanto, Lóri tinha a intuição de que, passadas as primeiras perturbações da festa íntima que haveria, ela teria enfim a experiência do mundo. (LISPECTOR, 2011, p. 129)

G.H. caminha para a sua própria liberdade (LISPECTOR, 2009), Haller liberta sua personalidade (HESSE, 2011, p. 141) e Maria lhe diz: “você não pode ser diferente do que é” (HESSE, 2011, p. 153). Sidarta é alguém que caminha rumo a si próprio: “Aprenderei por mim mesmo; serei meu próprio aluno; procurarei conhecer-me a mim e desvendar aquele segredo que é Sidarta!” (HESSE, 2013, p. 55). ‘Ser quem se é’ em termos heideggerianos é a abertura do *Dasein* de modo próprio, marcada por uma liberdade para a morte que é sempre sua. A busca de um modo de vida autêntico é o elemento central de toda a produção problematizada. Sua construção possui nuances próprios intrínsecos da visão de cada autor, o que ressalta ainda mais o fato de que a fala da presença decidida é sempre minha. Resta-nos simplesmente escutar esse canto que cada um de nós tem e que só ocorre no silêncio (*das Schweigen*).

Conclusão

A tentativa de narrar uma experiência metafísica contém em si mesma o seu próprio fim. Empreendimento impossível por sua própria contradição constitutiva, sua impossibilidade não é sinal de fracasso. Sua impossibilidade — marcadamente presente no paradoxo clariceano — é o desafio a ser enfrentando para ultrapassar a língua e comunicar algo que ela, em princípio, não abarcaria.

A experiência aqui discutida está fundada no ser quem se é, modo de abertura do ser onde o exercício pleno das possibilidades é em si mesmo emancipatório. Para a sua construção literária, os autores elencados utilizam ferramentas específicas que foram problematizadas em função do efeito de leitura que provocam.

Tal como a morte, a abertura é sempre minha, e os romances analisados deixam brechas para que o leitor entenda a abertura do personagem como um duplo do seu próprio processo. O próprio Hesse faz através da fala de Haller um autocomentário sobre essa questão: “o que se passa comigo nos meus raros momentos de júbilo, aquilo que para mim é felicidade e vida e êxtase e exaltação, procura-o o mundo em geral nas obras de ficção; na vida parece-lhe absurdo” (HESSE, 2011, p. 41). Entretanto, é justamente na interação entre o material ficcional e a vida do leitor que este pode sair da perdição do impessoal para começar a encontrar-se. “A presença [o *Dasein*] necessita do testemunho de um poder-ser si mesma que, como *possibilidade*, ela já sempre é” (HEIDEGGER, 2012, p. 346), e os romances analisados guardam justamente essa característica de *testemunho*, nos remetendo ao conceito de arte como pôr em obra da verdade (HEIDEGGER, 2010, p. XXI-XXII). Sendo lidos no

modo da escuta (entendida como o “estar aberto existencial da presença [do *Dasein*] enquanto ser-com os outros”, HEIDEGGER, 2012, p. 226), eles permitem ao leitor efetivamente apropriar-se do material lido. Ao entrar em contato com um personagem que se torna si mesmo, não é apenas o personagem que faz esse processo. A narrativa cujos vazios estão preenchidos pelo leitor torna-se uma nova narrativa, apropriada pelas próprias possibilidades do *Da-sein* que ele mesmo é. Através desse processo o leitor abre a possibilidade do encontro com a sua essência — a existência como poder-ser.

A angústia do personagem é também, pela relação dialógica entre leitor e romance, do leitor. “O fundo ameaçador da angústia — a essência do perigo — não é, portanto, uma possibilidade qualquer, mas o poder-ser si-mesmo da existência” (NUNES, 2012, p. 111). Mergulhando nessa possibilidade, o leitor experiencia a angústia como vertigem da liberdade e tendo sentido o seu doce gosto, pode construir a sua própria narrativa rumo a si mesmo.

Referências

- BARROSO, Ivo. Introdução. In: *O Lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe: Essai sur l'absurde*. Paris: Les Éditions Gallimard, 1942, 189 pp.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- ECO, Umberto. Os bosques de Loisy. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Schwarz, 2010. Cap. 2.
- FRANKEL, Roy David. Quando não utilizar dados biográficos na análise literária: Uma discussão baseada na analítica existencial de Martin Heidegger e no romance *O lobo da estepe* de Hermann Hesse. *Revista Criação & Crítica*, v. 1, p. 53-65, São Paulo, 2014.
- FRANKEL, Roy David. *Ser quem se é: a experiência de uma existência autêntica em Heidegger, Hesse e Clarice*. 94 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Orientador: Gustavo Bernardo Krause — UERJ, Rio de Janeiro, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista; Ed. Universitária São Francisco, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HESSE, Hermann, *O Lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- HESSE, Hermann. *Sidarta*. Tradução de Herbert Caro, prefácio de Luiz Carlos Maciel. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. [Baltimore]: Johns Hopkins University Press, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. O Primeiro Livro de Cada uma das Minhas Vidas. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p.721-723.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.* Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Teologia negativa e Theodor Adorno — a secularização da mística na arte moderna.* 343 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. Autor: A noção de autor em análise do discurso e Imagem de autor: não há autor sem imagem. In: SOUZA E SILVA, M. C. P.; POSSENTI, S. (org.). *Doze conceitos em análise do discurso.* São Paulo: Parábola, 2010.
- NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e tempo.* 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre.* 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger.* 1. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

A mística da geração *beat* contra a falência da modernidade:

Quem salvará a América?

Sandra Luna

Universidade Federal da Paraíba

lunasand@uol.com.br

Klara Schenkel

Universidade Federal da Paraíba

klaramarias@gmail.com

Resumo: Nos Estados Unidos do pós-guerra, a afirmação do capital consolidou uma cultura hegemônica, consumista, individualista, dessacralizada. Em reação ao *establishment*, a *Beat Generation*, um grupo de jovens poetas, inaugura uma nova estética pautada na transgressão. Peregrinos em busca de

alimento espiritual numa “Terra Devastada”, percorreram as estradas do país, enquanto buscavam na mística a “salvação” possível. Este estudo examina a influência do Gnosticismo e do Budismo Tibetano na *Beatitude*.

Palavras-chave: *Beat Generation*; Gnosticismo; Budismo Tibetano; Mística; Literatura e Mística

Abstract: In the USA, after the Second World War, the rise of capitalism consolidated an hegemonic, individualistic, materialistic, desacralized culture. Reacting against the Establishment, the Beat Generation, a group of young poets, ventures on a new aesthetics. Pilgrims in search for spiritual comfort in a “Wasteland”, they travelled the country’s roads, as they reached for “salvation” in mystic experiences. This study examines the influence of Gnosticism and Tibetan Buddhism in their *Beatattitude*.

Key-words: Beat Generation; Gnosticism; Tibetan Buddhism; Mystics; Literature and Mystics

NOS CAMINHOS DE UMA “TERRA DEVASTADA”

No trajeto civilizatório do ocidente, a Segunda Guerra faz-se corolário fatídico a um processo de desencantamento do mundo levado a efeito pelo projeto da Modernidade. Se, em sua origem, a Modernidade confiara-se ao poder da razão com vistas à construção de um universo sociocultural que se pretendia libertador, a consolidação desse projeto por via dos ideários Iluministas não escapou às deformações resultantes da cooptação do liberalismo pelo capitalismo. Fato é que, se, nos primórdios da Modernidade, a fé, a ciência e a arte reverenciavam a racionalidade como meio de libertação, à medida que avança o capitalismo, a razão verga-se à ciência, a ciência à técnica, a ética à lei e a estética às leis do mercado. Esse processo histórico, certamente longo e tortuoso, corre por muitas vias, mas converge para assentir o que, desde o pós-guerra, prenuncia a falência ou o fim da Modernidade.¹

Não é difícil discernir fraturas no processo civilizatório da Modernidade que favorecem o acolhimento à mística como resposta ao desencanto do mundo. Já no período do capitalismo liberal, o “progresso” científico-tecnológico, ao fazer avançar a Revolução Industrial, deixa marcas sombrias nas cidades encobertas por fumaça e cinzas, que os Românticos tentariam com entusiasmo dissipar, por meio de sua *sapientia poetica*. O idealismo Romântico seria, sob essa perspectiva, a última fronteira, ou a última trincheira, na salvaguarda de

1 As discussões sobre a Modernidade e seu esgotamento são amplas e controversas, mas os debates divergem basicamente quanto a já ter se esgotado ou não ter ainda se cumprido o projeto racionalista. Nossa síntese pauta-se na centralidade do projeto Iluminista e em sua cooptação pelo capitalismo, conforme atestam, dentre outros, EAGLETON (1997, 2006), HABERMAS (1997), JAMESON (1991), BOAVENTURA SANTOS (1997). Para estudos mais específicos sobre o contexto histórico norte-americano, cf. CINCOTTA (1994), TINDALL & SHI (1989) e SELLERS *et al* (1990).

um mundo do qual o encanto, o sonho, a magia, a sacralidade teimavam em fugir. Nesse momento, não apenas a mística penetrou a arte, mas a própria arte fez-se mística. William Blake, o mais notável dos poetas místicos românticos, dedicou sua arte à fome do espírito, assim como outros tantos artistas de sua época, que fizeram precipitar em formas o desassossego do tempo. Golpe severo a esses anseios do espírito seria dado em breve, quando a arte se rende ao Realismo e a filosofia proclama “a Morte de Deus”.

É assim que, no ocidente, no contexto das sociedades europeias e norte-americanas, a passagem para o século XX se dá como perda e luto. O progresso da ciência e as conquistas do capital não chegam a compensar o vazio existencial que se manifesta por toda parte. Não se pode esquecer que a ascensão da burguesia nas décadas subsequentes às revoluções liberais se deu a par de toda a problemática de uma vida social na qual as antigas referências já não mais serviam e a nova ordem permanecia radicalmente instável, permeada por conflitos econômicos, políticos e sociais, com implicações severas para a condição existencial. A Primeira Guerra (1914-1918) abalaria radicalmente as bases dessa Modernidade que se quis racionalmente redentora. Nas palavras de Terry Eagleton:

Em 1918, a Europa estava em ruínas, devastada pela pior guerra da história. Na esteira daquela catástrofe, uma onda de revoluções sociais varreu o continente [...] a ordem social do capitalismo europeu havia sido abalada em suas raízes pela carnificina de guerra e por suas truculentas consequências políticas. As ideologias das quais essa ordem habitualmente dependera, os valores culturais pelos quais era governada, também se encontravam em estado de profunda agitação. A ciência parecia ter-se encolhido a uma posição estéril, a uma obsessão míope pela categorização de fatos; a filosofia dividia-se entre o positivismo, de um lado, e um subjetivismo indefensável de outro; predominavam formas de relativismo e irracionalismo, e a arte

refletia essa espantosa perda de referências. (EAGLETON, 2006, p. 83)

No contexto norte-americano, embora as perdas humanas com a Primeira Guerra tenham sido expressivamente inferiores ao número de mortes de combatentes europeus, a entrada, ainda que tardia, dos Estados Unidos nesse conflito mundial resultou no que historiadores consideram um processo de “perda da inocência”, exílio espiritual da Terra Prometida, que se faz agora, na expressão de Walt Whitman, uma “Terra Devastada”. Não parece ser por acaso que os Anos 20, os *Roaring Twenties*, sejam singularmente eufóricos, hedonistas, como se o prazer pudesse suplantar o vazio existencial reinante numa sociedade cujo enriquecimento se dera às custas da indústria da guerra. Não tardaria muito para que os puritanos cobrassem dessa “Geração Perdida” o preço do afastamento de Deus. Quando a Grande Depressão, deflagrada pela queda da Bolsa de Nova York em 1929, arruinou o país, a mentalidade puritana associou a crise que devastou os Estados Unidos nos anos 30 à ira divina.

O cenário de desolação material e espiritual da Grande Depressão, no entanto, não seria modificado pelo Deus dos Puritanos. Fatidicamente, a crise financeira que arruinou o país na década de 30 somente teria fim com a adesão dos Estados Unidos à Segunda Guerra Mundial, cujo desfecho, mais uma vez, introduziria o hedonismo como condição de superação aos traumas de guerra. A questão é que, desta feita, a busca pelo prazer como negação ou superação ao luto correrá sob os auspícios de um *boom* industrial e de uma cultura midiática nascente que farão do consumo de bens materiais a condição de retorno ao paraíso perdido.

O acentuado consumismo nos Estados Unidos do pós-guerra enquadra-se como resposta ao assombroso vazio existencial deixado por uma guerra terrível cuja vitória se deu pela destruição sem precedentes, causada pelas bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos sobre o Japão. É possível imaginar

o devastador efeito moral suscitado pela culpa, noção cristã profundamente introjetada numa sociedade enraizada no Puritanismo, cujos princípios doutrinários não perdem de vista a maldade dos homens, eternamente configurada na queda de Adão, cujo pecado macula toda a humanidade — *in Adam's Fall, we sinned all*, refrão entoado pelos puritanos no cantar dos séculos. Não fosse a culpa, assombra também o povo norte-americano o medo do novo inimigo — a União Soviética, que passaria a confrontar os Estados Unidos numa Guerra Fria.

É assim que o fetichismo da mercadoria se legitima com poder avassalador, num tempo em que as ideias de Marx já não podem alcançar a nova onda de alienados consumidores. Enquanto a vida feliz passa a ser pautada na aquisição de bens de consumo, a apologia à propriedade privada favorece a propaganda ideológica que demoniza o marxismo, não por meio de conscientização política, mas pela aclamação irracional aos deuses do capital.

É nesse contexto de culto exacerbado ao consumo que se dá a restauração da ordem social fraturada no pós-guerra. O desejo de consolidar a ordem faz com que as tradições e os valores puritanos retomem seus assentos na vida familiar. A autoridade paterna volta a ser exercida sem embargos e a dona de casa, empoderada nos tempos de guerra, obrigada como foi a comandar a casa na ausência do marido, reassume o papel submisso de “rainha do lar”, após o retorno dos combatentes. Consolida-se, assim, e com relativa rapidez, o que se chamaria daí em diante de “o estilo de vida americano”, *the American way of life*. Centrado na imagem da família de classe média branca, esse modelo de núcleo social combina o mais alienado consumismo a uma religiosidade traduzida em artificialismos e comportamentos hipócritas. Como diria Terry Eagleton, se agora os norte-americanos buscavam a salvação, o caminho para o céu seria feito de Cadillac. E ninguém ousaria esquecer de levar ao paraíso a parafernália de eletrodomésticos que, naquele momento, tanto preenchia o

vazio da vida, quanto elevava a autoestima da população, já que o carro, a geladeira, a TV, a máquina de lavar, o aspirador de pó e outras tantas tralhas eram não apenas usadas pelos americanos, mas eram produzidas nos Estados Unidos, *Made in the USA*.

Face à materialidade grosseira desse ideal de sociedade e cultura firmado hegemonicamente no pós-guerra, parece óbvio que as reações contra ele esboçadas seriam tão mais impactantes quanto mais conseguissem confrontar o conjunto de valores sobre os quais se assentam as novas formações ideológicas que alimentam o “Sonho Americano”. Quem salvaria a América?

É justamente contra essa cultura hegemônica que se insurge a *Beat Generation*. O poema *America*, de Allen Ginsberg, um dos expoentes da geração *Beat*, pode ser tomado como emblema da insatisfação e da revolta de um grupo de jovens contestadores representativo do movimento de contracultura que haveria de desferir golpes certos para denunciar a decadência espiritual do pós-guerra:

América eu te dei tudo e agora não sou nada.

América dois dólares e vinte e sete centavos 17 de janeiro de 1956.

América não aguento mais minha própria mente.

América quando daremos fim à guerra humana?

Foda-se com sua bomba atômica

Eu não me sinto bem não me encha o saco.

Não escreverei meu poema enquanto não estiver bem.

América quando você será angelical?

Quando tirará suas roupas?

Quando olhará pra si mesma através do túmulo?

Quando você será digna de seus milhões de trotskistas?
América por que suas bibliotecas estão cheias de lágrimas?
América quando você mandará seus ovos para a Índia?
Estou farto de suas demandas insanas.
Quando poderei ir ao supermercado e comprar o que preciso só com minha
boa aparência?
América afinal você e eu é que somos perfeitos e não o outro mundo.
Sua maquinaria é demais pra mim.
Você me faz querer ser santo.
Deve haver algum jeito de resolver isso [...].²

O poema acima, do qual citamos apenas uma parte, consubstancia-se com as marcas todas da vida social do pós-guerra: os traumas (“foda-se com sua bomba”; “suas bibliotecas estão cheias de lágrimas”; “quando você olhará pra si mesma através do túmulo?”); as mazelas e cobranças (“as demandas insanas”; “eu te dei tudo e agora não sou nada”); a crítica ao capitalismo (quanto vale alguém que tem “dois dólares e vinte e sete centavos”?; “quando poderei ir ao supermercado comprar o que preciso só com minha boa aparência?”). Por tudo isso é que o poeta *Beat* quer fazer-se santo. Não se trata, no entanto, de busca da santidade em qualquer sentido tradicionalmente pensado pelas religiões institucionalizadas, mas por vias alternativas e ecléticas, convergindo para o que o estudioso dessa geração, Claudio Willer, considerou como um “misticismo da transgressão”.

Para sinalizar as estradas pelas quais os “vagabundos iluminados” trilharam a *Beatitude*, Willer (2010) recupera o trajeto místico-poético dos Românticos.

2 Tradução revista por Sandra Luna, a partir da versão de Claudio Willer em *Uivo e outros poemas*. LP&M, 2006.

Se a crítica racionalista forneceu o alicerce da Modernidade, considere-se que, além da crítica leiga à religião, houve uma forte crítica religiosa em reação ao mundo dessacralizado já no século XVIII. Nesse contexto de “curiosidade universal” iluminista, renasce o interesse por uma disciplina há muito empurrada para as margens da heresia das grandes religiões ocidentais: o Gnosticismo. Segundo Willer, para os enciclopedistas e racionalistas, os textos gnósticos serviriam como prova de que o Cristianismo era apenas cópia condensada de várias mitologias; ou como prova de que, se existisse de fato um Criador, por absurdo, ele só poderia ser mau. Os argumentos antirreligiosos derivados do Gnosticismo ficariam restritos ao período do debate dos racionalistas com os cristãos. Já a vertente romântico-religiosa, segundo a qual os mitos constituem fontes de conhecimento enquanto tais, fez com que o arsenal gnóstico se consolidasse e se ampliasse nos dois séculos seguintes e, através da literatura, começaria a se instaurar uma “nova” sacralidade. Ao tomar a rota traçada por místicos e poetas dessa última vertente, Allen Ginsberg e Jack Kerouac tiveram como principal tutor o professor Raymond Weaver, da Universidade de Columbia, estudioso de Hermann Melville, da tradição gnóstica ocidental, do transcendentalismo americano e do Zen Budismo japonês e chinês.

Doutrina geralmente descrita como dualista, que apresenta uma mitologia complexa acerca da Criação, às vezes compreendida mais como “sensibilidade religiosa” do que como uma religião propriamente dita, o Gnosticismo influenciou (e tem influenciado) muitos escritores, desde os românticos até a contemporaneidade, e pode ser considerada, ao lado do Budismo Mahayana, uma das peças basilares da Mística *Beat*. Certamente o distanciamento da nossa perspectiva “ocidental” face ao vasto *corpus* de ensinamentos produzidos pelo Gnosticismo, e sobretudo pelo Budismo em sua história milenar³, nos compele a revisar em linhas gerais suas concepções, para evitarmos in-

3 Ver ROYER (2012).

correr em estereótipos, como a própria dicotomia “ocidente/oriente” há muito criticada por Edward Said (2007).

Evangelhos apócrifos e sutras mahayanas na mochila dos peregrinos *beat*

Assim como o Cristianismo e outras grandes religiões mundiais, o Gnosticismo e o Budismo são compostos por diversas correntes, às vezes divergentes. A tradição gnóstica mais antiga surgiu nos primeiros séculos da Era Cristã, e foi assim nomeada posteriormente pelos heresiologistas para designar um tipo de abordagem do Cristianismo que destoava da ortodoxia paulina. As duas maiores vertentes são a Escola Persa e a Escola Sírio-egípcia. Embora haja controvérsias a esse respeito⁴, o Gnosticismo é considerado uma doutrina dualista, que se utiliza tanto de materiais cristãos (geralmente considerados apócrifos ou heréticos), como de outras tradições místicas dualistas muito próximas ao universo do Cristianismo primitivo, como a Cabala judaica, o *Corpus Hermeticum*, textos do Zoroastrismo, além de dialogar fortemente com o Platonismo. A vertente persa, dada sua proximidade com o Zoroastrismo, tem uma orientação dualista mais facilmente demonstrável. O Gnosticismo contemporâneo incorporaria ainda ensinamentos bramânicos e budistas ao seu corpo doutrinário, configurando-se como uma vertente místico-religiosa fronteira, entre o mundo “ocidental” e o “oriental”; divisão esta, aliás, que se perde sensivelmente quando investigamos as origens do Cristianismo.

Eliade e Couliano (1999) esclarecem que, para as religiões dualistas, existem dois princípios antagônicos que polarizam a Criação em todos os níveis (ético, antropológico, ou mesmo cosmológico). No “dualismo radical”, tais princípios são “coeternos” e corresponsáveis pela origem de tudo. No “dualismo atenuado” (ou “monárquico”), primeiro surge um Criador Supremo. No

4 Ver SCHOEDEL (1980) e PAGELS (1989).

entanto, a partir de algum tipo de erro do sistema iniciado por esse Criador primordial, nasce um segundo princípio da Criação, isto é, um co-criador do mundo. Geralmente, o papel desse criador coadjuvante é desempenhado pela figura de um “trapaceiro” (*trickster*), que introduz os males no mundo e traz consequências terríveis para a obra do Criador Supremo.

Os referidos autores identificam duas versões do mito dualista fundador do Gnosticismo: a) a deusa Sophia, filha do Criador original, produziu um desastre que culminou na criação do mundo (uma trapaceira feminina); b) o Demiurgo, um aborto de Sophia (trapaceiro masculino), cria o mundo a partir da água (uma “substância ignóbil”), ou a partir de resíduos dos sonhos do verdadeiro Criador. Para algumas correntes gnósticas, o Deus do Velho Testamento é o Demiurgo (orgulhoso, vingativo, louco), e o Criador verdadeiro é o Deus do Novo Testamento (compassivo e amoroso). Em outras, essa interpretação pode se inverter. De toda forma, o Gnosticismo nega dois princípios afirmados por Platão e pela Bíblia: a) uma inteligência superior e benévola criou o mundo (princípio da inteligência ecossistêmica); b) o mundo foi criado para os seres humanos, e vice-versa (princípio antrópico). Se o Demiurgo que criou o mundo é ignorante, o mundo só pode ser mau. No entanto, os seres humanos carregam ainda a centelha divina, herdada do verdadeiro Pai, bom e distante, e a finalidade de todo aquele que conhece essa verdade (*gnōsis*) deve ser, portanto, evadir-se do mundo. Kerouac anotaria essa lição da seguinte forma:

Este mundo é mau. Uma natureza sinistra, que fez Jacó pregar o Senhor em torno de um bando de bodes fedorentos, sucumbiu à arte sinistra, que enterra homens em minas, explode passantes inocentes (na guerra) e afunda almas marinheiras nas perfídias do sal com todo seu aço inútil.

Meu objetivo é encontrar o bem. Não irei encontrá-lo num mundo como este, para o qual não fui feito; acredito que encontrarei o bem no outro mundo. (KEROUAC, 2012 b, p. 441)

A citação acima, de um dos diários de Kerouac, expressa claramente sua adesão às ideias gnósticas acerca da maldade mundana, assim como da existência de outro mundo onde habita o Bem absoluto. Willer (2010, p.18), no entanto, considera William Burroughs o mais gnóstico da famosa tríade *beat* (Ginsberg, Kerouac, Burroughs); a visão negativa da sociedade e do mundo é patente em seu mais famoso romance, *Naked Lunch*: “vivemos em uma realidade controlada por entes sinistros. Equivalentes aos demiurgos e arcontes gnósticos”. Ginsberg, por sua vez, enveredou pelo Budismo Tibetano ao longo dos anos; fez-se discípulo, participou de retiros, conheceu o Tibete. Kerouac parece tê-lo acompanhado até certo ponto, mas não chegou a migrar totalmente de religião.

Para os budistas, não há explicação racionalmente válida para reconstituir a verdade sobre o ato da Criação, ou comprovar a existência de um Criador. A cultura indiana do período bramânico, que viu surgir o Budismo, habita um cosmo eterno, cuja origem não se pode alcançar, pois o tempo cósmico não progride em linha reta, mas em ciclos de expansão e contração com duração de bilhões de anos. Se houver, portanto, um ponto em que se deu a origem cósmica, não somos aptos para localizá-lo ou compreendê-lo. Portanto, sofremos:

Ou seja, sofremos porque não percebemos completamente as implicações do que significa ser humano num mundo em fluxo. Apegamo-nos a certas sensações agradáveis e tentamos fazer com que durem para sempre. Depois

recuamos um diante do outro, tentando nos afastar. Os dois instintos, apego e aversão, são compreensíveis, mas erram o alvo. Nunca encontraremos paz verdadeira até realmente entender como nos sentirmos em casa num mundo onde nada dura para sempre. (MORRIS, 2010, p. 60)

Por não trazer felicidade duradoura, a existência mundana é insatisfatória. A noção indiana do eterno retorno para a “Roda do *Samsāra*” (do sânscrito, “perambulação”, o fluxo contínuo) — ou *Bhavacakra* (“Roda da Vida”) — é um dos principais pilares da metafísica budista, e sublinha a repetição das mesmas dores existenciais *ad infinitum*, tornando aterradora a ideia da prisão perpétua à tal roda. Há um longo debate entre as escolas budistas acerca do *karma* (os frutos que são gerados a partir das ações no mundo) e dos renascimentos. Podemos afirmar com alguma segurança que a vertente tibetana do Budismo se aproxima mais de uma compreensão “reencarnacionista” em relação ao retorno à Roda da Vida, devido a algumas características peculiares de sua formatação. Primeiramente, consideremos que o Budismo praticado no Tibete guarda fortes reminiscências da antiga tradição xamânica daquela região (a religião *Bön*), que não deixou de coexistir com a “nova religião” dos gurus indianos, isto é, os ensinamentos do Budismo *Mahāyāna* (“grande veículo”, do qual também deriva o Zen) e o Budismo Tântrico (ou *Vajrayāna*, “veículo diamantino”). Ao invés de banir as crenças e ritos populares, os budistas tibetanos trataram de incorporá-los às suas práticas litúrgicas.

Todavia, há uma diferença cabal da abordagem budista em relação às igrejas espiritualistas ocidentais: não há propriamente “reencarnação”, mas sim, conforme apontamos, “renascimento”. Não se trata, portanto, de um “ego” que morre e depois assume um novo invólucro de carne, mas de um tipo de existência, o qual gera condições (positivas ou negativas) para que um outro tipo de existência venha a surgir no futuro. Porém, entre muitos adeptos leigos do

Budismo Tibetano, acredita-se literalmente na possibilidade de “reencarnar” como barata, rato, formiga ou, na melhor das hipóteses, como ser humano, a depender do carma acumulado. Aliás, nascer humano é um fato precioso, dádiva cármica extremamente difícil de ser alcançada, pois apenas sob essa forma de existência é possível conhecer e praticar o *Dharma* (“lei” ou ensinamento) de *Buddha* (“aquele que despertou”). A “salvação” (ou iluminação) budista não opera a partir da Graça divina, mas a partir de ações conscientes para que se consiga sair definitivamente do perpétuo ciclo de renascimentos e mortes. O primeiro passo nessa direção é a aceitação das “Quatro Nobres Verdades”: a) o sofrimento existe; b) se existe, é porque foi causado; c) se tem uma causa, também pode cessar; d) se pode cessar, existe, portanto, um modo de fazê-lo cessar. A vertente mahayanista compreende que a primeira consequência dessa aceitação é a desconstrução da ignorância, ou da visão dualista: não há separação entre o observador e o mundo por ele observado. Esse tipo de separação é uma “delusão”, que deve ser rompida para que se perceba a “vacuidade” (*śūnyatā*) das formas mundanas da existência, conforme uma das estâncias mais famosas do *Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra*: “forma é vazio e vazio é forma”⁵.

Assim como Buda encontrou o caminho para sair da Roda do Samsara, todos possuímos uma “natureza búdica” potencial (*buddha dhātu* ou *tathāgata garbha*), e sairemos da ignorância se exercitarmos os mesmos passos percorridos pelo grande Guru. Uma palavra-chave para iniciar esse caminho é o desapego aos prazeres, assim como aos desprazeres e, principalmente, à noção de “eu” (uma ilusão necessária apenas para possibilitar nossa interação no mundo). Mas o que faz com que se percorra o trajeto rumo ao despertar mais rapidamente, segundo os mahayanistas, é a compaixão (*karunā*). Parte-se da premis-

5 Tradução em português do *Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra* por Phurba Tsering (Pema Chime Dorje) e Lama Padma Samten disponível em <<http://www.nossacasa.net/shunya/default.asp?menu=1325>>, acesso em 06/04/2016

sa de que a Roda da Vida só cessará de girar quando todos os seres tiverem conseguido sair da mesma. Portanto, o Mahayana preza pelo voto do *bodhi-sattva*: um ser que, movido pela compaixão, gerou *bhodicitta* (capacidade de atingir o estado búdico) e que, mesmo tendo condições de adentrar o *Nirvāna* (o “sopro” ou o estado de total indiferenciação), retorna para o Samsara para ajudar os demais seres a encontrar a saída da roda.

A história do surgimento daquilo que se convencionou chamar de literatura Mahayana, textos que não constam no tradicional Cânone Páli, todavia, também não deixa de ser controversa. De todo modo, o Mahayanismo foi uma espécie de onda reformista, que surgiu entre os séculos I a.C. e IV d.C. O *turning point* do movimento Mahayana foi justamente a interpretação sobre a vacuidade e a natureza búdica. O Budismo Vajrayana (aquele que, como uma lâmina de diamante afiada, pode cortar qualquer ilusão de dualidade), surgiria por volta do século VII d.C.⁶ Sua literatura versa sobre técnicas tântricas que acelerariam o despertar espiritual, a ênfase no poder do ritual e no papel fundamental do guru para a iniciação do discípulo. Para a abordagem tântrica, o corpo, permeado por vários canais de circulação de energia, não é “impuro” em si; se corretamente exercitado através de práticas de Yoga, o corpo pode desenvolver poderes que transcendem a visão dualista e transformar-se em poderoso veículo de ascese:

O *Guhyasamaja Tantra*, composto no início do século VIII, é o primeiro texto Vajrayana conhecido a conter imagens explicitamente sexuais, simbolizando a tentativa de transcender o dualismo através da fusão entre as energias masculina e feminina. Sua aparição foi seguida por uma explosão de textos semelhantes que mostravam diferentes técnicas de ioga sexual. Este período também assistiu ao surgimento dos *maha-siddhas* ou “grandes

6 Ver PEACOCK (2005) e NINA (2006).

iniciados”, personagens pitorescos e excêntricos, como Padmasambhava (mais conhecido como Guru Rimpoche), que ajudou a propagar os ensinamentos tântricos na Índia para o Tibet e que tinha a reputação de possuir poderes místicos extraordinários. (MORRIS, 2010, p. 94)

Há a hipótese de que o Budismo Vajrayana tenha se desenvolvido entre iogues não ortodoxos, fora do ambiente monástico. Apesar de sua clara proposição de superação da(s) dualidade(s), de um vasto instrumental — mandalas, práticas avançadas de Yoga, mudras, mantras, visualizações etc. — e de um amplo repertório de textos complexos, a tradição tântrica ainda hoje é compreendida pelos ocidentais de modo caricatural, quase sempre reduzida a um tipo exótico de intercuro sexual apenas. Lembremos também que, nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos, muito do que se dispunha acerca da literatura budista eram publicações em inglês editadas por sociedades gnósticas, ou textos traduzidos pela Sociedade Teosófica de Madame Blavatsky. Para grande parte dos gnósticos americanos de então, o Budismo talvez fosse compreendido como mais um pilar de sua própria orientação místico-filosófica. Por ocasião do pós-guerra, muitos iogues indianos e monges budistas fixaram residência em solo norte-americano e estabeleceram centros de ensino. Alan Watts publica *The Way of Zen* em 1957, Shunryu Suzuki chega a São Francisco em 1959 para liderar o centro zen Sokoji; e uma série de outros eventos marcam a popularização das religiões de matriz indiana, bem como a passagem do Budismo étnico para o Budismo de conversão no ocidente. Sem dúvida, outros dados importantes para o período contemporâneo à geração beat são as descobertas das escrituras de Nag Hammadi no Alto Egito em 1945 (um corpus em torno de setecentas páginas) e dos Manuscritos do Mar Morto no final da mesma década e na seguinte). Portanto, nos anos cinquenta, Budismo e Gnosticismo eram temas “quentes” no campo religioso; não só para aqueles que buscavam novas formas de suprir o vazio existencial, mas

sobretudo para aqueles que queriam estudá-los cientificamente. Nesse sentido, a geração de Ginsberg, Kerouac e Burroughs, conforme Willer (2014, p. 46), foi beneficiada pelos estudos da história das religiões e pela antropologia, disciplinas que viviam um momento bastante profícuo. Mas o reencontro entre a ciência e a mística também gerou produtos no mínimo exóticos, como a Cientologia, espécie de “religião científica”, ou tentativa de explicar fenômenos espirituais através do método científico, da qual Burroughs fora adepto.

A espada diamantina de Allen Ginsberg

O desconhecimento sobre o Budismo Vajrayana, não raro, conduz a uma crítica sobre a produção poética de Allen Ginsberg muito afastada do sentido de sua conversão budista. Willer (2014, p. 24), por exemplo, demonstra a importância central de Ginsberg para a *Beat Generation*, como poeta e ideólogo de uma mística transgressora, ao mesmo tempo em que diz ser possível apontar em sua trajetória indícios de “obsessão religiosa” e “furor místico”, “mas de um misticismo frequentemente expressando-se através de obscenidades”; ou ainda, que em sua obra geralmente “manifestações de piedade e devoção alternam-se com referências diretas ao sexo”. Gostaríamos, nesse ponto, de tecer algumas considerações.

Primeiramente, o que esperar de um adepto do Budismo Vajrayana, senão a tentativa de transcender os dualismos? Dito de outra maneira, ao invés de alternar pares contrários (x “ou” y), o poeta *beat* (e vajrayana) precisa ir além da mera justaposição desses pares (x “e” y), para alcançar a fusão dos mesmos, transformando-os em opostos complementares (x “&” y): bem & mal; sagrado & profano; linguagem alta & linguagem baixa; masculino & feminino; êxtase místico & prazer carnal; espírito & corpo; lucidez & embriaguez etc. Nesse sentido, a transgressão apontada por Willer se dá sob o ponto de vista judaico-cristão ou do puritanismo norte-americano; mas não necessariamente sob o ponto de vista vajrayana. Esse tipo de poética da transcendência diamantina, digamos, se faz evidente nos poemas que compõem a coletânea publicada por Ginsberg em 1973, *A Queda da América*, dedicada a Walt Whitman. O livro pertence a uma fase posterior ao florescimento da *Beat Generation*, nele Ginsberg formula uma profunda revisão de si, daqueles que se fizeram seus companheiros de jornada, e do que fora feito da América até então. Espécie de

diário de viagens e memórias, apesar de oferecido a Whitman, seus verdadeiros homenageados são Jack Kerouac, Neal Cassady, Gary Snyder, e todos os “vagabundos iluminados”. Os poemas apresentam cenas fragmentadas, falas entrecortadas, ondas sonoras de rádio e TV que nos atravessam sem pedir permissão, pensamentos incompletos, destroços do sonho americano suturados com fiapos de mantras, de preces e êxtases, tudo num fluxo contínuo cuidadosamente desordenado. Nessa obra, Ginsberg também exercita com vigor sua verve vajrayana: parece sorrir ao apenas observar o girar incessante da Roda do Samsara, sem se prender a ela. Vejamos um breve excerto da tortuosa “Poesia estradeira Los Angeles — Albuquerque — Texas — Wichita”, escrita entre 28 e 29 de janeiro de 1966:

Recostado no banco do carro,
pálpebras pesadas
pernas abertas apoiadas na mesa,
Ah se eu fosse jovem outra vez e as pregas do meu ânus róseas,
“La Illaha El I’ll Allah De Quê?”
Por fim entediado,
No alto de um morro, cantando *Raghupati Raghava Raja Ram*
(GINSBERG, 2014, p. 32)

O cansaço, a passagem do tempo, o vigor sexual dissipado, “não há deus, exceto Allah”⁷ (“De Quê?”. Allah tem 99 nomes na recitação do Corão, e nenhum sobrenome, nenhuma pertença), o tédio, o canto devocional indiano entrecortado no alto de um morro (a parte final do tradicional *bhajan*, omitida pelo poeta, afirma que o nome do casal divino, Sita e Rama, é Deus ou Allah)⁸,

7 *lā* (não, nenhum); *ilāha* (deus, deidade, objeto devocional); *illā* (mas, exceto); *allāh* (Allah). Verso do Corão que conclama os fiéis para as preces diárias.

8 *raghupati rāghav rājārām/ patit pāvan sītārām/ sītārām, jai sītārām,/bhaj tū pyāre*

esses são os tons desbotados (ou “vajrayanamente” debochados) de uma paisagem interior, do poeta *beat* que envelhece recostado na beira da estrada. São poucos versos que podem movimentar um turbilhão de ideias, aparentemente desconexas, mas que retratam perfeitamente a arte de apenas observar o fluxo samsárico. Enxergamos a olho nu tanto aquilo que Willer qualifica como um misticismo obsceno (“as pregas do meu ânus róseas”/ “La Illaha El I’ll Allah De Quê?”) — que preferimos entender como perspectiva não-dualista vajrayana (não há, na leitura tântrica da fisiologia humana, qualquer parte do corpo que seja mais ou menos impura, mais ou menos sagrada) — quanto o que chama de “heresia total” de Ginsberg (“La Illaha El I’ll Allah De Quê?”/ *Raghupati Raghava Raja Ram*, o monoteísmo islâmico ou o dualismo hindu, qual é a verdadeira face de Deus?).

Ao comentar o poema “Krahl Mahales” (de 1965)⁹, Willer observa: “É a religião total: o culto a todos os deuses de todas as crenças. E também a heresia total, sob o ponto de vista das religiões institucionais, oficiais”. (WILLER, 2014, p. 26). O autor ainda nos informa sobre a frequência com que Ginsberg se vestia como devoto de Krishna (*Kṛṣṇa*) e de sua profunda simpatia pelas entidades da “Santeria” cubana, especialmente por Xangô, que conheceu por ocasião de sua visita à ilha comunista (de onde também fora convidado a se retirar). De fato, Ginsberg pode ser considerado um herege sob a perspectiva de muitas instituições religiosas, porém, não esqueçamos que o Budis-

sītārām/ īśvar allāh tero nām./ sab ko sanmati de bhagavān// (chefe da casa de Raghu, senhor Rama/ Os que elevam os decaídos, Sita e Rama/ Sita e Rama, Sita e Rama/ Amado louvado Sita e Rama/ Deus ou Allah é seu nome/ Abençoa a todos com sabedoria, Senhor//).

9 “e eu sou o Rei de Maio, naturalmente, pois eu sou de descendência eslava e um judeu budista/ que cultua o Sagrado Coração de Cristo o corpo azul de Krishna as costas retas de Ram/ as contas de Xangô, o nigeriano, cantando Shiva Shiva em um modo que inventei” (GINSBERG, *apud* WILLER, 2014 p. 26). Ginsberg teria escrito esses versos num avião, depois de ter sido coroado “rei de maio” (“kral mahales” em tcheco) e expulso da Tchecoslováquia por comportamento escandaloso.

mo Tibetano — nascido da confluência do mahayanismo, do tantrismo e do xamanismo Bön — é absolutamente diversificado no que se refere aos seus rituais: além das tradicionais meditações silenciosas e práticas iogues, ajudam a compor sua liturgia uma variedade de exorcismos, oráculos, amuletos auspiciosos etc. Reza a lenda que o iogue Padmasambhava caminhou da Índia ao Tibete, exorcizou “demônios” (divindades locais), mas, ao invés de expulsá-los, transformou-os em “guardiões do Dharma” (protetores dos ensinamentos budistas). Se os pés do “Guru Rimpoche”, ao invés do Tibete, o tivessem levado à Nigéria, através de suas avançadas práticas tântricas, Padmasambhava provavelmente teria feito o mesmo acordo com Xangô.

Isso não significa que não haja heresias budistas, restrições em relação a determinadas formas de culto, ou de decoro no trato social. Ingerir álcool e outras substâncias psicoativas em demasia, por exemplo, é altamente condenável pelos budistas tibetanos, pois a consciência, obscurecida por tais substâncias, ativa os “três venenos da mente” (a ignorância, isto é, a fixação no “eu”; a aversão e o desejo/apego). Porém, a pior de todas as transgressões budistas talvez seja o desejo de manter-se preso à individualidade do “eu”, pois isto significa manter-se atado à visão equivocada e dualista do mundo, isto é, manter-se na ignorância (*avidyā*, representada na iconografia da Roda do Samsara como um cego a vagar)¹⁰.

Concordamos com Willer (2014, p. 14), quando afirma que a matriz filosófica compartilhada pelos integrantes da geração *Beat* consiste na crítica, ou numa “dupla crítica”, imanente e transcendente: imanente “por dirigir-se contra a ordem estabelecida e os poderes vigentes”, e transcendente e metafísica “por expressar uma cosmovisão segundo a qual a realidade imediata, sensível, é falsa, devendo ser substituída por um mundo melhor, mais justo e harmôni-

¹⁰ Iconografia (*Bhavacakra*) disponível em :<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bhavacakra.jpg>>, acesso em 06/04/2016. Ver também SAMTEN (2010).

co”. A afirmação se aplica completamente à obra de Kerouac, conforme veremos a seguir. Porém, devemos vê-la com ressalvas em relação a Ginsberg, por conta de sua forte adesão ao Budismo Vajarayana, uma vez que não há, segundo essa abordagem, qualquer tipo de “mundo melhor” a ser alcançado, não há *Brahman*, nem *Ātman* (“eu primordial”), ou qualquer tipo de experiência que supere a extinção do “eu”, o *Anātman* (o “não-eu”). Há, sem dúvida, um tipo de milenarismo budista, que os japoneses denominam “Era de Mappô”, época apocalíptica que remonta ao conceito pan-indiano de *Kali Yuga* (“Idade Negra”, “do Vício” ou do “demônio Kali”, que encerra o ciclo de quatro Yugas), que estaríamos vivenciando agora. Mesmo assim, a doutrina dos Yugas enfatiza um tempo cíclico, ela é o Samsara potencializado ao máximo e, quando superarmos Kali Yuga e retornarmos para um Yuga mais luminoso, ou “mais harmônico”, isso significará apenas um recomeço do girar da roda, e não uma vitória definitiva do espírito.

A travessia de Sal Paradise para a outra margem

Jack Kerouac, apesar de sua empatia com as ideias budistas, jamais deixou de ser cristão católico. O que ele parecia buscar na vertente específica do Budismo Tibetano eram as linhas de força que a aproximassem de sua crença de origem. Diferentemente do poeta marxista Ginsberg, o romancista católico Kerouac talvez nunca tenha conseguido abraçar de fato o ateísmo budista, e sequer ousou chegar ao “vazio zen” através da parede branca dos seguidores de Alan Watts. Mas certamente refinou sua ideia de salvação (pelo amor incondicional de Cristo) através da lente da compaixão dos bodsatvas tibetanos:

Kerouac claramente amava o aspecto da compaixão, aquilo que os tibetanos chamam de ‘linhagem dos efeitos magníficos’, que descende de Maytreya e Asanga. Ele amava os cães, e eles o amavam. Os tibetanos têm uma tradição, talvez proveniente da famosa história de quando Asanga encontrou Maytreya na forma de um cachorro, de que o futuro Buda Maytreya manifesta-se generosamente na forma de cães, antes de sua encarnação como Buda no futuro distante, a fim de encorajar pessoas deprimidas e assustadas a superarem seus medos e desenvolverem confiança e afeto por outro ser senciente. (THURMAN, Robert. In KEROUAC, 2012 a, p. 8)

A compaixão ensinada pelos budistas tibetanos se assemelha ao amor católico e franciscano pelos animais ou pelos pobres, desvalidos e doentes; mas se estende, com os mil braços de *Avalokitéśvara* — o grande bodsatva não-nascido, que emana a pura compaixão — a todos os seres sencientes, sem restrições ou julgamentos de valor. Do mesmo modo, para cada um dos seis reinos da “Roda da Vida” budista, nos quais a existência possa em algum

momento se manifestar, haverá sempre ali um *Buddha*; inclusive no reino dos fantasmas famintos ou no reino dos infernos. Esse é, sem dúvida, um indício que nos permite ver de outra perspectiva a simpatia de Kerouac pelo universo dos marginalizados: não é por acaso que negros, imigrantes latinos, pobres, garotas e garotos de programa, viciados, trapaceiros, bêbados, homossexuais, mães solteiras, operários, isto é, toda a sorte de desajustados da sociedade *WASP* (*White, Anglo-saxon and Protestant*) são fundamentais, a seu modo, para pavimentar as vias da revelação mística nas páginas de *On the Road*. Encontramos o seguinte registro em um dos cadernos de memórias de Kerouac:

Que ruas desoladoras... que vidas desoladoras... que falta de futuro & destino infeliz. Milhares de bêbados nos bares. Mas dessa ruína ergue-se um Cleo — um verdadeiro Cleophus — o “Neal Negro” que conheci ali esse fim de semana — na verdade, é em essência um “Allen Negro”. Ele diz que Cristo está nos ombros de cada um de nós, e tudo está bem. Pega um copo d’água e me ensina a *provar a qualidade da água* pela “primeira vez” — (claro que fiz isso como um menino me imaginando no deserto). O futuro dos Estados Unidos está na espiritualidade e na força de um Negro como Cleo... Agora eu sei... e em todos aqueles que o compreenderem e receberem. Os operários que moram em Larchmont e vão todos os dias para seus trabalhos já são coisa do passado. É simplicidade e força bruta, erguendo-se do solo americano, que irão nos salvar. Seremos salvos. (KEROUAC, 2012 b, p. 335)

Quando anotou tais impressões no dia 25 de fevereiro de 1950, o jovem escritor ainda lutava arduamente para encontrar a alma de *On the Road*, obra que o lançaria definitivamente ao *hall* da fama em 1957. Havia, no entanto, uma clara diretriz no projeto do texto: de que as idas e vindas de Sal Paradise (*alter ego* de Kerouac) e Dean Moriarty (inspirado em Neal Cassady, a quem Ke-

rouac alude através desse “Neal Negro”) pelo vasto território americano, não poderiam ser reduzidas a aventuras heroicas, ou tentativas desesperadas de fuga da realidade, mas sim a um modo de romper com o véu ilusório daquilo que chamamos “real”. Se “a vida é uma viagem na estrada, do útero ao final da noite, esticando a corda prateada até arrebentar em algum lugar do caminho... talvez perto do fim, talvez só no final; talvez no início da jornada” (KEROUAC, 2012 b, p. 440), deveria existir algo, além do hedonismo cru e niilista, para inspirar e dar sentido às sagas dos viajantes. Se a estrada é a metáfora da busca pelo sentido da vida sobre a Terra, o único modo de “despertar” para a finalidade última da mesma (isto é, a morte) talvez seja lançar-se no fluxo vibrante de todas as experiências possíveis que a jornada terrena possa proporcionar sem, no entanto, apegar-se a essas experiências ou deixar-se iludir por elas, tomando-as como “a Realidade” em si mesma.

Kerouac, todavia, também crê na existência de uma Realidade supramundana, que nos pode ser revelada se ultrapassarmos a experiência terrena (indo até o fundo da mesma) e “despertarmos” para esse “outro mundo”: “Quando digo que quero queimar e quero sentir e quero ser uma ponte desta vida para outras, isto é o que eu quero dizer: ir para o outro mundo, ou seja, manter contato com ele até eu chegar lá.” (KEROUAC, 2012 b, p. 271). Nesse sentido, são muito contundentes os exemplos do “despertar” de Sal Paradise e Dean Moriarty que o romance nos proporciona: o êxtase místico de Moriarty através de um solo de jazz e a rememoração de vidas passadas de Paradise a partir da privação do alimento (apesar de não ter feito espontaneamente voto algum de pobreza ou jejum, o narrador-protagonista vive um momento de ascetismo radical e consegue, através desse expediente, ter acesso ao seu carma, herança de outras existências) são dois momentos, entre vários possíveis, que deixam evidente o modo como Kerouac concebia a *Beatitude*. Já um dos episódios que melhor expressa o olhar compassivo cristão-budista de Kerouac se dá quando, depois de passados alguns anos, já não tão jovem, com alguns filhos

e casamentos desfeitos, Dean Moriarty é execrado pela turma de amigos, que outrora o louvara como um autêntico príncipe da transgressão, das aventuras e dos prazeres intensos:

Então um silêncio pesado caiu sobre a sala; em vez de falar, como teria feito antigamente, Dean silenciou também, mas permaneceu em pé na frente de todos, esfarrapado, alquebrado, abestalhado sob a luz das lâmpadas nuas, com o rosto ossudo coberto de suor, as veias dilatadas, repetindo “sim, sim, sim”, sem parar, como se as revelações terríveis o estivessem apunhalando, e estou convencido de que realmente estavam, e os outros também suspeitaram disso e ficaram amedrontados. Ali estava um BEAT — a raiz a alma da Beatitude. Quais seriam seus profundos conhecimentos? Ele estava tentando me dizer, com todas as suas forças, o que ele estava sabendo, e era exatamente isso que eles invejavam em mim, a posição que eu ocupava ao lado dele, defendendo-o e sorvendo sua sabedoria como outrora eles haviam tentando fazer. [...]

Lá estava ele, sozinho no limiar da porta, curtindo a efervescência da rua. Amarguras, recriminações, conselhos, moralidade, tristeza — tudo lhe pesava nas costas enquanto à sua frente descortinava-se a alegria extasiante e esfarrapada de simplesmente ser. (KEROUAC, 2015, pp 238-240)

Vale lembrar que a misericórdia de Cristo ou a compaixão de Buda são diametralmente opostas à piedade filantrópica das respeitáveis damas americanas, dos chás beneficentes e dos salões da sociedade *WASP*. Sal poderia sentir até pena de Dean diante de seu rebaixamento, de seu apedrejamento pelo grupo de amigos. No entanto, ao invés disso, Sal não se coloca acima em nenhum momento, porém ao lado (talvez até abaixo) daquele que não considera em absoluto um coitado, um desvalido, mas antes um sábio, um iluminado: Dean é o único que lhe poderia ensinar a “simplesmente ser” (exercício fundamen-

tal da prática de meditação transcendental). Através dele, Paradise consegue “sorver” um tipo de sabedoria que somente quem lançou-se, sem medo, no fluxo da vida poderia conquistar. Dessa perspectiva, qual cordeiro de Deus, Dean Moriarty carrega a cruz e expia os pecados do rebanho, ao mesmo tempo em que é um *Buddha* a iluminar o reino daqueles fantasmas famintos da Costa Oeste. Em 28 de fevereiro, Kerouac anotaria:

Também vou expressar mais e registrar menos em *On the Road* — vou apontar direções em vez de descrever caminhos. — Hoje vi uma foto de Bob Giroux em Portugal no Daily Mirror com os romeiros católicos que iam para Roma. Uau! — “Eles conclamam todos a seguirem em peregrinações” [do prólogo de *The Canterbury Tales*]. Bob está em uma romaria na igreja do mundo, a jesuíta. A minha é uma romaria na igreja do Paraíso. Ela não tem nome. Da mesma forma nós buscamos juntos, e somos irmãos de espírito. (KEROUAC, 2012 b. p. 338)

A “igreja do Paraíso” de Kerouac (cujo sumo sacerdote, ou principal profeta, poderia ser Sal, ou melhor, Salvatore Paradise), sem dúvida deveria ser, por definição, absolutamente inclusiva e agregadora; todos merecem ser salvos, sobretudo aqueles que aparentemente são os menos merecedores. Diferenças metafísicas à parte, tanto a compaixão do Budismo Mahayana quanto a misericórdia do Cristianismo surgem na mesma época da história eurasiática, conforme nos recorda Thurman, “num tempo em que impérios estáveis e universais geraram uma nova forma de reinado imperial mais zelosa, mais paternal; num tempo em que a divindade foi reimaginada e passou a equilibrar seus aspectos mais terríveis com o interesse amoroso pelos indivíduos” (In KEROUAC, 2012 a, p. 11).

Se os gnósticos foram considerados cristãos hereges, o Mahayanismo também

esteve no limite da heresia em relação aos budistas clássicos (apelidados pejorativamente pelos mahayanistas como *hinayāna*, “pequeno veículo”), para os quais o conceito de vacuidade, do qual deriva a ideia de natureza búdica, configurou-se num tipo de transgressão de difícil aceitação. Do Gnosticismo e do Budismo Tibetano, Kerouac migraria para sua “igreja” essa noção de que, apesar do mundo conter apenas sofrimento (e prazeres, que geram mais sofrimento), todos os seres carregam consigo uma “centelha divina” ou uma “natureza búdica”. Essa ideia — de uma potência divina que habita todos os seres humanos — se tornaria possível em função do docetismo (do grego *dokein*, “aparecer”, conceito encontrado tanto nos Evangelhos Apócrifos, quanto no Mahayanismo), segundo o qual o corpo de Cristo, cuja realidade celestial ou divina é insuperável, é mera “aparência”, uma máscara que se modifica conforme a “mentalidade” de quem a vê. Paralelamente aos primeiros séculos da Era Cristã, o Mahayanismo se desenvolvera na Índia e formulara a “aparência” do(s) corpo(s) de Buda de modo semelhante, ou seja, Cristo ou Buda não são homens que alcançaram a iluminação, mas a própria iluminação manifesta “na forma de um mestre” para libertar os homens de suas “ilusões resultantes do desejo universal da vida e do medo da morte”. Desta forma, “Deus não se torna Homem; mas o homem, o próprio mundo, é conhecido como divino, uma esfera de profundidade espiritual inesgotável” (CAMPBELL, 2004, p. 298).

Os momentos de pausa entre uma romaria e outra pelas rodovias e estradas de ferro, quer seja curtindo os bares das cidades, o jazz, o sexo da “grande noite da América”, ou até mesmo batalhando alguns trocados em algum subemprego, serviriam para o peregrino Kerouac como oportunidade de contemplação tanto do modo vida *hipster*, quanto do vazio e do desapego que deveria praticar em relação ao mesmo e, principalmente, do sagrado que habita todos os seres, o qual pode revelar-se quando e onde menos se espera. E revela-se, sobretudo, na face extática dos loucos — “loucos para serem salvos, que que-

rem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício” (KEROUAC, 2015, p. 25) — como Ginsberg, Cassady e todos os místicos hereges do Cristianismo. Datado de 26 de julho de 1950, em Richmon Hill, Kerouac intitularia como “A Lua de Sariputra” o seguinte registro:

[...] Digo a Carolyn [companheira e Neal Cassady], “Você se dá conta de que é Deus!” Trabalho no estacionamento por algumas semanas, me divertindo, jogando xadrez no barraco com Neal e ficando doidão na velha tarde — Toda noite depois do jantar vou me sentar sob a árvore perto dos trilhos da Western Pacific em um campo, uma grande e envolvente árvore com o poder de iluminar & medito por uma hora sob as estrelas — às vezes em meio aos cactos sento-me & ouço o ronco dos ratos do campo — A lua de Sariputra brilha sobre mim e a longa noite da vida está quase terminada. — Adoração aos Budas! (KEROUAC, 2012 b, p 436).

Kerouac imita a cena do lendário despertar de Buda, ao sentar-se sob uma árvore para meditar. A lua, signo budista da iluminação, recorda que Śāriputra (discípulo direto de Buda), ao ouvir *Avalokteśvara* recitar o *Prajñāpāramitā Hrdaya Sūtra*, compreendeu que não há nada para ser alcançado quando se transcende a dualidade. O mantra contido no sutra (*om gate gate pāragate pārasamgate bodhi svāhā*) “é o mantra insuperável, o mantra que torna igual o que é desigual”, o mantra que diz “atravesse, atravesse com confiança para a outra margem”. Ao atravessar para a outra margem do rio que separa a “visão ignorante” da “visão correta”, não precisaremos mais de nenhum barco, nenhum Cadillac, nenhum “veículo” pequeno ou grande, nenhum corpo, nenhuma religião, nenhuma doutrina, nenhum dharma, pois a grande jornada terá chegado ao fim. Sal Paradise deveria saber que a compaixão seria sempre o motor mais potente para impulsioná-lo através dos vastos caminhos da

América.

A peregrinação de todos os *Beats*, sua busca incessante por um modo de atravessar para a outra margem, cair na estrada e sair desse mundo de eterna insatisfação do espírito (mas o único possível à vida do corpo), consubstanciou-se no apelo poético eloquente ao que poderíamos chamar de uma “mística da salvação”, sem dúvida transgressora, porém compassiva. Mesmo quando a ideia de ir para “outro mundo mais elevado” parece absurda, como em Ginsberg, a *Beatitude* não se dissocia de um *locus* que reforça, por vias diversas, que o entendimento dualista da existência é mera ilusão forjada por um *trickster*; motivo pelo qual a vida na América reclamaria uma espada diamantina, único meio de decepar, como um raio, o longo braço de Uncle Sam.

Referências

- CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus — Mitologia Ocidental*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- CINCOTTA, Howard. *American History*. s.l.: United States Information Agency, 1994.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Ideologia*. Trad. Luís Carlos Borges & Silvana Vieira. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- ELIADE, Mircea e COULIANO, Ioan P. *Dicionário das Religiões*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: LP&M, 2006.
- _____. *A Queda da América*. Trad. Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- HABERMAS, J. Modernity — an incomplete project. In: D'ENTREVES, M. P. & BENHABIB Seyla (eds.). *Habermas and the Unfinished Project of Modernity. Critical Essays on the Philosophical Discourse of Modernity*. London: MIT Press, 1997.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- KEROUAC, Jack. *Despertar: uma vida de Buda*. Trad. Lúcia Brito. Introdução de Robert A. F. Thurman. Porto Alegre: L&PM, 2012 (a).
- _____. *Diários de Jack Kerouac — 1947-1954*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2012 (b).
- _____. *On the Road (Pé na Estrada)*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- MORRIS, Tony. *Em que acreditam os budistas?* Trad. Marilene Cezarina Tombini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- NINA, Ana Cristina Lopes. *Ventos da Impermanência. Um estudo sobre a Ressignificação do Budismo Tibetano da Diáspora*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- PAGELS, Elaine Hiesey. *The Gnostic Gospels*. New York: Vintage Books Editions, 1989.
- PEACOCK, John. *O Livro Tibetano da vida, da morte e do renascimento*. São Paulo: Pensamento, 2005.
- ROYER, Sophie. *Buda*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAMTEN, Lama Padma. *A Roda da Vida: como caminho para a lucidez*. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.
- SCHOEDEL, William. Gnostic Monism and the Gospel of Truth, in: *The Rediscovery of Gnosticism. Volume I: The School of Valentinus*, Edited by Bentley Layton. Leiden: E.J. Brill, 1980. pp 379-390.
- SELLERS, C. et al. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- TINDALL, George B & SHI, David E. *America. A narrative story*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Os Rebeldes: Geração Beat e Anarquismo Místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

Ultraje, profanação e redenção

Suzi Frankl Sperber

UNICAMP

sperbersuzi@hotmail.com

Resumo: Por que aparecem corpos-mortos em cena em peças teatrais contemporâneas em língua inglesa? O corpo morto cênico — que chamei de corpo-testemunho — é um agente desestabilizador, nestas peças, tanto do sujeito singular, como do social. Análise da função dos corpos mortos cênicos em *Buried Child*, de Sam Shepard, *Blasted*, de Sarah Kane, *Ariel*, de Marina Carr, a partir da noção de ultraje do corpo morto, de sagrado, esperança, e do capitalismo como religião, conforme ensaio de Walter Benjamin.

Palavras-chave: *Buried Child*; *Blasted*; *Ariel*; corpo-testemunho; ultraje do corpo morto.

Abstract: Why do dead bodies appear on the scene in contemporary English and American plays? The scenic dead body — which I called the witness-body — is a destabilizing agent, in these plays, both of the singular subject and the social one. Analysis of the function of the dead bodies present in the scene in *Buried Child*, by Sam Shepard, *Blasted*, by Sarah Kane and *Ariel*, by Marina

Carr from the notion of dishonoring the dead body, from the notion of sacred, hope, and capitalism as a religion, as proposed in an article of Walter Benjamin.

Key-words: *Buried Child; Blasted; Ariel.*

Ao observar a literatura — especificamente a poesia — e apreender o sagrado, ponderei há tempos:

Quando analisamos obras literárias, seja a obra de Clarice Lispector, seja a de Carlos Drummond de Andrade, notamos que aquilo que nos envolve avassaladoramente, às vezes com extraordinária delicadeza, às vezes com violência, é o que há de poético nos textos. Não é o pietismo. É outra coisa. É algo relacionado com a palavra.

[...]

Segundo Octavio Paz, a poesia se caracterizaria pela participação. Esta depende da experiência, que leva para além de si, para além do ser humano. Portanto leva à transformação. E a transformação é uma das características do movimento que conduz ao sagrado. (SPERBER, 2003, p. 888).

O inesperado, então, há muito tempo, foi me dar conta de que a dimensão do sagrado ou o repentino ingresso no sagrado independiam de uma vontade religiosa e podiam comparecer na obra de quem não se reconhecia como temente a Deus, ou como alguém cuja fé o poderia levar à busca do sacrossanto. Mas como a poesia tem uma dimensão que poderia permitir a ela um acesso mais fácil e pleno ao sagrado por trabalhar com mais cuidado com as palavras, levando-a, como explica Octavio Paz, à transformação — do leitor, do autor

— talvez outras manifestações literárias não tivessem características semelhantes. Ora, no presente ocupei-me com o teatro contemporâneo. Em tempos da “morte de Deus”, seria possível encontrar o sagrado em peças teatrais? Foi chamada a minha atenção para aspectos do teatro em língua inglesa da chamada, por alguns, literatura pós-moderna. Tais obras, assim como outras formas artísticas referidas como “pós-modernas”, têm sido vistas frequentemente como “paródicas”. A paródia permitiria uma abertura para outras dimensões do conhecimento?

Sandra Luna considera que

[...] a despeito das polêmicas acerca do enquadramento dessa contemporaneidade como “pós-modernidade” e para além das premissas estéticas, éticas ou políticas a guiarem os contendores, parece haver certo consenso em que investidas paródicas e recursos à autorreflexividade associam-se fortemente na arte do presente como estratégias desconstrutivas, irônicas, desestabilizadoras. (LUNA, 2014, p. 1)

Ao estudar especificamente algumas peças do teatro pós-moderno em língua inglesa, cheguei à fronteira do sagrado. Pretendo, neste ensaio, manter presente algumas características da pós-modernidade — desconstrução, paródia, reinterpretação e reinvenção — para examinar outra marca, sobre a qual me ative graças ao olhar atento e altamente conhecedor da tragédia de Sandra Luna. Em algumas peças do teatro anglo-saxão pós-moderno, uma personagem morre em diferentes circunstâncias quer no início da peça, quer em outros momentos, porém não no fim. A ação transcorre e, perto do fim da peça, o corpo desaparecido é trazido de volta à cena.

Essa revisitação do corpo morto como testemunho de verdade está presente em vários dramaturgos pós-modernistas: Sam Shepard, em *Buried Child* [...], fará reaparecer ao final da peça o corpo ressequido de uma criança morta pelo pai-irmão (LUNA, 2015, p. 339)

Este corpo morto cênico — que eu havia chamado de corpo-testemunho — é um agente destabilizador, nestas peças, tanto do sujeito singular, como do social. No teatro clássico, o corpo morto em cena é inaceitável porque antiético. O que significa, então, este corpo que reaparece em cena? Mau-gosto? Mau-gosto que parodia a tragédia e sua necessária catarse, conforme o conceito que nos vem da Antiguidade clássica? A pergunta sobre o sentido do corpo-testemunho — que me levou a pensar sobre o assunto — foi colocada ainda por Sandra Luna.

Pensarei, inicialmente, na função do corpo-testemunho nas peças.

Antes de mais nada, o corpo-testemunho poderia nos levar a pensar na vida humana enquanto ethos debatido em cena.

O fato do qual todo discurso sobre ética deve partir é aquele de que não existe nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico que o homem deveria cumprir ou realizar. Essa é a única razão pela qual qualquer coisa como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou devesse ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não haveria qualquer experiência ética possível — não

haveria senão deveres a cumprir. (LUNA, 2015, p. 339)

Ou pensar na crise da identidade enquanto crise da memória, e também crise da história e da narração, o que seria despertado por este corpo morto. Sem dúvida, esta é uma resposta convincente. Se a dramaturgia contemporânea é marcada pela desconstrução, paródia, reinterpretação e reinvenção, ela teria aspectos paralelos com a profanação, tal como a vê Giorgio Agamben.

A fim de buscar respostas, esmiuçarei perguntas trabalhando com três peças teatrais (*Buried Child*, de Sam Shepard; *Blasted* de Sarah Kane e *Ariel*, de Marina Carr) que se encaixam no período pós-moderno proposto.

O corpo morto que reaparece: transgressões odiosas

Um resumo de peça *Buried Child* aponta questões que alimentam a reflexão. Segundo a Wikipedia, *Buried Child* apresenta a “fragmentação da família nuclear no contexto da decepção e desilusão com relação ao mito e ao sonho americanos”, fala da “desaceleração econômica e do colapso das estruturas e valores familiares tradicionais da década de 70”. De fato vemos isto na peça. Mas por que ela se chama *Buried Child*? Qual o sentido especial do retorno, no fim da peça, do corpo da criança assassinada e enterrada em local ignoto? Por que dá nome à peça?

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

A fim de refletir mais e melhor sobre o corpo-testemunho, suspenderei o estudo de *Buried child*, deixando-o em suspenso para abordar outra peça teatral: *Blasted*, de Sarah Kane.

Blasted

Outras peças teatrais apresentam fenômeno paralelo. *Blasted* é uma delas. A cena se passa em um quarto de hotel de luxo em Leeds. Ian, um desbocado jornalista de tabloide, de meia-idade, levou Cate para passar a noite com ele. Cate é muito mais jovem do que Ian, é frágil, simples e aparenta ser menos inteligente. Ian tenta seduzir Cate, e ela resiste. O tempo todo Ian fala com orgulho de sua misoginia, racismo e homofobia. Depois de longas conversas, afinal Cate faz sexo oral, termina por morder forte o pênis de Ian, vai ao banheiro — e foge pela janela. (Não sabemos como, mas estamos no âmbito da ficção). Ian e o público só saberão da fuga depois da mudança repentina de cena, que acontece depois que o público ouve uma explosão. O espaço cênico é o mesmo (um quarto de hotel de luxo), mas a partir de então o público sabe que fora há uma guerra violenta. Seria a da Iugoslávia? Entra no quarto do hotel um soldado armado, violento, cínico, agressivo — e faminto, a ponto de comer os dois cafés da manhã pedidos anteriormente por Ian para si e Cate. O soldado conta os horrores vistos e cometidos por ele, acaba sodomizando Ian, sente fome ainda, suga e mastiga os olhos de Ian, e se mata. Ian, já cego, percebe que Cate volta ao apartamento com uma criança faminta nos braços. Ele pede que Cate o mate. Cate só pensa em salvar a criança.

O diálogo a seguir tem tons surreais visto que são discursos paralelos. Ao mesmo tempo, entendemos os pontos de vista de um e da outra. Ian assume o discurso da morte, do desejo de morrer, da descrença, do ceticismo. E formula o repetido pedido para que Cate o mate. Cate tem o discurso da vida, de sua afirmação. O pranto do bebê irrita Ian. Cate, ao contrário, acolhe o bebê, aceitando seu choro, ainda que o mundo em que se encontram seja cruel e que falte alimento para todos. Ian revela impaciência, falta de generosidade, auto-

centramento. A compaixão de Cate é contraposta à ponderação de Ian de que nada adianta, porque estão todos na mesma situação desastrosa. O impulso suicida de Ian é visto como covardia ou fraqueza por Cate. Cate introduz um universo de valores, alguns explícitos, outro não. Ela apresenta Deus como sentido da vida. O ceticismo último de Ian corresponde à convicção da morte de deus - já proposta pelo pensamento filosófico nietzschiano: “Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!” (NIETZSCHE, 1984, § 125). Cate responde com fê tranquila e singela, correspondente ao desejo de sentido último da vida.

Ian — [...]. Você pode fazer esse bebê ficar quieto? / Cate — Ele não tá fazendo nada. Só tá com fome. / Ian — Estamos todos morrendo de fome, se você não atirar em mim, vou definhar até a morte. / Cate — É errado se suicidar. / Ian — Não, não é. / Cate — Deus não ia gostar. / Ian — Não existe Deus. / Cate — Como você sabe? / Ian — Não existe Deus. Não existe Papai Noel. Não existem fadas. Não existem terras encantadas. Não existe porra nenhuma. / Cate — Tem que existir alguma coisa. / Ian — Por quê? / Cate — Se não existir nada, nada faz sentido. / Ian — Deixa de ser uma demente da porra, nada faz sentido de jeito nenhum. Não tem motivo para ter um Deus só porque seria melhor se tivesse. (KANE, s/d, p. 51)

Diante do comentário demolidor de Ian, Cate muda de assunto: “Cate — Achei que você não quisesse morrer.” E assim é retomado o diálogo de surdos.

Ian — Estou cego.

Cate — Meu irmão tem amigos cegos. Você não devia desistir.

Ian — Por que não?

Cate — Isso é ser fraco.

Ian — Eu sei que você quer me castigar, tentando me fazer viver.

Cate — Não quero.

Ian — Claro que você quer, eu também faria isso. Existem pessoas que eu amaria ver sofrendo, mas não sofrem, elas morrem e pronto. (KANE, s/d, p. 51-52)

Este é o ponto de retomada do tema metafísico, a partir do tema da morte.

Cate — E se você estiver errado?

Ian — Não estou.

Cate — Mas e se?

Ian — Eu já vi gente morta. Estão mortos. Não estão em outro lugar, estão mortos.

Cate — O quê você me diz de pessoas que viram fantasmas?

Ian — O quê eu digo? Eles imaginaram. Ou inventaram ou desejaram que a pessoa ainda estivesse viva.

Cate — Pessoas que morreram e voltaram dizendo ter visto túneis e luzes

—

Ian — Não se pode morrer e voltar. Essas pessoas não morreram, desmaia-ram. Quando você morre é o fim.

Cate — Eu acredito em Deus.

Ian — Tudo tem uma explicação científica.

Cate — Não.

[...] (KANE, s/d, p. 52)

Racionalidade versus irracionalidade, ou fé e razão se contrapõem no debate entre eles, concluído, em certa medida, pela criança que morre — de inanição.

Cate é levada a enterrar a criança — no quarto do hotel... E a fabricar uma

cruz que finca ao lado da “cova”. Em seguida, reza.

Ian — O que você tá fazendo? / Cate — Rezando. Só para garantir. [...] / Ian — Você está rezando por ela. / Cate — Ela era um bebê. / [...] Cate — Inocente. / [...] / Cate — Não viu coisas ruins nem foi a lugares ruins — / Cate — Não conheceu ninguém que possa ter feito maldades. / Ian — Ela não precisa de nada disso, Cate, ela está morta. / Cate — Amém. (KANE, s/d, p. 54)

[(Cate informa que tem fome e diz que procurará conseguir comida com os soldados que encontrar. Sai. Ian fica só, se masturba, se estrangula, caga, ri, tem pesadelo, abraça o soldado morto, chora sangue, “desenterra” e come a criança, entra no buraco-túmulo aliviado, morre). Cate volta com sangue escorrendo pelas pernas, e com comida. Ela come um tanto.)].

Ela alimenta Ian com o que resta da comida. / Ela põe gin na boca de Ian. / Ela termina de dar comida a Ian e senta longe dele, se encolhe para se esquentar. / Ela bebe gin. / Ela chupa seu próprio dedão. / Silêncio. / Chove.

Ian — Obrigado.

Blecaute. FIM (KANE, s/d, p. 57)

As ações de Ian são incongruentes entre si, na sua sequência como que aleatória, contraditória, feita de horror e nojo. Em seguida ficamos sabendo que Cate seria virgem, visto que se entrega para obter alimento — e volta com comida nas mãos e sangue escorrendo pelas pernas. O apelo aos impulsos baixos do ser humano se contrapõem à humanização final do morto — corpo morto — mortíssimo, que havia vivido a fome e que é alimentado por Cate, a quem o morto agradece, ele, que vivera até então incapaz de gentileza.

Os diálogos apresentam, além da morte de deus, a tematização da questão do sujeito e do seu descentramento. O sujeito descentrado apalpa e aniquila o mundo, tornando-se ele mesmo objeto, ele mesmo consumível, a ponto de se mutilar e comer o outro: antropofagia. A psique adoecida seria condenada à mais abjeta aniquilação. No entanto, no fim da peça aparecem temas como Deus, fé, necessidade da crença, o sentido da vida e do mundo, a oração, generosidade, acolhimento, compaixão e, finalmente, ocorre o que fora negado: o morto revive, após ser alimentado por Cate — Ian ressurge para a vida humanizado, manifestando gratidão. Irascível ao longo de toda a peça, de repente, como última palavra enunciada por ele, última palavra da peça, existe a expressão de reconhecimento — voltando-se para o outro, condição *sine qua non* da gratidão: “Obrigado.” A personagem fundamental da peça acaba sendo Cate, aquela que resiste, confia, tem fé, é solidária, compassiva, transformando a peça em algo como um ritual. O ritual demanda a comunhão entre os seres e deles com a divindade. É um ritual capaz de humanizar o desumanizado.

Buried child

Podemos nos voltar, agora, a *Buried Child*. Uma das perguntas formuladas no início desta reflexão tinha sido: “por que a peça se chama *Buried Child*?” Vale recordar que nada sabemos de uma criança — enterrada ou não — no começo e nem mesmo ao longo da peça. A “fragmentação da família nuclear no contexto da decepção e desilusão com relação ao mito e ao sonho americanos”, mencionados anteriormente, fica muito clara na peça. E independe de qualquer criança. A crise já ocorrera havia trinta anos e a família que encontramos está estilhaçada — mas reunida quase toda sob um mesmo teto.

No começo da peça ouvimos uma voz que brada para o marido Dodge. É a voz de Halie, a esposa, que recomenda ao marido tomar um comprimido contra dor. O comentário de Halie é incompatível com a indicação de um analgésico para Dodge, seu marido. A reflexão de Halie gira em torno de cristianismo, as posições dos sacerdotes, a ação humana independente das prescrições cristãs. Ouvimos a voz de Halie:

Não é cristão, mas funciona. Isto é, não é que seja cristão. É um comprimido. Não sabemos. Não temos condições de responder a algo assim. Há coisas que os sacerdotes nem sequer podem responder. Eu, pessoalmente, não vejo nenhum mal nisto. Um comprimido. Dor é dor. Pura e simplesmente. Sofrimento é outra coisa. [...] (SHEPARD, 2011)

Halie comenta não haver corrida de cavalo aos sábados, como forma de celebração de Deus. Parece ser ética, preocupada com moralidade, generosa e aberta. A voz e entonação contradizem o teor das palavras: seria hipocrisia?

Decorreriam do quase falsete das relações muito estremecidas entre marido e mulher? Os pontos de vista de cada um parecem ser bem conflitantes. Afinal, Halie diz

Você sempre imagina o pior sobre as pessoas!

Bem. Estou surpresa de que eles ainda tenham este tipo de legislação. Alguma pretensão à moralidade. É assombroso. [...]

Não é de admirar que as pessoas tenham dado as costas a Jesus! [...]

Não espanta que os mensageiros da palavra divina berrem mais alto que jamais o fizeram. Berram para os quatro ventos. (SHEPARD, 2011)

Halie revela ser mais otimista sobre os seres humanos que o marido — mais ciente de um horizonte religioso para si e mais cética com relação à ação dos sacerdotes. Ao longo da peça a ação se contrapõe diversas vezes às asserções enunciadas.

Um dos filhos do casal mora com eles: Tilden. Outro, Bradley, aparece com frequência para cortar o cabelo do pai, fazendo-o radicalmente. Lembra o corte do cabelo de Sansão, porque Dodge sente como que uma diminuição de forças e energias oculto quando seu cabelo é cortado. O desnível entre fala e ação indica que há algo que pode ser revelado.

Quando Vince (que só adiante descobrimos ser o neto do casal, filho de Tilden) traz sua namorada, Shelly, para conhecer sua família, ela inicialmente fica encantada com a casa da fazenda “normal” — que ela compara ao museu Norman Rockwell (pintor e ilustrador americano, que fundou um museu em 1969). Depois ela se dá conta de que os avós de Vince (Dodge e Halie) são

alcoólatras, e Tilden, pai de Vince, é um retardado. Bradley perdeu uma perna em uma serra elétrica. Estranhamente, ninguém parece se lembrar de Tilden, num primeiro momento, e Vince e Shelly (e Dodge) o tratam como um intruso. De repente, mais adiante, eles o aceitam como parte de sua família — uma família disfuncional e em verdade violenta.

Pouco a pouco, o sombrio segredo da família começa a vir à tona. Anos antes, Dodge, marido de Halie, havia enterrado um recém-nascido indesejado (o fruto de um relacionamento incestuoso entre Tilden e sua mãe) em algum local não revelado do terreno da fazenda. Desse momento em diante, toda a família — que até então vivera na prosperidade e alegria — passa a viver sob uma nuvem de culpa, finalmente dissipada quando Tilden descobre restos mumificados da criança e os leva lá para cima, para entrega-la à sua mãe, a saber, a mãe de Tilden e a mãe da criança. Este ato parece purgar a família de sua maldição. Os campos da fazenda, que desde a morte da criança não tinham mais sido produtivos, germinam, florescem, produzem milho. A peça termina com uma manifestação de esperança de Halie que diz:

Boa chuva forte. Vai levando tudo para baixo, até bem fundo, até as mais profundas raízes. O resto cuida de si mesmo. Você não pode forçar uma coisa a crescer. Você não pode interferir nela. É tudo escondido. Despercebido. Você apenas tem que esperar até que algo apareça fora do chão. O broto é minúsculo. Um broto branco minúsculo. Todo peludo e frágil. Apesar de tudo, forte. Forte o suficiente para romper a própria terra. É um milagre, Dodge. Eu nunca vi uma safra como essa em toda a minha vida. Talvez seja o sol. Talvez seja isso. Talvez seja o sol. (Tilden desaparece acima. Silêncio. Luzes que vão para o preto.) (SHEPARD, 2011)

Corresponderia este final à esperança de que reviva o sonho americano? Ou de reconstituição da família nuclear? Ou ainda de novo desenvolvimento econômico? As esperanças agora referidas, que recolhi na sinopse já transcrita da peça, seguramente não se referem ao bebê assassinado e enterrado no terreno da casa em que vive a família. Então qual a função da criança enterrada-desenterrada?¹

1 Luna já concluíra que o final da peça apresenta purificação, mas não comenta o corpo-testemunho: “Impressiona como a fragilidade do bebê, sua condição indefesa, o tom benevolente do afeto de Tilden, o aconchego das suas mãos, o ritmo tranquilo do seu discurso, tudo isso converge para subverter o sentido aterrorizante do próprio tabu, afastando por um instante o estigma para exibir no cerne das desventuras o valor incondicional e a sublimidade da vida, ainda que por via de um corpo mortificado em sacrifício. Seja como for, a purificação há de advir ao final da peça, como condição à restauração da ordem. Uma vez desenterrada a verdade, prenuncia-se em cena um doloroso rito de passagem. Vince, o neto, herdará a casa, saltando a geração perdida, enquanto, a pedido do próprio Dodge, seus arreios, cabrestos, martelos, ferros de solda, cinzéis, ferraduras e cravos, instrumentos de ação, opressão e controle sobre a vida natural, serão amontoados numa pilha gigantesca e incinerados no centro de seus campos.” (LUNA, 2012, apud LUNA, 2015, p. 354)

Ultraje e redenção

O assassinato da criança recém-nascida — não batizada, portanto pagã — e seu enterro sem ritual, sem que sua alma seja encomendada a Deus, é ultrajante. Recordemos que o bebê que morre de inanição em *Blasted* é enterrado, Cate ora por ela e apõe uma cruz junto ao seu improvisado túmulo. Ian, o protótipo do machão e machista pós-moderno ateu, descrente, infiel tem uma morte ultrajante também, ainda que diferentemente. O ultraje é outro. Não há o morto, ou corpo morto ultrajado. Há o corpo vivo, do protótipo do machão que é repetidamente ultrajado. Cate morde violentamente o pênis de Ian, e ele é sodomizado, cegado e em certa medida comido pelo soldado anônimo, de modo que seu corpo — que seria o que de mais importante tem Ian, já que sua alma não conta para ele, foi conspurcado em vida. O ultraje se aprofunda na medida em que Ian se estrangula (sem se matar, conforme nos indica a peça), se masturba, defeca. Depois ele “ri, tem pesadelo, abraça o soldado morto, chora sangue, “desenterra” e come a criança, entra no buraco-túmulo aliviado, morre”. Estas reações se afastam da escatologia aviltante. A antropofagia final se configura como parte de ritual de todas as religiões. Alimentar-se com o corpo da criança cujo enterro fora sacramentado revela aspectos contraditórios. Por um lado, a fome de Ian o leva a comer o corpo morto, saciando sua fome e ele poderá repousar. Mas é ultrajante. Por outro lado, como o corpo da criança fora encomendado a Deus, a antropofagia configura comunhão. O riso, o pesadelo, indiciam emoções em alguém que se apresentava indiferente, duro, aut centrado. O abraço ao soldado que o sodomizara e lhe arrancara os olhos se abre para o acolhimento do outro, do inimigo, convertendo o ódio, o

rancor, em amor. Uma vez morto em um ambiente que primeiro ultraja e depois resgata, Ian — morto — recebe alimento e bebida de Cate. Por quê? Não correspondem exatamente a pão e vinho — mas estão no lugar de pão e vinho. E Ian renasce enquanto espírito, alma, enquanto humano, manifestando sua gratidão — aprendizagem difícil de acolhimento do outro, possível a partir da comunhão. Assim, o corpo-cadáver ultrajado é resgatado. O corpo testemunha não os crimes e ultrajes, mas a redenção.

Kálos thánatos

Um achado teórico de Vernant, relativo à bela morte e ao cadáver ultrajado precisam ser recordados:

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

Vernant analisou o conceito da bela morte — *kálos thánatos* — nas epopeias gregas. Também está registrado, nas epopeias, o ímpeto de desqualificar o heroísmo do morto através do ultraje, conspurcando o corpo do herói e, pois, as suas marcas — a honra heroica e a glória imperecível, vinculadas à bela morte. Segundo a tradição, o corpo deve ser preservado de modo a conservar a beleza e a juventude do homem vivo, morto em combate, combate que garante eternizar os valores do herói. O valor de alguém só seria provado “à custa e em detrimento de um rival”.

O “corpo-testemunho” das peças aqui estudadas seria correspondente ao corpo ultrajado, conspurcado, porque não recebeu ritual funerário. Em um caso temos um bebê; em outro um adulto, em um terceiro caso há uma jovem adolescente de 16 anos — e diversas outras pessoas. Nos casos do bebê e da jovem as personagens foram vitimizadas por outros. O bebê é fruto do pecado e vítima da vergonha e da ira, sendo sacrificado pelo avô. Ian, o adulto de *Blasted* é vítima de si mesmo e de seres que vivem em uma sociedade egoísta, aut centrada, narcísica. Nas epopeias o ultraje é suspenso pelos deuses. Nas peças contemporâneas o ultraje é suspenso pelo retorno do corpo morto —

que manterá na memória a presença do morto entre os vivos. E mais: o corpo morto é embelezado, resgatado na sua inteireza e pureza graças à comunhão em dois dos casos (*Blasted* e *Buried Child*).

A criança enterrada, filha de Tilden e de Halie, é evocada quando é desenterada pelas chuvas, encontrada e carregada por Tilden — o pai, que quer mostra-la para sua mãe — e mãe da criança. Seu nascimento é tabu e sua morte é crime. O nascimento, por ser filha incestuosa. Em decorrência do incesto, a criança é assassinada logo depois de seu nascimento: Dodge não suportou conviver com a criança — viva — testemunha do incesto. Enterrou-a sem indicação de local, uma forma indigna de enterro e, pois, de morte. A criança — o corpo morto da criança - passou a ser vil. Tilden, retardado, não teria consciência do interdito. A mãe, Halie, consciente da interdição, aceitou a relação incestuosa. Foi punida por Dodge que lhe infligiu um parto sem apoio médico, um parto de muita dor. A consequência do assassinato foi a profunda depressão de Dodge, com sua decadência humana e conseqüente decadência da propriedade. Esta passa a corresponder à terra devastada: *the waste land*. Tilden, capaz de amor, tem a paciência da espera, da confiança e da fé — e olhos aptos para ver o milagre, e as mãos e braços apropriados para colhê-lo e distribuí-lo. Ele leva braçadas de milho belo, bem granado; e cenouras: frutos da terra que se tornou produtiva de novo. O milagre da terra — ou do sol, ou das chuvas — se faz ver. “Afagar a terra / Conhecer os desejos da terra / Cio da terra, a propícia estação / E fecundar o chão” (Chico Buarque). O fruto do incesto — assassinado — retorna. A terra fora abandonada — mas também afagada. Afagada pelo persistente amor e esperança de Tilden. Os desejos da terra foram conhecidos e saciados e a estação propícia apresenta o corpo da criança, afagada por Tilden, evocada: memória como fator de vida. Eis o milagre. Diz Vernant: “[...], o ódio, a violência destruidora nada podem contra aqueles que, animados pelo sentido heroico da honra, dedicaram-se à vida breve.” A criança não foi batalhadora como os heróis gregos. Mas, criança, ela

representa a pureza, a inocência.

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

Inocente e pura, a criança reencontrada suscita a lembrança e a palavra poética, que frutificam, recuperam a potência da terra. O corpo-testemunho poderá ser celebrado no presente e no futuro, por gerações, sendo o evento imortal. O corpo-testemunho suscita a pulsão de ficção², canto e conto. Em vez de calar, clama para os céus. Em certa medida, a memória do crime, dos criminosos e da vítima uma vez reconhecidos, apresentados, levam a uma redenção — pelo menos ao perdão. A produção da terra fertilizada é alimento a ser consumido, em comunhão.

Em *Blasted*, uma criança morre, é enterrada, depois desenterrada e comida. Seu corpo é ultrajado? O horror da misoginia, da violência, do ódio, da guerra, da destruição, da fome, da antropofagia é suspenso por uma pessoa que afirma a vida, apesar do horror. E afirma Deus e a fé... É preciso que o corpo morto seja desenterrado e alimente o ainda vivo, para revelar sua grandeza. Como o adulto que ainda estava vivo se mata, surge outro desafio: o corpo morto em cena já não é o da criança (também é o dela). O corpo morto, conspurcado, semienterrado, é o de Ian. Ele será alimentado. Para que? Por quê? Para mostrar que não estamos completamente cristalizados pelo passado, pela

2 A pulsão de ficção corresponde à necessidade imperiosa de contar o evento vivido para lhe atribuir um sentido, corrigi-lo, entende-lo. (Ver SPERBER, 2009)

contingência.

Na medida em que somos capazes de dar um sentido à contingência, de mudar relativamente o passado, inovamos, nos projetamos, esperamos, desejamos. Todo projeto (futuro) depende em maior ou em menor medida da situação de cada um em seu tempo. (MÈLICH, 2003, p.8)

Se a cabeça morta de Ian em cena correspondesse apenas ao testemunho do horror, das violências, das maldades, dos preconceitos e desrespeitos, das blasfêmias, bastaria que ela lá ficasse e que acabasse a peça. Em certa medida, a cabeça testemunhará o que ainda sucederá, simbolicamente, pela mera presença. Diferentemente de João Batista, a cabeça que sobra não é a do santo, mas da escória. Aliás, a testemunha de tudo foi Cate, enquanto permanece em cena, Cate, que continua viva. E os espectadores. Que contemplam a redenção.

A cabeça de Ian poderia presenciar a vingança de Cate, que Ian imagina que ocorrerá. Mas não: Cate não se vingou, nem se vingará. Cate — em tempos em que o alimento é escassíssimo e ela o consegue entregando seu corpo virgem a soldados — come um tanto do que conseguiu. O resto, que poderia servir para outra refeição, ela o serve a Ian. Ela sabe que Ian havia morrido: ali estava ele, morto e semienterrado. É o corpo-testemunho. Ele não acreditava em Deus, nem em ressurreição, nem no retorno de mortos à vida. Cate alimenta Ian como a uma criança, servindo-lhe comida e bebida na boca. E o milagre acontece: Ian come! Portanto revive, renasce. Seu renascimento serve para que se alimente — e para que se dê conta do outro, de Cate. O gesto generoso de Cate, de fraternidade (tão fraternal — ou maternal — como o recolhimento e cuidados com o bebê) gesto de *sym-pathos* (sentir com) para com Ian, desperta Ian para a vida e para o reconhecimento (gratidão), expresso pela enun-

ciação de “obrigado”. A cabeça — de repente viva e falante — não enuncia o que já saberia, memória tautológica³. Ela exprime outra linguagem, relativa a outro tipo de experiência e memória, esquecidas pela história dominante. Ian tornara-se parte dos vencidos, passando a ter a dimensão simbólica da diferença. A gratidão final é ética. Num mundo de arbítrio, violência e injustiça, seu corpo morto-vivo passa a constituir-se como fundamento da justiça — sutil, fugaz. A enunciação de sua gratidão equivale a um grito, ao imperativo bíblico: Zakhor! Recordem! (Deuteronômio 32.7) O que há a ser recordado é o reconhecimento do outro enquanto relação salvadora. É a tradição, a origem, a descendência. São os elos a serem refeitos.

3 “Siguiendo a Reyes Mate, sostenemos que hay dos formas de memoria: la tautológica y la alternativa. En la primera se trata de recordarlo que ya se sabe (Sócrates/Platón).” (MÈLICH, 2003, p. 8)

Ariel

Nos dois casos estudados até agora, o corpo-testemunho se refere a pessoas específicas e singulares. Vale a pena analisar, ainda, *Ariel*, de Marina Carr.

Marina Carr, autora irlandesa, entretece referências gregas e clássicas em suas obras. *Ariel* tem como intertexto *Iphigenia em Aulis*, de Eurípedes. E *Hamlet*. Iphigenia foi a filha mais velha de Agamemnon e Clitemnestra, irmã de Orestes e Electra e sobrinha de Menelau e Helena. Ariel é a filha mais velha de Fermoy Fitzgerald e de Frances. Ela é irmã de Stephen e de Elaine, meia irmã de James (primeiro filho de Frances), sobrinha de Boniface e sobrinha neta de Sarah (tia de Fermoy). Ariel é sacrificada em nome da ascensão política e econômica de Fermoy (inimigo político de Hannafin), que imola a filha para que o sacrifício propicie o sucesso do pai. A peça gira em torno deste assassinato sacrificial, da reação dos que ficam sabendo desta intenção e ação desde o início (Boniface e Elaine), cujo silêncio compartilha da culpa, e da reação dos que só o saberão dez anos depois: Frances, Stephen, Sarah. Fermoy não tem salvação. O crime, acrescido de outros anteriores e posteriores, completa o total de horrores da peça, culminado com o assassinato de Frances por Elaine. Há um *locus* privilegiado: o lago (loch) Cuura. A cena é irlandesa, mas o lago (que não localizei — e que pode ser fictício), justamente por ser fictício e localizado na Irlanda, assim como porque sete corpos são encontrados no fundo dele, além de uma lampreia, ou enguia gigante (pesando 100 kgs), que presumivelmente poderia ter-se alimentado do corpo dos mortos, lembra o *Loch Ness*. O falso monstro, em verdade peixe, poderia ser incriminado pela morte dos que ali receberam sepultura, mas sabe-se que as mortes não foram de afogamento acidental. O *locus* privilegiado, por tais características, representa a localidade em que vivem os habitantes citados, cidadãos do Bem,

mas provenientes do lugar do Mal. Mais para o fim da peça o lago é dragado e são encontrados os referidos corpos, que incluem o de Ariel. Sandra Luna comenta:

Das águas sujas do lago, Ariel retorna como espírito puro que redime, senão a maldade da vida, certamente o poder, a verdade e a beleza da arte. (LUNA, 2015, p. 339)

Antes de retornar o seu corpo, Ariel havia “telefonado” para o pai, do fundo do lago, pedindo-lhe que a tirasse daquele lugar horrível onde se encontrava, vizinha do peixe imenso que a ameaçava constantemente. Esta estranha ação, introdutora do fantástico, pode aludir ao grande peixe como monstro (Ness), ou advertir o pai de que ainda poderia salvar-se, se a resgatasse, ou ainda sinalizaria que o castigo adviria da desobediência dos mandamentos (“Ouvistes que foi dito aos antigos: ‘Não matarás’; mas quem assassinar estará sujeito a juízo”. Mateus 5: 21), visto que peixe simboliza Cristo.

A jovem Ariel é vítima da cobiça, sendo sacrificada pelo pai (Fermoy, cujo nome, “*Fear Mai*” em irlandês, sugeriria, em inglês, fer = “for” e Moi = “me”, a saber “*For myself*”; em português “para mim”). A personagem é ultrajada porque não é enterrada, porque sua morte é violenta, porque a mentira de Fermoy (de que ele sofrera um acidente no qual morreria Ariel) encobre a verdade e impede que se conheça a real dimensão do ser humano Ariel — assim como a real escória que caracteriza o pai Fermoy. A origem do nome Ariel é bíblica. Significaria leão de Deus. Ariel é o nome de um dos chefes que Esdras enviou à procura de filhos de Levi para o santuário.

16 Enviei, pois, Eliezer, Ariel, [...], que eram entendidos.

17 E enviei-os com mandado a Ido, chefe em Casifia; e falei a eles o que deveriam dizer a Ido e aos seus irmãos, servidores do templo, em Casifia, que nos trouxessem ministros para a casa do nosso Deus. (ED 8:16)

Seria também o nome de um anjo ou espírito do ar (cf. a personagem Ariel de *A Tempestade*, de William Shakespeare). O sentido do nome Ariel aponta para a busca de alguém que possa ser ministro da “casa do nosso Deus”.

O pai de Ariel — Fermoy Fitzgerald — é assassinado por Frances, a mãe de Ariel e esposa de Fermoy, que vinga o assassinato de Ariel. Frances será retalhada — literalmente — por Elaine, que a odiava desde sempre e que vinga, assim, a morte do pai que amava. Os corpos encontrados, no fim da peça, não estão ressequidos como a criança de *Buried Child*, mas desfeitos pela água, pelos peixes. No segundo ato Elaine, sempre com ciúmes de Ariel, segura a caveira de Ariel e fala com ela. A cena hamletiana não discute vida e morte filosoficamente. Mas aí está a caveira de Ariel: corpo-testemunho. Sabemos que Ariel fizera ouvir sua voz, pedindo ao pai que a retirasse de onde estava. Voz, palavras, a caveira, o caixão de Ariel que está na cena no terceiro ato e o fantasma de Fermoy (que aparece morto e ensanguentado também no terceiro ato) funcionam como corpos-testemunho. E há os outros corpos-testemunho, os do lago Cuura. O que testemunham estes corpos?

Ariel difere de *Buried Child* e de *Blasted*. Nas duas últimas peças há renascimento. Em *Buried Child* o corpo que retorna traz consigo a alegria do milagre da terra produtiva. E a esperança de uma nova vida. Em *Blasted*, há um milagre também: o instante de vida e a gratidão de Ian, finais. Em *Ariel* morrem muitos. Os corpos-testemunho do lago Cuura lembram Ezequiel 37⁴:

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

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

Os corpos das pessoas desaparecidas que se encontravam no fundo do lago Cuura retornam à cidade e evocam o vale cheio de ossos de Ezequiel, 37. Em Ezequiel lembram que o Senhor pede que seja profetizada uma vida nova sobre os ossos. Como os ossos representam a localidade, a profecia servirá para os seus habitantes vivos, e não para aqueles que já morreram há tempo, ou que ainda morrerão no terceiro ato. Ao serem encontrados os ossos, a cidade superará o horror e a perversidade dos crimes hediondos, permitindo a evocação dos que foram vivos. Os corpos-testemunho coletivos de *Ariel* profetizam renovação e transformação para a comunidade. O tema da religião, da presença e potência divinas são tematizadas na peça, podendo sugerir o resgate das almas.

Afinal, qual o sentido dos corpos-testemunho neste conjunto de peças? Podemos considerar que apontamos para um novo conceito? Minha resposta é afirmativa. Nestas peças pós-modernas, feitas de horror e blasfêmia, violência e perdição, o corpo-testemunho, além de testemunhar as transgressões incompatíveis com a imagem de civilização que os locais em que se passam as peças fizeram de si mesmos, além de corresponder à volta do recalçado, representa a

esperança última, a esperança de vida, de redenção, de integridade reconquistada. O corpo-testemunho passa a ser testemunha de redenção, de renovação. É o reconhecimento da alteridade, da diferença. O corpo-testemunho tem a potência de *kálos thánatos*, a bela morte, que supera a crueldade do cadáver ultrajado. Ele supera o limite de sua singularidade e passa a representar a universalidade dos seres humanos. Esta se particulariza em uma história e em um contexto: a de cada peça teatral. O corpo-testemunho corresponde à memória dos vencidos e humilhados, que repõe o outro, a vida: o irmão. Daí eu achar que é mais do que apenas testemunha de crime. É testemunha da possibilidade auferida de uma transformação a suceder com os sobreviventes — e mesmo de uma abertura para o milagre. Graças à celebração, i.é, ao culto que se torna possível (Ian recebe em certa medida hóstia e vinho; a criança enterrada é fator de frutificação da terra em alimentos). Em *Ariel* o corpo-testemunho como que exige a punição dos culpados, que não terão o direito à vida. Esta punição corresponderia a um sacrifício ritual legitimado pelo pecado, pela culpa.

As peças em questão são tragédias que, na tradição grega, culminariam com a catarse, de efeito moral e purificador no público. Nas três peças são evocados religião e Deus.

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, [...] ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. (AGAMBEN, 2007, p. 59)

Nas três peças a presença do corpo morto marca a passagem — mesmo que momentânea, como em *Ariel* — do profano para o sagrado, da ocultação para a manifestação, para o aparecimento. Em *Blasted* — espaço profano por excelência —, já a explosão encaminha a peça — que se passava em Leeds — para uma esfera separada, espacialmente indiciada na peça. Um soldado (de uma guerra que poderia ser da ex-Iugoslávia) invade o espaço do hotel, degrada o que toca, devido à sua fome exagerada, e à sua perda de ética, moral, autocensura, limites. O soldado será fator do máximo horror. Com a mudança de ambiente, a fuga de Cate e com Ian violentado de todos os modos, humilhado, o seu corpo radicalmente profanado, em peça pós-moderna, poderíamos ser levados para o mais radical desespero e a mais absoluta desesperança. No entanto, existe espaço para uma revelação de dimensões desconhecidas em Cate, que acolhe um bebê faminto que fora abandonado, que procura alimentá-lo, sai em busca de comida e acaba alimentando a cabeça de Ian — morto. O ritual da alimentação do fim da peça sublinha o valor simbólico — sagrado — da transformação de Ian. Acentua a revelação do Bem, da Fé, Esperança e Caridade. É a afirmação da potência divina. A potência do ato sagrado — escreve Émile Benveniste (*apud* AGAMBEN, 2007. p. 60) — reside na conjunção do mito — que narra a história — com o rito, que a reproduz e a põe em cena. Nas três peças estudadas existe um ritual relativo à alimentação, portanto paralelo à tomar a hóstia: o alimento na boca de Ian, em *Blasted*; o alimento que revive, renasce - trigo, milho, cenouras em *Buried Child* e em *Ariel* o renascimento da Palavra de salvação. As histórias das peças estudadas (seus enredos) — ou os mitos, nesse sentido usado por Benveniste — correspondem às características da pós-modernidade, tais como as vê Sandra Luna.

[...] o artista tem sido flagrado como estando a reencenar formas, temas, motivos, discursos, conceitos e valores herdados de uma tradição que ele

revisita, reinterpreta, reinventa, valendo-se de estratégias, em maior ou menor grau, irreverentes, transgressoras, desafiadoras [...] (LUNA, 2014, p. 1)

Irreverência, transgressão fazem parte da profanação. Profanados haviam sido os valores digamos que tradicionais da sociedade. Mas a profanação dos valores morais e éticos corresponde à nova religião: o capitalismo.

Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como tal, como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (*apud* AGAMBEN, 2007, p. 63)

Agamben prossegue:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda

coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (*apud* AGAMBEN, 2007, p. 63)

O capitalismo, de maneiras diferentes é re-presentado nas três peças. A separação, que definiria a religião, é explicada por Mircea Eliade como o espaço que não é homogêneo, isto é, diferente do espaço profano, homogêneo.⁵ “Separação, sem mais nada a separar” corresponde a homogeneizar. Esclareço recorrendo a ensaio de Michael Löwy.

O resultado do processo “monstruoso” de culpabilização capitalista é a generalização do desespero.

[...]

O que o capitalismo tem de historicamente inesperado é que a religião não é mais reforma, mas ruína do ser. (LÖWY, 2006, # 24)

O sagrado introduz a cunha da esperança, juntamente com a fé e a caridade (em termos cristãos, mas com equivalentes em outras religiões). A “religião” capitalista, não. Daí haver com frequência negatividade e desespero em produções culturais marcadas por esta modernidade de sistema econômico. Daí

5 “Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. ‘Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontrares é uma terra santa.’ (Êxodo, 3: 5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca.” (ELIADE, 1992, p. 17)

levar tal “religião” para a ruína do ser. Por que ele é produtor de desespero?⁶ Porque não admite nenhuma alternativa. Culpados de seu próprio destino, os seres não têm direito a nenhuma esperança de expiação, nem de redenção.

Walter Benjamin cita Gustav Landauer, que considera alguns tópicos sobre uma eventual saída para a nefasta religião do capitalismo. Landauer pontua que “para conseguir dar cabo de uma ação contra o capitalismo, é indispensável [...] sair de (*heraustreten*) sua esfera de eficácia (*Wirkungsbereich*), porque, no seu interior ele é capaz de absorver toda ação contrária”⁷. Não nos interessam as soluções econômicas ou políticas neste momento. Entendo que a morte e o corpo morto são introduzidos como uma saída para o mundo capitalista, do consumo, do lucro, do mercado, da prisão. O corpo morto reaparece em cena para simbolizar a encarnação, a redenção, a transformação tornada possível, a comunhão, o perdão — enquanto um dedo sinaliza a esperança que aponta para o sagrado. Não é uma solução para o sistema político-econômico. Mas é uma cunha do sagrado que resgata o que foi ultrajado.

6 « Mais pourquoi est-il producteur de désespoir ? » (LÖWY, 2006, # 27)

7 « Pour pouvoir accomplir quelque chose contre le capitalisme, il est indispensable, avant tout, de quitter (*heraustreten*) sa sphère d’efficacité (*Wirkungsbereich*), parce que, à l’intérieur de celle-ci il est capable d’absorber toute action contraire. » Il s’agit, ajoutez-t-il, de remplacer la guerre civile par la *Völkerwanderung* [20] (LÖWY, 2006, # 42).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- BÍBLIA. Versão: Almeida Revista e Atualizada. Disponível em: <<http://biblia.com.br/joaoferreiraalmeidarevistaatualizada/>>. Acesso em: 20.05.2015
- CARR, Marina. *Ariel*. Oldcastle, Co. Meath, Ireland: The Gallery Press, 2002.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.
- KANE, Sarah. *Blasted*. Tradução Laerte Mello; Revisão Giana Maria Gandini Gianni de Mello. s/n, s/d. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/blasted-sarah-kane.html>>. Acesso em: 29.06.2015.
- KANE, Sarah. *Blasted*. s/n, 1995. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/61072107/Sarah-Kane-Blasted#scribd>>. Acesso em: 29.06.2015.
- LANDAUER, Gustav. *Aufruf zum Sozialismus*. Berlin: Paul Cassirer, 1919, p. 144.
- LÖWY, Michaël. « Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber. ». *Raisons politiques* 3/2006 (nº 23), p. 203-219. Disponível em: <www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-3-page-203.htm>.
- LUNA, Sandra. *Dramaturgia e “pós-modernismo” no teatro anglo-americano: ação e caracterização em confrontos paródicos com a tradição*. 2014. Projeto (Pós-doutorado) — Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2014.
- LUNA, Sandra. *Dramas do pós-modernismo no teatro anglo-americano. Parodização e “profanação” na cena contemporânea*. 2015. Relatório de pesquisa. Universidade Federal da Paraíba. 2015.
- MÈLICH, Joan-Carles. “Memoria y Esperanza”. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/64879402/>>

memoria-y-esperanza-Melich>. Acesso em: 20.05.2015.

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

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

SHEPARD, Sam. *Buried Child: Final Script* 12/12/2011. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj_nPTerJn-NAhWJIZAKHY_6BJMQFgghMAA&url=http%3A%2F%2Fam774.com%2F12zt%2Fimages%2FBuried%2520Child%2520FINAL%2520Script%252012.12.2011.doc&usq=AFQjCNHF3Omcm-Tp3NCuirBeHJOMSfku4g&sig2=bxliUiwib-VHdeCor3r7_tA>. Acesso em: 29.06.2015.

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

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

VERNANT, Jean Pierre. “A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado”. *Discursos*, n° 9, São Paulo: USP, 1979.

Guimarães rosa: “esta é a minha mística”

Teresinha V. Zimbrão da Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora

teresinha.zimbrao@gmail.com

Resumo: Nesse artigo, trabalharemos com duas esferas de conhecimento: Literatura e Mística. Consideraremos determinadas ideias expostas pelo escritor brasileiro, Guimarães Rosa, em entrevistas, cartas e prefácios a fim de explicitarmos alguns aspectos místicos da sua relação com a literatura e a linguagem.

Palavras-chave: Literatura; Mística; Guimarães Rosa

Abstract: In this article, we shall work with two areas of knowledge: Literature and Mystic. We will consider some ideas of Brazilian writer Guimarães Rosa from interviews, letters and prefaces, in order to show mystical aspects of Rosa relationship with literature and language.

Keywords: Literature; Mystic; Guimarães Rosa.

I. Introdução

Sou místico, pelo menos acho que sou.
(ROSA, 2009a, p. XLVII)

Este trabalho é parte de uma pesquisa que tem o objetivo de estudar aspectos místicos da vida e obra de Guimarães Rosa (1908-1967). Note-se que a pesquisa considera a palavra mística no seu sentido amplo. Como lembram os teólogos Leonardo Boff e Frei Betto, “[m]ística é adjetivo de mistério” (BETTO; BOFF, 2010, p. 49), e mistério tem muitos significados, dentre eles, “usa-se a palavra mistério para concluir uma reflexão que esgotou as capacidades da razão” (BETTO; BOFF, 2010, p. 49). Afinal, a realidade é muito maior do que a razão pode compreender, o paradigma da racionalidade é insuficiente para dialogar com todas as dimensões do real.

Contudo, o diálogo não termina por conta desta insuficiência. “Há também outras formas de diálogo, pois as várias culturas e os vários tempos históricos desenvolveram mil formas de conhecimento, seja pelos sonhos, pela intuição, pelos mitos e símbolos, pela reflexão religiosa e filosófica, e outras mais” (BETTO; BOFF, 2010, p. 52). Notemos que o mistério não se opõe ao conhecimento. “Pertence ao mistério ser conhecido. Mas pertence também ao mistério continuar mistério no conhecimento. Aqui está o paradoxo do mistério” (BETTO; BOFF, 2010, p. 52). Por mais que dialoguemos através de mil formas com a realidade, esta continuará misteriosa.

Notemos ainda que o mistério proporciona a experiência mística: aquela ati-

tude profunda de humildade e êxtase face ao que é misterioso na realidade. “Os que experimentam o mistério são os místicos” (BETTO; BOFF, 2010, p. 55) e também os espirituais. “A espiritualidade é uma experiência mística, mística” (BETTO; BOFF, 2010, p. 73). Seres místicos e espirituais são, portanto, aqueles sensíveis às dimensões misteriosas do real. Pois, neste trabalho, analisaremos entrevistas, cartas e prefácios de Guimarães Rosa, a fim de explicitarmos alguns aspectos místicos e espirituais da relação do escritor – que até se auto definiu “sou místico” (ROSA, 2009a, p. XLVII) – com a literatura e com a linguagem.

Consideraremos também que Rosa – definindo a si e aos seus livros, como “anti-intelectualistas” (ROSA, 2003, p. 90) e defendendo ainda o “primado da intuição, da inspiração” (ROSA, 2003, p. 90), sobre o “bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 2003, p. 90) – é um escritor que se filia a vertentes estéticas que remontam ao Romantismo e ao Simbolismo, estéticas defensoras do retorno ao inconsciente, ao irracional e ao subjetivo, como oposição aos excessos bruxuleantes e presunçosos do racionalismo do mundo ocidental moderno.

2. Sei que há mistérios demais...

Sei que há mistérios demais,
em torno dos livros e de quem os lê e de quem os
escreve;
mas convindo principalmente a uns e outros a hu-
mildade.
(ROSA, 2009b, p. 661)

No prefácio ao seu livro de contos *Tutaméia*, publicado em 1967, Guimarães Rosa segreda ser um vivenciador de fenômenos espirituais e sobrenaturais: “Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulos crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre se teceu de sutil gênero de fatos” (ROSA, 2009b, p. 658), e especifica: “Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias” (ROSA, 2009b, p. 658).

E se a vida de Rosa se teceu de sutil gênero de fatos, como também explicita neste mesmo prefácio, de modo semelhante se deu o processo de criação da sua obra literária. “No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações” (ROSA, 2009b, p. 658). Rosa sublinha então o aspecto misterioso da criação artística e a compara à reza. E continua: “Talvez seja correto eu confessar como tem

sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir” (ROSA, 2009b, p. 658). Eis que mistério, reza e confessar são palavras pertencentes ao campo semântico da mística e espiritualidade e Rosa delas se utiliza para falar de criação literária. Enfim, segue a confissão de Rosa de como suas estórias apanhadas misteriosamente foram cada uma surgindo:

À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, [...] que eu considerava definitiva ao ir dormir na sexta. A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vinda ao gol e eu o goleiro. Campo Geral (MANUELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça [...]; entretanto, logo me moveu e apertou, e chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. [...] Quanto ao GRANDE SERTÃO VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas. (ROSA, 2009b, p. 658-659).

Notemos, na descrição de Rosa, o uso de verbos como “apanhar”, “assistir”, “receber”, “cair”, “ditar”, “pegar”, todos dando a entender que as estórias foram lhe surgindo em inspiração pronta e brusca, de modo nem um pouco racional, antes tão misteriosas como uma experiência mística e espiritual. São ainda palavras suas na entrevista de 1965 ao alemão Lorenz: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal des Teu-*

fel.”¹ (ROSA, 2009a, p. XXXIX). E em carta de 1963 ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa define a sua escrita como não cerebral e quase mediúnica: “quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente” (ROSA, 2003, p. 89).

Para Rosa, a “vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida”, (ROSA, 2009a, p. XLII). Então, ao se confessar, na carta a Bizzarri, um anti-intelectualista, em oposição à megera razão cartesiana, o escritor vai insistir na identidade entre ele mesmo e os seus livros, por sua vez, também anti-intelectualistas: “como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectualistas’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 2003, p. 90-91). E cita os principais livros da tradição espiritual e filosófica que o influenciaram: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e S. Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiroff – com Cristo principalmente” (ROSA, 2003, p. 90-91). Sobre os seus próprios livros, acrescenta a classificação: “Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos d) valor metafísico religioso: 4 pontos” (ROSA, 2003, p. 90-91).

É verdade que Rosa entra aqui em contradição: denigre a razão, mas se utiliza de um processo racional, a pontuação numérica, para classificar os seus livros. Mas o que importa que notemos neste momento é o seu propósito de acentuar o valor metafísico religioso da sua obra e as influências espirituais e filosóficas que recebeu. A importância da temática espiritual na obra de Rosa também é sublinhada por Suzi Sperber que pesquisou a biblioteca do escritor:

I “De repente o diabo me cavalga”.

Desses 2000 livros, ao redor de 200 podem ser chamados livros espirituais. O próprio Guimarães Rosa disse a Eduardo Bizzarri que os temas espirituais lhe eram os mais importantes, o que fica amplamente confirmado pela existência de uma pasta preparada para publicação sob o rótulo “Revivência”, contendo apenas textos espirituais. (SPERBER, 1977, p. 17)

Pois notemos, portanto, que alguns aspectos místicos e espirituais da vida e obra de Guimarães Rosa, além de terem sido confessados pelo próprio escritor, constituem tema que já foram estudados pela crítica literária, sobretudo no que diz respeito às correlações entre esta obra e as leituras espirituais rosianas, trabalho desenvolvido de modo muito produtivo por Sperber. O que aqui estamos acrescentando é a explicitação do aspecto místico da relação de Rosa com a literatura e a linguagem. Estamos revelando a face do escritor que declara saber dos muitos mistérios ao redor dos livros, de quem os lê e de quem os escreve, mas convindo a uns e outros a humildade.

3. Veja como o meu credo é simples...

Mesmo com a melhor boa vontade
Não posso fazer mais confissões,
porque tudo o que possa me acontecer na vida está
contido aí,
ou não vale a pena ser chamado de confissão.
(ROSA, 2009a, p. XLII-XLIII).

Na longa entrevista ao alemão Günter Lorenz em janeiro de 1965, Guimarães Rosa discursou sobre muitos temas. Instigado a confessar o seu credo como escritor, sublinhou: “cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens” (ROSA, 2009a, p. XLII). Notemos que Rosa se utilizou então de palavras como confissão, credo e verdade que pertencem mais ao campo semântico da espiritualidade do que da literatura. E ainda especificou: “Conheço meu lugar e minha tarefa; muitos homens não conhecem, ou chegam a fazê-lo quando é demasiado tarde. Por isso, tudo é muito simples para mim, e só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa” (ROSA, 2009a, p. XLII).

Humilde diante do mistério da vida e se propondo a servir à humanidade e a fazer justiça à verdade, quase concluiu: “Veja como o meu credo é simples” (ROSA, 2009a, p. XLII), mas ressaltou um dado importante: “quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa” (ROSA, 2009a, p. XLII). Defendendo a identidade entre o credo do homem e a poética do

escritor, insistiu: “Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores” (ROSA, 2009a, p. XLII). Notemos que não se trata de biografismo, mas da defesa da ideia de um *continuum* vida-obra: “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida” (ROSA, 2009a, p. XLII). Concluiu, enfim: “explic[o] meu compromisso, meu compromisso do coração” (ROSA, 2009a, p. XLII), a literatura “tem de ser a voz daquilo que eu chamo ‘compromisso do coração’” (ROSA, 2009a, p. LII). Misturando semanticamente literatura e espiritualidade na sua confissão, ainda disse: “Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso não existem para mim, não as reconheço” (ROSA, 2009a, p. XLII).

Pois sensível aos muitos mistérios em torno dos livros, de quem os lê e de quem escreve, eis a confissão, o credo, a poética, o compromisso do coração, de servir à verdade e à justiça do escritor e do homem Guimarães Rosa, identidade que este defendeu com paixão nesta entrevista, atribuindo a suposta distinção entre homens e escritores a “uma maldita invenção dos cientistas” (ROSA, 2009a, p. XLII), por demais racionais. Pois este compromisso do coração é um dado deveras importante para se entender melhor a relação do escritor com a linguagem.

Sobre esta relação específica, Rosa comentou haver dois componentes de igual importância em sua relação com a língua: “Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências” (ROSA, 2009a, p. XLIX). E prosseguiu: “Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica” (ROSA, 2009a, p. XLIX). Rosa definiu esta metafísica como “muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura” (ROSA, 2009a, p. XLIX). Pois a língua não é somente “o espelho da existência, mas também da alma” (ROSA, 2009a, p. LVI). Notemos que

metafísica, nesta definição de Rosa, está mais próxima da semântica da mística e espiritualidade do que da filosofia.

Para Rosa, “o português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive meta-fisicamente, que o português falado na Europa” (ROSA, 2009a, p. XLIX), sublinhou ainda o fato de que é incalculável o seu enriquecimento por razões etnológicas e antropológicas, resultantes da mistura com elementos indígenas e negroides. O português brasileiro “tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. Ainda é uma língua *jenseits Von Gut und Bösel* [sic]” (ROSA, 2009a, p. XLIX).

Notemos o quanto Rosa, ao falar da sua relação com a língua, misturou de novo os campos semânticos de literatura, mística e espiritualidade. E sem desconsiderar todo o seu trabalho sobre a língua - de limpar cada palavra das impurezas da linguagem para reduzi-la ao seu sentido original - insistiu na importância ainda maior da metafísica: “Mas ainda mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha” (ROSA, 2009a, p. LI). O que ele já havia explicado na entrevista: “quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (ROSA, 2009a, p. LIII). Assim, como Deus deu luz ao homem segundo a sua imagem, Rosa, apropriando-se misticamente da metáfora da criação divina, autodefiniu-se dando luz à palavra segundo a sua imagem.

E, seguindo o seu compromisso do coração, de servir à verdade e aos homens como escritor e também como homem, Rosa que já havia defendido um *continuum* obra-vida, agora defendeu um *continuum* linguagem-vida: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só.” (ROSA, 2009a, p. LI). Diante

2 Título original do livro *Além do bem e do mal*, de Nietzsche, cuja grafia correta é *Jenseits von Gut und Böse*.

dos muitos mistérios ao redor do *continuum* linguagem-vida, Rosa já havia confessado na entrevista: “Estou buscando o impossível, o infinito” (ROSA, 2009a, p. XLIX). E esta busca dificultosa se dá através do idioma: “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas” (ROSA, 2009a, p. LI). Humilde, assumiu sua responsabilidade: “Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen*”³ (ROSA, 2009a, p. LI). Para Rosa, o escritor tem o compromisso do coração de cuidar da língua, soprar-lhe a poeira de cinzas mortas para que ela, porta para o infinito, expresse de novo a vida.

Instigado a se pronunciar a respeito de já ter afirmado que, ao escrever, estava, na verdade, querendo se aproximar demasiado de Deus, e a relação disto com a língua, Rosa insistiu: “Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem” (ROSA, 2009a, p. LII). E explicou: “No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação” (ROSA, 2009a, p. LII). A criatura arroga-se a blasfêmia de ter o direito de também criar e de se aproximar assim do criador: “O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação” (ROSA, 2009a, p. LII). Comparando-se ao cientista, criatura que também tem a arrogância de corrigir o criador, Rosa continuou: “Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem” (ROSA, 2009a, p. LII). Retomando o seu compromisso do coração, defendeu: “O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original.” (ROSA, 2009a, p. LII).

E revelou o cerne do seu credo como escritor: “Meditando sobre a palavra,

3 “Cuidar dele”.

ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação”. (ROSA, 2009a, p. LII). Não só cria ao escrever, como também se recria como homem, devolvendo a si e à palavra, com a sua meditação criadora, o seu sentido original. Sustentando, portanto, a relação entre meditar-escrever, conhecer-se e criar, defendeu-se: “Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário.” (ROSA, 2009a, p. LII). E concluiu com a humildade do servo místico diante dos muitos mistérios em torno da vida, dos livros e dos homens: “Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem” (ROSA, 2009a, p. LII). E, de novo, o compromisso do coração, a língua como arma para vencer o diabo e ajudar o homem: “A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal” (ROSA, 2009a, p. LII), superar o diabo, servir à verdade e à justiça e assim “conseguir uma humanidade sem falsidades” (ROSA, 2009a, p. LX). E confessou: “Minha língua, espero que por este sermão você tenha notado, é a arma com a qual defendo a dignidade do homem.” (ROSA, 2009a, p. LV). Notemos que sua confissão se assumiu aqui explicitamente como sermão, no qual, ainda defendeu: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo.” (ROSA, 2009a, p. LVI). E concluiu sua confissão-sermão sobre a sua relação com a língua, apropriando-se misticamente da metáfora bíblica: “Deus era a palavra e a palavra estava com Deus”. (ROSA, 2009a, p. LVI).

4. Esta é minha mística...

A língua é a porta para o infinito, para a travessia da solidão. Meditando sobre a palavra, voltando às suas origens nas entranhas da alma e dando-lhe luz segundo a sua imagem, o escritor se conhece, cria e recria a palavra e a si mesmo ao meditar-escrever. Descobre, enfim, na solidão infinita de sua meditação criadora que o diabo não existe e que é possível a felicidade e a renovação do mundo. Eis que diante dos muitos mistérios em torno dos livros, de quem os lê e de quem os escreve, cabe ao escritor assumir com humildade sua infinita responsabilidade para com a palavra, seu compromisso do coração com a literatura, e assim ajudar o homem a vencer o mal e renovar o mundo, colaborando com a arquitetura da alma de uma humanidade sem falsidades, servidora da verdade e da justiça, capaz, portanto, de alcançar o infinito da felicidade. Em suma: “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística.” (ROSA, 2009a, p. XLI).

5. Considerações finais

Eis então o trabalho sobre Guimarães Rosa, a partir do diálogo entre Literatura e Mística. Esperamos ter conseguido estabelecer relações pertinentes através da análise de entrevistas, cartas e prefácios rosianos, e que tenhamos explicitado de fato alguns aspectos místicos da relação de Rosa com a literatura e a linguagem.

Referências

- ROSA, Guimarães. *Ficção Completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009a, 826p.
- ROSA, Guimarães. *Ficção Completa*, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009b, 1167p.
- ROSA, Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 207p.
- SPERBER, Suzi. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, 210p.

Hiperativos!

Crítica da cultura do déficit de atenção
(trechos selecionados)

Christoph Türcke

Universidade de Leipzig

Tradução de Eduardo Guerreiro Brito Losso

Universidade Federal do Rio de Janeiro

edugbl@msn.com

Tradução de José Pedro Antunes

UNICAMP

zepedro@fclar.unesp.br

Seleção e organização de Eduardo Guerreiro B. Losso

Resumo: Os trechos do livro *Hiperativos! Crítica da cultura do déficit de atenção* (*Hyperaktiv! Kritik der Aufmerksamkeitsdefizitkultur*) selecionados examinam a ligação essencial entre a faculdade de atenção, a imaginação e o surgimento do sagrado no processo de hominização. A reflexão sobre as origens do espaço mental humano enfatiza o papel dos “pronomes demonstrativos itinerantes” para a formação da atenção e seu nexos com a experiência da epifania. Manifestações atuais de culto religioso em práticas profanas e inevitáveis contaminações profanas em esferas sagradas corroboram o nexos originário entre atenção e epifania na atividade ritual.

Palavras-chave: atenção; imaginação; pronomes demonstrativos; epifania; sagrado

Abstract: The excerpts of the book *Hyperactive! Critique of attention deficit culture* (*Hyperaktiv! Kritik der Aufmerksamkeitsdefizitkultur*) selected examine the essential link between the faculty of attention, the imagination and the emerging of the holy in the process of human evolution. The reflection on the origins of human mental space emphasizes the role of “wandering demonstrative pronouns” for the formation of attention and its nexus with the experience of epiphany. Current manifestations of religious worship in secular practices and inevitable profane contamination in sacred spheres corroborate the original link between attention and epiphany in ritual activity.

Keywords: attention; imagination; demonstrative pronouns; epiphany; holy

Trechos retirados do livro TÜRCKE, Christoph. *Hyperaktiv! Kritik der Aufmerksamkeitsdefizitkultur*. Munique: Beck, 2012.

A atenção se tornou algo especificamente humano quando começou a durar mais que o respectivo estímulo a afetar o sistema nervoso. E isso teve início exatamente quando coletivos de homínídeos começaram a cobrir, com a imaginação de uma instância mais elevada, a repetição compulsiva do horror experimentado. A atenção, que cabe a esta instância, não é apenas reação a um estímulo. Ela é interesse em algo de permanente: algo de sagrado. O sagrado, a princípio, não é senão horror sacralizado: um horror que surge como poder protetor; do qual não se foge, antes busca abrigo junto dele. *Vor dem mir graut, zu dem michs drängt* (“O que eu temo é o que me atrai.”): eis a formulação de Rudolf Otto para o sagrado. Ele não tinha consciência de que, com isso, ao mesmo tempo estava a produzir uma ótima definição de compulsão à repetição traumática. Teve notícia de Freud tão pouco quanto Freud deve dele, embora, sob a impressão da Primeira Guerra Mundial, e de pontos de partida contrários, ambos estivessem a elaborar problemas muito semelhantes.

E ainda nós devemos uma expressão muito feliz ao psicólogo da religião Otto. Os deuses do deserto da antiguidade árabe, ele uma vez casualmente os denominou “pronomes demonstrativos itinerantes”. É uma formulação chave para a arqueologia da atenção. O indicador esticado em direção a algo é um arquétipo da atenção. O pronome demonstrativo (‘da’, ou ‘jetzt’) é apenas uma palavra para esse gesto, no início nem isso sequer, simplesmente um som excitante, uma interjeição. E “da” (aí) e “jetzt” (agora) não estão ainda claramente dissociados. O demonstrativo é um agora existente (*jetzt Daseiendes*), que faz empalidecer tudo o mais em sua proximidade. Ele tem caráter de ordem cate-

górica (“preste atenção”, “olhe para cá”), é algo absolutamente presente ou, teologicamente falando, uma epifania. Pronomes demonstrativos itinerantes, ao contrário, sobrevivem ao presente. São sedimentos duradouros do horror vivido numa coletividade. Acompanham-no de forma latente e possuem uma configuração sonora fixa, passível de repetição. Quando a compulsão coletiva à repetição do vivido se torna irresistível, eles tornam-se, de novo, presentes: em mais uma epifania.

Essa duração e essa regularidade não surgem por si mesmas. Para isso se requer memória: a capacidade de representar coisas passadas. O verbe latino *repraesentare* não significa, de fato, outra coisa senão “tornar de novo presente”. E por que é representado o horror passado? Porque, de um determinado ponto de vista, ele *não* é passado. Ele continua a torturar incessantemente. Por isso, sua representação. Ela o traz de volta. Mas não literalmente. No lugar do horror original, que assalta pavorosamente do exterior, um horror autopromovido entra em cena, tomado, celebrado às próprias custas. É tão-somente uma imagem do original. Toda recordação é imagem do irrecuperável. E rituais sacrificiais *são* imagens, imagens até mesmo bastante movidas e moventes: encenação do horror passado. Elas dão uma representação dele – como mais tarde trupes de atores darão do vingador Orestes ou do Tirano Édipo. A representação original é performativa, teatral. A representação mental já é um sedimento esquemático – e a princípio certamente esquematizado –, um sedimento interior: recordação de segundo grau. Mas, em todo caso, lembrar significa elaborar *a posteriori*. E, a princípio, o horror passado foi reelaborado para que cessasse. O passado deveria definitivamente passar: não teria mais que ser recuperado, não precisaria mais ser lembrado.

A recordação surgiu na tentativa de esquecer. A tentativa fracassou redondamente, mas nenhum fracasso foi mais bem-sucedido do que esse. O *Homo sapiens* deve a ele sua memória específica. Desativar o horror vivido pelo

re-buscar [*Wieder-Holen*] sem resíduo foi um malogro. Mas, no caso, outra coisa foi lograda: a posterior elaboração e reelaboração do vivido em representações interiores ou representantes, que pouco a pouco conseguiram assim abafá-lo, amenizá-lo, transformá-lo, a ponto de ele se tornar suportável, para não dizer, familiar; de certo ponto de vista, interessante, atrativo, estimulante ou até mesmo gratificante. O re-buscar [*Wieder-Holen*] transfere o vivido imediatamente a outro estado agregado, a imagens interiores e esquemas, que conferem a qualquer outra vivência uma armação, constituindo o assim chamado mental: o equipamento especificamente humano de elaboração da realidade. Esse equipamento domina como nada antes dele a arte da ação posterior. Ele segue elaborando estímulos cujo impulso inicial há tempos se apagou, e realiza assim performances de conversão fomentadoras de cultura. Do horrroso “aqui e agora” [*Jetzt da*], que como violência natural se abatia sobre um coletivo de hominídeos e os punha em dispersão, agitados, aos gritos, balbuciantes, ela faz pouco a pouco um duradouro *ai* [*Da*], que se estende sobre o coletivo como um estandarte – como poder mais elevado em cujo regaço ele se reúne. De interjeições ela faz sucessivamente “pronomes demonstrativos itinerantes” – pontos fixos da atenção coletiva.

Fixar a atenção para além do instante: toda criança aprende isso hoje. Mas tal habilidade só se tornou tão fácil depois de milênios. Nos primórdios da humanidade, estava entre as coisas mais difíceis. Era algo que não existia ainda em parte alguma na natureza. Apenas coletivamente ela podia entrar em andamento: quando a repetição compulsiva, ritualizada do horror vivido se direcionava a algo mais elevado – a um destinatário comum. Sua imaginação foi equivalente tanto à inauguração do espaço mental quanto à constituição da atenção humana. E somente ao fortalecerem-se, no exercício da imaginação, todos os membros do coletivo, mutua e incessantemente, só ao remeterem-se conjuntamente ao terceiro por eles distinguido e imaginado, ao “apontarem”-no uns aos outros (o sugestivo gesto do dedo indicador esticado, no caso,

não pode ser subestimado), foi que sua imaginação pode se consolidar paulatinamente. Os primeiros pontos fixos da atenção humana são idéias fixas: destinatários do sacrifício. Eles são o absolutamente pretendido: o sagrado, que promove sentido, ao garantir refúgio e salvação.

O sagrado é imaginário e, não obstante, não é mera invenção. O horror é uma amarga realidade natural; sua sacralização, sua conversão em um refúgio, não foi senão obra da imaginação, com a qual teve início o trabalho mental. A atenção especificamente humana constituiu-se na aprendizagem de prender-se a algo, razão única para que se manifestasse o sagrado. Mas tendo-se estabelecido como modo de comportamento humano, em que todo rebento do *Homo Sapiens* começou a crescer, ela pode então separar-se do sagrado e direcionar-se a tudo quanto fosse possível: variados contextos profanos, que se emanciparam do sagrado e deram início a sua vida própria. E, no entanto, nos duradouros milênios desse processo de separação, ela não se livrou da marca de nascença de seu surgimento. Como sempre, ela tem que se prender a algo, que é estruturado à semelhança do seu campo de visão: com um foco central nítido e margens difusas. O objeto da minha atenção me determina, mas ele consiste em algo que me afeta, e isso em raríssimos casos é uma coisa ou elemento isolado. Instruções como “concentre-se exatamente no ponto preto no alto à direita” provêm do repertório do experimento moderno e são isolações artificiais e tardias de atenção, que ninguém suporta muito tempo. Comumente, trata-se de coisas isoladas em seu meio. A atenção se conforma com constelações, figuras, formas progressivas. Seus objetos são unidades de significado. *Ela* constrói essas unidades, mas de elementos que *para ela* significam alguma coisa. [...]

Com efeito: quando hominídeos se tornaram seres humanos, quando deixaram de repetir por tanto tempo e de modo meramente coletivo e por reflexo o que, em erupção traumática, a violência natural lhes causara anteriormente,

e passaram a dar a essa repetição uma interpretação, um *para quê*, um destinatário sagrado, nesse momento, como acima foi mostrado, eles realizaram a passagem do comportamento diádico para o triádico. Com essa passagem, abriu-se o espaço mental para o espaço imaginário do sagrado. Permitir que os companheiros da tribo lhes apontassem esse sagrado, apontá-lo aos demais, um ao outro “mostrar” e aprender conjuntamente a “ver” esse sagrado, como se ele tivesse a visibilidade de montanhas, bosques, animais ou rios: isso se apresentou como o trabalho mental elementar, a ruptura para a imaginação, que a princípio não era distinta da alucinação. Alucinação, como mostrou Freud no sonho, é “atividade primitiva do pensamento”. E a fixação comum do alucinado, sua estabilização em “pronomes demonstrativos itinerantes”: essa foi a constituição da atenção especificamente humana. [...]

Só quando a atenção é partilhada e conjuntamente dirigida a uma coisa é que o bebê adota um comportamento especificamente humano. O potencial ele já traz consigo. Teve mais de cem mil anos para precipitar-se no aparato de elaboração da realidade humana, até que de modo inalienável a ela pertencesse. É história naturalizada que, hoje, depois de nove meses, toda criança saudável começa a reatualizar. Para isso, não tem mais necessidade do sagrado. A verdade é que está cercada de adultos que, por meio de palavras e gestos, chamam-lhe a atenção para coisas inteiramente profanas: um brinquedo, um animal, um raio de luz. E o fato é que este primeiro tornar-se atento a algo, o surpreendente persistir em algo, é um momento de dedicação, na verdade, de devoção, ao qual ela dificilmente teria podido chegar se não tivesse sido antes exercitada no sagrado. Vislumbrou-o Nicole Malebranche, ao chamar a atenção de “uma oração natural” («L’attention de l’esprit est donc une prière naturelle, par laquelle nous obtenons que la Raison nous éclaire.») (Atenção do espírito é então uma oração natural, pela qual se alcança a iluminação da razão). Orar significa dirigir conjuntamente os pensamentos e as palavras a um poder superior e, assim, buscar sua proteção. É preciso ter aprendido já

a orar em comunidade, antes de fazê-lo à parte, a sós. Não é diferente com a atenção. Só é possível aprendê-la em comunidade. Mais ainda: somente pela atenção é que se aprende a comunidade especificamente humana. Fato é que o bebê desde o primeiro dia busca comunidade, quando procura o calor e o peito da mãe. Mas essa espécie de comunidade, todos os mamíferos tratam de buscá-la. Especificamente humana, porém, a comunidade só se torna quando um terceiro a promove. Proximidade humana, não apenas físico-emocional, entre os pais e a criança, requer que se voltem conjuntamente a algo que conjuntamente os cativa. Por isso, a contemplação conjunta de livros de gravuras, o paciente e repetido nomear dos objetos, recitar ou ler em voz alta textos para crianças pequenas, tudo isso tem importância inestimável. Trata-se, no caso, de nada menos que ritos de iniciação, os quais, de um modo específico, acolhem as crianças na comunidade humana desde o nascimento. [...]

Os jovens, que em seus quartos penduram grandes *posters* de seus ídolos pop, que em seus fones de ouvido só ouvem a música deles, que no penteado e nas roupas querem ter com eles a maior semelhança possível e, engajadamente, imiscuir-se em seus fãs-clubes na internet: fazem algo diferente de movimentar-se num espaço litúrgico, provido de ícones e reunir-se com outros em torno de um santo? Os fãs, que com seu time de futebol custeiam a dispendiosa viagem ao estádio inimigo, vestidos das cores de seus emblemas e munidos de instrumentos de sopro e percussão, que se somam a sua altissonante e violenta torcida necessária: não se lançam numa peregrinação? Joalherias e butiques não encenam suas vitrines como espaços sagrados, as joias como relíquias, os cachecóis como toalhas de altar? *Pseudorreligiosos* são considerados esses fenômenos, em todo caso, do alto pedestal das grandes religiões estabelecidas, que só reconhecem como «religioso» o que serve a seu Deus e ignoram quantos jovens mantêm com seus ídolos uma relação mais ardente do que, digamos, um ou outro teólogo rotineiro com Jesus Cristo.

Quão religiosas são, porém, as próprias religiões universais? Eminências eclesiásticas, por exemplo, deixam que suas viagens sejam organizadas de modo semelhante às turnês dos ídolos pop; contratam agências de propaganda, cujo cristianismo eles não põem à prova; complacientemente toleram o merchandising em torno de sua pessoa e não expulsam os vendilhões dos entornos de seu templo. Eles dirigem corporações públicas [*Körperschaften öffentlichen Rechts*] e, tal qual instituições profanas, contratam e despedem pessoal de acordo com a situação econômica. Não existe mais esfera sagrada que não seja profundamente permeada pelo profano, como, ao contrário, não existe espaço profano imune, destituído de quaisquer sedimentações sacras. A mútua interpenetração de sagrado e profano, bem como de valores e estruturas, precisa levar em conta quem seriamente quer se engajar no contexto multicultural da atualidade. Isso a disciplina Estudos Rituais faria com mais abrangência e profundidade do que tudo quanto até aqui tem sido sugerido.

Há poetas gnósticos?

Algumas observações sobre modernidade e misticismo; rebelião e pensamento arcaico

Claudio Willer

Poeta, ensaísta e tradutor

cjwiller@uol.com.br

Resumo: O presente ensaio retoma o que já escrevi sobre gnosticismo e poesia, e sobre poetas gnósticos. Examina o trânsito entre doutrinas aparentemente opostas, a gnose pessimista e aquela otimista do *Corpus Hermeticum*. Reconhece que há mais poetas gnósticos; que deveria ter sido dada mais atenção a Walt Whitman, entre outros. Apresenta a hipótese de que decadentistas, como Swinburne, são intrinsecamente gnósticos.

Palavras-chave: gnosticismo; poesia moderna; anarquismo místico; rebelião; pensamento arcaico

Abstract: This paper resumes what I have written about Gnosticism and poetry, and about gnostic poets. Examines the communication between seemingly opposing doctrines, the pessimist gnosis and that optimistic from *Corpus Hermeticum*. It recognizes that there are more gnostic poets; that I should have given more attention to Walt Whitman, among others. Presents the hypothesis that decadents, like Swinburne, are inherently Gnostics.

Keywords: Gnosticism; modern poetry; mystical anarchism; rebellion; archaic thought

No final de 2007, terminei minha tese de doutorado sobre gnosticismo e poesia no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas do curso de Letras da USP: *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Foi examinada e aprovada em março de 2008. Deu origem a um livro homônimo¹. Meu propósito inicial, tratar de poesia e ocultismo. Contudo, resultaria em uma tese de mil páginas, ou mais. Circunscrevi ao gnosticismo, marco inicial de uma tradição esotérica e mística ocidental, reconhecido como tal por estudiosos. Por isso, capítulo primeiro de obras como as de Sarane Alexandrian² e Kurt Seligmann³. Não obstante, cheguei a apresentar e publicar algo sobre o tema originário⁴; e pretendo retomá-lo.

Já havia comentado gnosticismo, ao tratar de Antonin Artaud e Hilda Hilst:

1 WILLER, Gnose, gnosticismo e a poesia moderna.

2 ALEXANDRIAN, História da Filosofia Oculta.

3 SELIGMANN, História da Magia.

4 “O Mago, Metáfora do poeta”; texto antes apresentado ao V Colóquio Internacional Discursos e Práticas Alquímicas (colóquio virtual, on line), portal Triplo V e Instituto São Tomás de Aquino, Lisboa, Portugal, em http://www.triplov.com/coloquio_05/index.html, dia 13 de maio de 2003.

essa religião estranha, tão plural, contraditória, parecendo, em relatos e outros documentos, um monoteísmo às avessas. Tive motivos adicionais, fortes, em favor da escolha. Um deles, meu gosto pela polêmica, por temas controversos. Gnosticismo é um deles, pelo modo como é reconhecido por autores, inclusive alguns com os quais me identifico de modo especial — André Breton, Allen Ginsberg, entre outros — e execrado por outros.

Interessou-me a divergência relativa à ligação com o cristianismo. Diversos estudiosos entendem gnosticismo como dissidência e, conseqüentemente, heresia da doutrina cristã. Ou, até mesmo, como expressão de um cristianismo primitivo, originário; como tal, mais fiel ao ensinamento de Jesus Cristo. Entre os mais qualificados que sustentam essa hipótese está Elaine Pagels⁵. Outros discutem a relação entre as duas doutrinas, como Henri-Charles Puech⁶. O pesquisador e organizador da publicação dos escritos encontrados em Nag Hammadi⁷ em 1945, James M. Robinson, sustenta que uma doutrina gnóstica, “setiana” (cujo avatar é Set e não Jesus Cristo) precedeu a versão cristã.

Pode haver uma dupla instrumentalização dessa associação do gnosticismo a um cristianismo primitivo. De um lado, por católicos progressistas, para fundamentar, justificando-a historicamente, a ideia de uma religião mais aberta, comunitária, dando maior valor à participação da mulher; de outro lado, por católicos tradicionalistas, os integristas, para fulminar como heresia gnóstica tal progressismo.

Em acréscimo, naquele início de milênio — quem sabe, como componente de um milenarismo, da inquietação que acompanha mudanças dos grandes

5 Os Evangelhos Gnósticos, e outras obras também de ampla circulação.

6 Autor de *En quête de la Gnose*, e vários outros títulos.

7 ROBINSON; SMITH, *The Nag Hammadi Library in English*. Há edição brasileira — mas é um desastre.

marcos cronológicos — observei não apenas difusão do gnosticismo através de literatura qualificada, porém vulgarização e sensacionalismo. Referências à doutrina em obras de ficção cavaram um abismo com relação a um Herman Hesse ou Jorge Luis Borges. Exemplifiquei sensacionalismo através da edição brasileira de *O Evangelho de Judas*⁸, cuja chamada de capa anunciava “O texto perdido que revolucionou a história do cristianismo.” Mas *O Evangelho de Judas* havia sido comentado por heresiólogos desde o século II d.C., e sua descoberta e publicação apenas corrobora fontes indiretas. A doutrina coincide, em linhas gerais, com aquela exposta em maior detalhe na *Pistis Sophia* e outros textos conhecidos há séculos: e, como é exposto nos ensaios que acompanham *O Evangelho de Judas*, não revoluciona o cristianismo por não ser cristã, porém gnóstica. Boa parte do texto é a exposição, por Jesus, da cosmogonia e do mito de origem, ou de uma das cosmogonias e mitos de origem do gnosticismo,⁹ através de um procedimento típico daqueles tempos, atribuição do relato a uma fonte especialmente autorizada: Jesus Cristo, assim como poderia ter sido Zoroastro, Hermes Trismegisto, Enoch, Set, Esculápio, um dos apóstolos, Maria Madalena etc.

No tocante a essa discussão, devo, inicialmente, reconhecer minhas limitações como historiador das religiões. Concordo com o que afirmou Oswald Spengler em *A decadência do Ocidente*, em seu típico tom categórico: quem quiser estudar uma religião, deve primeiro conhecer a língua dessa religião. Portanto, para atribuir-me autoridade, teria que saber o dialeto siríaco do copista, além do grego. Escritos (ou “escrituras”¹⁰) do gnosticismo foram examina-

8 KASSER; MEYER; WURST, *O Evangelho de Judas*.

9 Cf. meu *Um obscuro encanto*, p. 9.

10 Termos como “evangelhos” ou “escrituras” não se aplicam, penso, a essa enorme e tão diversificada quantidade de documentos associados ao gnosticismo. Não se vê uma organização, uma separação do que é ou não canônico, à exceção do que é atribuído a Tomé e Filipe. As características de conjuntos como aquele encontrado em Nag Hammadi são a

dos em boas traduções para o português, inglês e francês. Apoiei-me em uma bibliografia qualificada. Encabeçada — conforme minha preferência — por Hans Jonas¹¹ e Puech, além de Robinson, Bentley Layton¹² e outros. Como bibliografia de apoio, histórias de doutrinas religiosas, principalmente de Mircea Eliade e Gershom Scholem, de quem adotei a ideia de misticismo como uma espécie de ligação direta com a esfera transcendental, um “salto sobre o abismo” criado por religiões institucionais. E de quem mais tarde, em outro ensaio¹³, incorporaria a ideia de um trânsito do misticismo ao antinomismo, aos cultos mais transgressivos: em Scholem, a ousada relação entre a cabala luriânica do século XVI — a meu ver, um gnosticismo judaico — e a rebelião religiosa encabeçada por Sabatai Zvi no século seguinte¹⁴. Contribui para minha interpretação da religiosidade e desregramento simultâneos em autores *beat*; especialmente, em Allen Ginsberg.

Reconheci a importância desse crítico literário, estudioso das religiões e em primeira instância polemista que é Harold Bloom, mas com os devidos cuidados (tenho-o por idiossincrático). Transcrevi sua sugestão, ou provocação, de que o estudo de correntes do misticismo como a cabala luriânica e a gnose valentiniana deveriam ter precedência, como paradigma, com relação às teorias propriamente literárias¹⁵.

Levei em conta autores de outros campos que trouxeram contribuições ao tema. Susan Sontag, ao falar em “atitude gnóstica” em seu ensaio sobre An-

diversidade e o sincretismo. Em seu conjunto, não constituem uma doutrina estruturada.

11 JONAS, The Gnostic Religion.

12 LAYTON, As Escrituras Gnósticas.

13 Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico.

14 SCHOLEM, Sabatai Tzvi: o Messias Místico.

15 BLOOM, Poesia e Repressão, p. 25; cf. meu Um obscuro encanto, p. 30.

tonin Artaud¹⁶. E observações de Ginsberg e André Breton sobre gnosticismo. Adicionei uma defesa da diversidade de paradigmas. Recorri bastante ao pensamento e citações de Octavio Paz. Citei narrativas e artigos de Jorge Luis Borges como se fossem um quadro de referência para ilustrar temas gnósticos.

Não obstante o diletantismo como historiador de religiões, tomei posição na discussão das relações entre cristianismo e gnosticismo; Inclusive, através de uma análise formal, um “close reading” de escritos gnósticos mais afins ao cristianismo: trechos de *O evangelho segundo Tomé*, que Layton relaciona ao texto “Q”, a *Quelle*, fonte da qual derivariam os evangelhos sinóticos¹⁷, e de *O evangelho da verdade* de Valentino. Confrontei-os com Mateus 18:1 (a parábola das crianças) e Mateus 18:12 (a parábola das ovelhas). Argumentei ser impossível os trechos atribuídos a Tomé e Valentino terem precedência com relação às escrituras cristãs. São reinterpretações por esoteristas, com acréscimos. Não apenas revisões, observei, porém reversões da doutrina cristã, alterando o sentido original.¹⁸ Na parábola da ovelha desgarrada, há uma numerologia estranha ao ensinamento evangélico. Afirmar isso equivale a confrontar Bloom, para quem aqueles escritos são uma expressão “mais autêntica” da doutrina cristã¹⁹; e Eliade, para quem o esoterismo, a doutrina iniciática e secreta, sempre estaria na origem das religiões.²⁰ O historiador das religiões ainda sustenta a hipótese, a meu ver questionável, de uma formação de Jesus Cristo pelos essênios. Pelo que se sabe daqueles devotos quietistas, adotavam uma postura de isolamento do mundo; já o iniciador do cristianismo me parece, em contraste com outros profetas, canônicos ou não, um narrador realista,

16 SONTAG, Sob o signo de Saturno.

17 As escrituras gnósticas, p. 445.

18 Cf. Um obscuro encanto, p. 87-90.

19 Jesus e Javé – Os Nomes Divinos, p. 33.

20 História das Crenças e das Idéias Religiosas, obra a meu ver extraordinária; no Tomo II, De Gautama Buda ao Triunfo do Cristianismo, p. 137-139.

tratando do aqui e agora, do que observava a seu redor. Conforme observa David Flusser, a contextualização das narrativas evangélicas, o modo como os acontecimentos são situados em seu tempo e circunstância, são precisos²¹. Ademais, o uso da parábola leva-me a associá-lo a um incipiente talmudismo; e ao treino da argumentação no âmbito dessa corrente.

* * *

Na qualificação, houve preocupação com reducionismo. Foi-me perguntado, diretamente: “Baudelaire foi gnóstico?”. Disse que não pretendia classificar poetas, e nenhum deles havia participado daquelas antigas comunidades. Meu interesse consistia em mostrar relações. Além disso, atraía-me a diversidade, os inúmeros modos de poetas se relacionarem com doutrinas por sua vez plurais, sincréticas, desafiando critérios de consistência.

Os poetas examinados já haviam sido relacionados ao gnosticismo por outros estudiosos e críticos. Encontramos exemplos no que Jean-Luc Steinmetz observa sobre Gérard de Nerval na edição Pléiade de suas obras completas; ou Roberto Calasso sobre Lautréamont e Mallarmé²², Susan Sontag sobre Artaud etc. Alguns trataram de relacionar-se a si mesmos, como William Blake²³, o mais invocado como exemplo de poeta gnóstico, pelo lado da crítica literária ou por aquele dos estudiosos de doutrinas religiosas (como Pagels e Smith); e Fernando Pessoa, que se proclamou “cristão gnóstico” em oposição à igreja católica.

21 FLUSSER, Jesus.

22 CALASSO, A Literatura e os Deuses – a meu ver, um ensaio sobremodo recomendável.

23 Conforme anotado por seu interlocutor Crabb Robinson e registrado em KAZIN, The Portable Blake.

Uma exceção é Hilda Hilst. Salvo engano, quem se antecipou ao qualificá-la como gnóstica fui eu. Na revista semanal Isto É, a propósito de *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, reunião de suas prosas pela Brasiliense, de 1986, enxerguei rebelião religiosa e comentei o dualismo e a visão do mundo regido por um mau demiurgo, um deus abjeto. Retomei, em maior detalhe, em 1990, quando saiu *Amavisse*, obra de síntese, encontro da dicção lírica e daquela transgressiva, juntando exaltações do amor, elogios da loucura e imprecações contra Deus. Colaborava com o suplemento Ideias do Jornal do Brasil, no qual foi possível publicar um artigo mais extenso²⁴. Ainda retomaria e expandiria, em novos artigos e palestras²⁵. Não sabia, e soube apenas em 2010, através de Gutemberg Medeiros, jornalista que prepara uma biografia de Hilda: quando saiu a resenha na Isto É, mostrou-lhe; após ler, ela comentou: “É. Esse me entendeu”. Quanto ao artigo mais extenso de 1990, externou satisfação por escrito.

Houve ausências importantes em meu elenco de autores gnósticos de William Blake a Hilda Hilst, passando por Novalis, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Pessoa, Artaud e outros. Já no prefácio fui reconhecendo isso, especialmente com relação a Walt Whitman e William Butler Yeats. Haveria muitos outros. Quanto a gnosticismo a observar ainda entre simbolistas-decadentistas...! Swinburne, que débito com relação a esse grande excêntrico literário! Todo decadentista foi um gnóstico mais ou menos declarado, por enxergar-se em um mundo degradado. Mas já admitia isso ao dedicar algumas páginas a J-K. Huysmans, seu *Às avessas*, o “breviário da decadência” e *Là-bas* (devem-nos uma edição brasileira dessa obra sobre missas negras que causou tamanho furor entre nossos simbolistas, desde Cruz

24 “Pacto com o Hermético”, no Caderno Ideias do Jornal do Brasil, a 17/02/1990.

25 Um dos mais recentes:

https://www.academia.edu/14384940/Massao_Ohno_Hilda_Hilst_e_a_busca_da_poesia_total

e Souza). Aqueles tidos como de segunda geração simbolista, ou simbolistas tardios — enormes simbolistas tardios, como Rainer Maria Rilke ou Stefan George, além de Yeats. Isso, para não falar de sombrios expressionistas. Exacerbação da ambição intelectual: uma enciclopédia de poetas gnósticos, ou em um dicionário de gnosticismo e poesia, com as dimensões do *Dictionnaire Breton* organizado por Henry Béhar²⁶, com mais de mil substanciosas páginas. Sei que encontraria colaboradores.

Dos contemporâneos brasileiros, cheguei a comentar Celso Luís Paulini, um refinado pessimista, ora católico, ora gnóstico, caracterizado como tal por Dora Ferreira da Silva. Mas deixei de incluir bons poetas contemporâneos, além de tudo meus amigos: Rodrigo de Haro, em cuja poesia nada é inocente, nada é desprovido de valor simbólico; Péricles Prade, refinado, exímio em simbologia. E Roberto Piva; isso, apesar de sua epígrafe, citando Alexandrian e perfilando-se como “gnóstico moderno”:

A palavra Gnose é imortal e serve para designar, ainda hoje, uma tentativa de vanguarda. [...] Os gnósticos modernos são também aqueles que procuram os pontos de concordância de todas as religiões, que reivindicam uma moral anticonformista, uma tomada de consciência das instituições do pensamento mágico, enfim, todos os que propõem um método de salvação aos seres que se sentem “estrangeiros” neste mundo.²⁷

26 BÉHAR, *Dictionnaire André Breton*.

27 *História da Filosofia Oculta*, p. 77; PIVA, *Um estrangeiro na legião*.

Achei que não: solar, vitalista, cultuando paganismos para sexualizar o mundo. Seu maravilhamento constante diante da natureza, traduzido em um ambientalismo enfático, conflitaria com a gnose dualista; inclusive com versões contemporâneas como a de Hoeller²⁸, que exclui expressamente a ecologia do campo da doutrina.

Contudo, poderia ter observado sua amizade com Hilda Hilst a partir da década de 1980 — designou-o como “meu amigo Roberto Piva” em *Contos de escárnio*, de 1990 onde também elogia os cátaros, gnósticos medievais, como “gente de primeiríssima”. Não estive naqueles encontros na Casa do Sol. Mas sei que pouco tratavam de suas obras, embora se respeitassem literariamente. O principal assunto: Óvnis, discos voadores. Ambos, ufólogos apaixonados. Piva frequentou grupos e chegou a tentar pesquisa de campo. O restante da paraciência, inclusive as gravações de vozes por Hilda, também o encantava. Poderia tê-los aproximado pelo viés do holismo, da ambição pelo conhecimento total: atitude gnóstica, como havia observado não só a propósito da própria Hilda, mas de Novalis e outros integrantes do grupo de Jena, que ambicionaram a síntese de ciência, paraciência, magia e filosofia: o conhecimento total, unificado pela poesia. Conforme Novalis, nos *Fragmentos logológicos*, “A forma perfeita dos diferentes ramos do conhecimento deve ser poética”²⁹.

Mas, à medida que passa o tempo, evidencia-se como omissão mais clamorosa aquela de Walt Whitman. Pelo abalo que provocou, por constituir-se em marco, um antes e depois na história da literatura; por ter sido leitura decisiva para uma diversidade de autores que inclui García Lorca, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa; por partilhar conhecimento com os transcendentalistas Ral-

28 HOELLER, Gnosticismo: uma nova interpretação da tradição oculta para os tempos modernos.

29 NOVALIS, *Philosophical Writings*, p. 117.

ph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Amos Bronson Alcott, que por sua vez recebiam escritos de Blake compilados por Dante Gabriel Rossetti e obras da tradição hermética.

Isso, por um viés que fui corrigindo aos poucos, à medida que empreendia novas leituras e preparava mais alguns ensaios: aquele da identificação do gnosticismo a um dualismo radical. Adotando a distinção de André-Jean Festugière, o estudioso e tradutor do *Corpus Hermeticum*,³⁰ entre gnose otimista — representada pelo hermetismo de Alexandria, reposto em circulação por Marsilio Ficino, com repercussões tão bem estudadas por Frances A. Yates³¹ — e gnose pessimista, entendi por gnosticismo ou doutrina gnóstica a gnose pessimista. Aquela cujos mitos constitutivos expressam a crença na criação do mundo pelo mau demiurgo; em uma humanidade condenada a existir sob cosmocratas opressores; um deus verdadeiro ausente ou exilado. E que professa uma reintegração mística radical, o reencontro com a unidade através da negação e abandono do mundo. Contrastaria com a gnose otimista, tal como expressa através do *Corpus Hermeticum*, cuja tônica dominante é o maravilhamento diante da presença divina no mundo das coisas, na vida terrena.

Admitida essa separação, Whitman seria o típico gnóstico otimista, capaz de ver o universo em cada folha de relva: “Creio que uma folha de relva não é menos que a jornada das estrelas”³². É a experiência da correspondência e harmonia de macrocosmo e microcosmo. Vislumbres dos hermetistas, assim como Jacob Böhme enxergou o universo em um prato de estanho. Emerson, Thoreau e demais transcendentalistas adotaram a crença na alma cósmica; acompanhou-os Whitman, que abriu *Folhas de relva* deste modo:

30 Especialmente em FESTUGIERE, La Révélation d’Hermès Trismégiste.

31 Em Giordano Bruno e a Tradição Hermética.

32 WHITMAN, Folhas de relva, p. 97.

Eu celebro a mim mesmo,
E o que eu assumo você vai assumir,
Pois cada átomo que a mim pertence a você.³³

E reafirma:

Disse que a alma não é maior que o corpo,
Disse que o corpo não é maior que a alma,
E nada, nem Deus, é maior que nosso verdadeiro eu.

Mas essa distinção entre dois campos, do otimismo e pessimismo gnóstico, não resiste ao exame dos textos legados por gnósticos e por hermetistas. Menos ainda, dos criadores literários que poderiam ser associados ao gnosticismo ou ao hermetismo: o próprio Whitman adotou um tom sombrio ao falar de Boston e da vida nas metrópoles que se formavam em seu país.

Por isso, o conjunto do que estudei revela, antes, profetas, místicos e doutrinadores em um dado período, e escritores em outro, bipolares; capazes de alternar proclamações da harmonia universal e da desgraça do mundo.

Dentre os estudiosos do gnosticismo, isso foi percebido com clareza por Jonas em *The Gnostic Religion*. Por isso, trata das modalidades de gnosticismo típico, mais ou menos afins ao cristianismo, ao zoroastrismo, a alguma inter-

33 Idem, p. 45.

pretação do platonismo, pesadamente dualistas e pessimistas; e também do hermetismo, de um lado, e do maniqueísmo, de outro.

Os escritos de Nag Hammadi revelam uma diversidade extraordinária. Há evangelhos cristãos pseudo-epigráficos (prefiro esse termo a “apócrifos”, que significa “revelados”), outros da vertente setiana, a meu ver precedentes: gnósticos cristianizantes substituíram o enviado Set por Jesus Cristo (essa interpretação é adotada por Robinson). E mais: uma tradução de Platão, hinos, glossolalias, derivações do zoroastrismo, e essa maravilhosa expressão literária, que já me inspirou alguns artigos, “O Trovão — Intelecto Perfeito”, celebração da unidade e da precedência de um princípio feminino:

Pois eu sou a primeira: e a última
Sou eu a venerada: e a desprezada.
Sou eu a meretriz: e a santa.
Sou eu a esposa: e a virgem.
Sou eu a mãe: e a filha.
Eu sou os membros de minha mãe.
Sou eu a estéril: e a que tem muitos filhos.
Sou eu aquela cujo casamento é magnífico; e a que não se casou.
Sou eu a parteira: e a que não dá à luz; [...]
Sou seu silêncio incompreensível:
E pensamento posterior, cuja memória é tão grande.
Sou eu a voz cujos sons são tão numerosos:
E o discurso cujas imagens são tão numerosas.
Sou eu a fala: de meu próprio nome.³⁴

Vejo diversidade e paradoxo também no *Corpus Hermeticum*, que segue mis-

34 LAYTON, As Escrituras Gnósticas, p. 96 e 97.

teriosíssimo. Seus autores, celebrantes e adeptos são desconhecidos. Chegou a nós como texto, com informações mínimas sobre adeptos e alguma base social. Daí haver sido caracterizado por Yates como “religião sem culto, nem templos, nem liturgia”³⁵. Mas, apesar da distinção categórica por estudiosos como Festugière (que relacionou otimismo e pessimismo a períodos de estabilidade e crise das respectivas sociedades ou nações) e Jean Doresse, permite observar a falta de coerência doutrinária sob a ótica da ortodoxia, das teologias racionalistas. Começa (começa? mas quem o ordenou e editou?) pelo “Poimandres” ou “Pimandro”, texto celebrado como matricial por Fernando Pessoa e tantos outros esoteristas e místicos. Consiste em instruções de um avatar ao discípulo sobre a ascensão, a saída do mundo, abandonando a “matéria irracional” para chegar ao “intelecto”, ou seja, à gnose. Não adota o mito gnóstico da criação: o mundo foi criado por um bom demiurgo, replicando o *Timeu* de Platão. A terminologia, como observa Layton, é platônica³⁶. Mas não deixa de ser um texto gnóstico, com Hermes desempenhando o papel que, em outros escritos, cabe a Set ou Jesus Cristo.

O texto final do *Corpus Hermeticum* é o *Asclepius*: o mais extenso, elaborado, certamente o mais tardio cronologicamente. Pode ter sido revisto e ganho acréscimos, a exemplo do que ocorreu com a *Pistis Sophia*; daí, talvez, seu caráter paradoxal. Desconfiemos, porém, da atribuição de inconsistências lógicas aos acréscimos e reelaborações. Lembro a boa argumentação de JAA Torrano, em sua tradução da *Cosmogonia* de Hesíodo³⁷: inconsistências, como as musas engendrarem o mundo e ao mesmo tempo serem filhas de Zeus, não se devem a intromissões editoriais, porém a seus autores desconhecerem ou desconsiderarem a causalidade e o princípio da identidade e não contradição. Parâmetros ou paradigmas do mundo mítico são outros. Evoco a sábia caracte-

35 Cf. meu Um obscuro encanto, p. 132.

36 LAYTON, op. cit. p. 535.

37 HESÍODO, Teogonia – a origem dos deuses.

terização da gnose por Layton, como “entendimento não discursivo” — desconsiderando, portanto, os princípios da identidade e não contradição. Para os antigos profetas e líderes religiosos, valia a revelação, mais que a reflexão; assim como, para os poetas modernos, dos românticos aos *beats*, à diferença de parnasianos e formalistas, vale a inspiração, mais que o plano, o argumento. Como declarou Jorge de Lima, outro dos meus grandes ausentes, “Nenhum poeta constrói com planta”.

No *Asclepius*, o mundo e o homem são maravilhosos, obras de Deus³⁸. Ilustra a caracterização por Yates do “otimista gnóstico”, para quem “a matéria é impregnada do que é divino, a terra é viva, move-se como vida divina, as estrelas são imensos animais vivos, o sol brilha com poder divino e não há parte da natureza que não seja boa, pois tudo pertence a Deus”³⁹

Não se fala, no *Asclepius*, em demiurgo ou potências opressoras. Há o trecho sobre homens poderem criar deuses⁴⁰, além do elogio ao sexo como algo divino. Contudo, ao final é declarado que o bem é minoritário; que o Egito será “abandonado pelos deuses” e invadido por estrangeiros. Por isso, será destruído por Deus, para eliminar o mal. Começa, portanto, como exemplo de gnose otimista, para terminar com uma solução à qual nenhum maniqueísta objetaria.

É possível adicionar interpretações a esse paradoxo. Talvez, alguma sociologia. Não se trata apenas de desprezo pela lógica. Estamos em Alexandria:

38 HERMÈS TRISMÉGISTE, *Corpus Hermeticum*. Os trechos comentados a seguir vão da p. 296 a 355.

39 YATES, Giordano Bruno e a Tradição Hermética, p. 34.

40 *Corpus Hermeticum*, p. 325.

capital cultural, naquele momento, e também a capital da ambivalência. O lugar onde pesquisaram cientistas; onde estudaram e criaram suas obras filósofos que também foram homens santos, ascetas, os Plotino, Valentino, Filon e tantos outros. E também uma sede da licenciosidade, da confusão do sagrado e do profano, cuja vida foi retratada de modo plausível por um Pierre Louÿs em *Afrodite*, com seu percurso por bordéis e templos, mas sem uma fronteira entre as duas modalidades de comércio sexual, a ritual e a profana; menos ainda, com barreiras de gênero ou idade. Lembro o paralelo com outra capital cultural por Jules Monnerot em *La poésie moderne et le sacré*: comparou a Alexandria dos gnósticos à Paris dos surrealistas: “Tais épocas vêm nascer da ‘união do ceticismo e da nostalgia’ toda sorte de misticismos”.⁴¹

Procede, também, uma sociologia do próprio gnosticismo, observando seu caráter não-institucional. Conforme já observei,⁴² não houve Igreja gnóstica organizada, a exemplo do catolicismo, a não ser em alguns momentos: como marcionismo nos séculos II e III; como igreja oculta dos valentinianos; e com Bardaisan ou Bardesanes e sua escola do Apóstolo Tomé, por volta de 200 d. C. em Edessa (na atual Síria), no reino de Osroene. Observa Hoeller: “Edessa foi muito provavelmente o primeiro estado cristão e o único estado gnóstico na história”.⁴³ Ramificações do gnosticismo nas quais é possível ver a organização como igrejas viriam a ser o maniqueísmo — especialmente em seu início, de 242 a 273 d.C., quando foi religião oficial iraniana — e o mandeísmo, doutrina arcaica atribuída a João Batista, que subsiste até hoje no Iraque, enfrentando enormes adversidades⁴⁴.

41 MONNEROT, *La poésie moderne et le sacré*, p. 83.

42 Conforme discuto em detalhe no capítulo 3 de *Um obscuro encanto*, cf. especialmente a p. 66 e seguintes.

43 HOELLER, op. cit., p. 114; também LAYTON, *As Escrituras Gnósticas*, p. 430.

44 Informação atualizada em FIORILLO, *O deus exilado: breve história de uma heresia*.

Daí a impossibilidade de traçar fronteiras precisas entre o que seria gnosticismo e uma quantidade de religiões estranhas que vieram à tona naqueles tempos de crise política e religiosa. Citei, inclusive, os cultos e doutrinas postas em cena por Flaubert, valendo-se de boas fontes, em *A Tentação de Santo Antão*.⁴⁵ Desfile de horrores para o protagonista; fascinante material antropológico, sociológico e de história das crenças religiosas, para nós.

Inevitáveis os paralelos entre a diversidade gnóstica e aquela dos poetas que examinei — alguns dos “pós-iluministas”, na terminologia de Bloom. Afirmar que poetas são diferentes uns dos outros é um truísmo — se não o fossem, não apresentariam interesse. Mas, como se sabe, a diferença cresce como valor com o romantismo; com a criação entendida como expressão pessoal, do sujeito ou da subjetividade, em contraste com a “imitatio” clássica. E daí evolui, como bem mostrado por ensaístas do calibre de Edmund Wilson e Roger Shattuck, entre outros, para a identificação do valor, não apenas à expressão individual, mas à divergência da norma. Wilson, ao final de seu importante ensaio, interpretou o “afastamento dos poetas *fin de siècle* da vida geral de seu tempo” como recusa ou negação: “na sociedade utilitária que fora produzida pela revolução industrial e pela ascensão da classe média, parecia não haver lugar para o poeta”. Na *belle époque*, período denominado por Shattuck de o “grande banquete”,⁴⁶ entre 1885 e 1918, o que, em décadas anteriores, foi comportamento de exceção dos Baudelaire e Nerval, passou a caracterizar um ambiente artístico e literário. Obras passaram a interessar, não mais como reprodução de uma norma, mas

45 Conforme as notas de M. Guignebert para FLAUBERT, *La tentation de Saint Antoine*.

46 SHATTUCK, *The Banquet Years, The Origins of the avant-garde in France*; na edição francesa, *Les Primitifs de L'Avant-garde*.

como desvio das normas, iniciando o primado vanguardista da experimentação. O artista deixou de ser quem eterniza a seu modo o cânone, o ideal estético à maneira do classicismo, ou quem retrata realidades: passou a ser aquele que rompe com esse ideal, afirmando-se como individualidade e diferença. Daí as proclamações identificando o novo ao valor: o “é preciso ser absolutamente moderno” de Rimbaud, e, antes, o final do poema de Baudelaire, “A Viagem”:

Queremos, tanto o cérebro nos arde em fogo,
Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?/
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novο!*⁴⁷

Tal valorização da diversidade e divergência da norma já pode ser constatada em Novalis; por exemplo neste trecho particularmente visionário dos *Fragments Logológicos*:

A loucura comunal deixa de ser loucura e torna-se mágica. Loucura governada por leis e em plena consciência.
Todas as artes e ciências repousam em harmonias parciais.
Poetas, loucos, santos, profetas.⁴⁸

47 Charles Baudelaire, Poesia e Prosa, organizada por Ivo Barroso, tradução de As Flores do Mal por Ivan Junqueira.

48 NOVALIS, Philosophical Writings, p. 61.

É, portanto, quase um corolário dessas mudanças no valor o modo como Jules Monnerot comparou surrealismo e gnosticismo em *La poésie moderne et le sacré*: “os surrealistas estariam para a literatura ocidental como os gnósticos para a filosofia grega”.⁴⁹ E refez o paralelo, dizendo que surrealistas estavam para os comunistas assim como os gnósticos para os cristãos, além de contextualizar, comparando a Alexandria dos gnósticos à Paris dos surrealistas.⁵⁰

A essa mudança no valor e à exacerbação da diversidade, em meus poetas gnósticos e por extensão em boa parte da poesia moderna, corresponde a contradição aparente ou a inconsistência proposital na apresentação de visões de mundo. Blake foi o poeta do mundo regido por um mau demiurgo, Urizen; e da exaltação desse mundo em *O casamento do Céu e do Inferno*; em suas colossais viagens cósmicas, apresentou catástrofes e reconquistas do paraíso, ascensões e quedas. Nerval foi o autor dos sombrios “Anteros” e “El Desdichado” em *As quimeras*, porém adiciono-lhe um poema solar como “Versos dourados”. O livro já estava pronto para publicação, na gráfica, quando Nerval resolveu incluir seu correlato de “Correspondências” de Baudelaire. Esse, sem dúvida o que mais cultuou a ambivalência: não só em “Correspondências”, “A bela nau”, “O universo em uma cabeleira”, “Convite à viagem” e tantas outras exaltações da harmonia universal, que contrastaram com o exacerbado dualismo de “A tampa” e “O abismo”, e demais poemas e prosas poéticas em que o mundo é retratado como cenário de horror. Defendeu o direito de contradizer-se em seus escritos íntimos. E mais: criou poemas e prosas poéticas em que o maravilhamento e o horror se encadeiam com naturalidade.

Hilda Hilst foi outra grande cultora de ambivalência: as experiências do sublime em *Da morte: Odes mínimas e Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o mundo mais degradado possível, o “samsara” não só em *A obscena Senhora*

49 À p. 88.

50 MONNEROT, *La poésie moderne et le sacré*, p. 83.

D, mas em *Tu não te moves de ti*, para mim didática exposição da gnose pessimista, ou em *Fluxofloema*, entre tantos outros exemplos possíveis.

Nesse meu elenco, vejo como exemplo de gnósticos verdadeiramente negativos a um Lautréamont, pela aliança com o Mal; Antonin Artaud, por seu ímpeto pela destruição do mundo; e, evidentemente, Georges Bataille.

Mas poderia, em contrapartida, ter examinado mais de Breton, como gnóstico solar, da outra ponta do espectro. Abri com suas observações, em “Flagrant délit”, sobre a importância do gnosticismo⁵¹; e fechei com a proclamação em favor de um “novo mito” em seus dois derradeiros manifestos. A última frase do último manifesto bretoniano é sobre alcançar a gnose através da intuição poética: “Somente ela nos fornece o fio que nos reconduz ao caminho da Gnose, enquanto conhecimento da realidade suprassensível, ‘invisivelmente visível num eterno mistério’”⁵². Também caberia tomar surrealismo em sua formação mais ampla, com todos os seus cultores do humor negro; com um pessimista radical como Gherassim Luca; e com o Salvador Dalí das especulações sobre o método paranóico-crítico e sua proposta, no baudelairiano “*L’âne pourri*”, de “sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade”⁵³.

E quanto a Piva, também poderia observar, em contrapartida a seu *pleroma* gnóstico localizado na Ilha Comprida, na Serra da Cantareira ou até mesmo em seu quarto, as representações da metrópole como *kenoma*, um inferno na Terra, desde *Paranóia*. Não lhe faltaram nem dualismo, nem ambivalência.

51 BRETON, La clé des champs.

52 BRETON, Manifestos do Surrealismo, p. 363.

53 DALÍ, “L’Âne pourri”, p. 185.

* * *

Tais paralelos, entre antigos rebeldes religiosos e poetas modernos, não revelam apenas sincronias. Penso haver observado relações genéticas, na diacronia; um trânsito ao longo do tempo de uma espécie de rebelião e outra. Outra...? Mas quantos místicos e rebeldes religiosos já não haviam criado poesia de qualidade, que aparece cada vez mais como precursora? À luz da nossa visão, do aparato crítico e capacidade de leitura de que dispomos, não crescem os Lao Tsé, Rumi, São João da Cruz...? Um exemplo, “O trovão — Intelecto perfeito”, do qual citei um trecho — e que se sustenta literariamente ao longo de suas oito páginas (na edição de Layton), não só pela criatividade de suas antinomias, mas por seu caráter precursor, com relação a expressões de místicos, barrocos e modernos.

Evidentemente, afirmar isso não equivale a um julgamento conclusivo sobre o valor literário dos textos deixados por aqueles gnósticos. Neles, encontra-se de tudo. Há glossolalias, fonemas não semantizados que ao mesmo tempo evocam expressões arcaicas, inclusive do xamanismo, e antecipam poetas do século XX. Ao mesmo tempo, há rebaixamentos, sob o ponto de vista literário, de evangelhos cristãos. Textos em tom de prédica, como os de Valentino. Inumeráveis relatos dos mitos gnósticos de origem, fascinantes, porém frequentemente enxundiosos. Suas marcas são, conforme observado, a diversidade e o sincretismo; daí as oscilações ao se projetar nossos parâmetros ou critérios do valor.

Houve prosseguimento do que representaram os gnósticos da Antiguidade tardia em rebeliões religiosas medievais, em um arco que vai dos cátaros aos adeptos do Espírito Livre. Ao contrário daquela visão dos tradicionalistas, da Idade Média como um mundo ordenado, harmônico, fervilharam dissidências. Tratei delas em um ensaio recente sobre a Geração Beat, *Os rebeldes:*

*Geração Beat e anarquismo místico*⁵⁴, resultado do meu pós-doutorado. Interessaram-me os paralelos entre o “anarquismo místico”, como o denominou Norman Cohn, dos adeptos do Espírito Livre e os integrantes do movimento *beat*. Entre outras razões, pelo desapego a bens materiais, que chegou a ser programático; pelo desenfreado pansexualismo de alguns, confundindo-se com religiosidade e misticismo (sob esse aspecto, Allen Ginsberg é típico); pelo compromisso com uma liberdade plena, intransitiva; com resgates do arcaico fundamentando uma modernidade radical, um ímpeto inovador. Entre outros exemplos possíveis, citei este poema de Diane di Prima, de suas *Revolutionary Letters*:

OLHEM PARA AS ‘HERESIAS’ DA EUROPA POR ANTEPASSADOS
(remanescentes da Europa pré-colonizada e pré-romana)

Insistente e esperançosa ressurgência de *communards*
amor livre & prazer: ‘em deus todas as coisas são em comum’
secreta celebração de antigas estações festas e luas
Re-escrevam o calendário.⁵⁵

Insisti em um fundo gnóstico nos *beats*. Foi declarado por Ginsberg, que associou, a meu ver corretamente, gnosticismo e budismo. Aliás, o poeta de *Uivo* poderia ter ido mais longe, observando em ambos, gnosticismo e budismo, a pluralidade, a diversidade interna, do rigoroso ascetismo até a licenciosidade. Budismo me parece ser o gnosticismo que deu certo; que não se defrontou com uma ordenação imperial da religião como aquela promovida por Cons-

54 Porto Alegre: L&PM, 2014.

55 DI PRIMA, *Revolutionary Letters*, p. 76.

tantino e executada através dos éditos de Teodósio (apesar do banimento por brâmanes — mas tiveram para onde migrar, foram bem recebidos na China, Tibete, Japão e ultimamente em boa parte do restante do mundo).

Diversidade, sincretismo, oscilações, bipolaridade: é o que encontramos neste prismático Jack Kerouac. Sem dúvida um dualista, um pessimista expressando-se alternadamente como católico jansenista (citando Pascal, inclusive) e budista tradicionalista. Exemplo de seus paradoxos: foi capaz de relatar o mesmo retiro em um topo de montanha, o Desolation Peak, como experiência luminosa, de êxtase, no final de *Os vagabundos iluminados*, e de horror sombrio no início de *Anjos da desolação*: biograficamente, a versão real é aquela desse segundo livro, extensa justificativa de sua subsequente reclusão.

Ambos, Ginsberg e Kerouac, tiveram acesso a escritos gnósticos durante sua formação, através de professores que foram culturalmente relevantes: Raymond Weaver, que resgatou *Moby Dick* de Melville, e Alfred Kazin que preparou *The Portable Blake*.⁵⁶

Encontrei constantes alusões gnósticas também em William Burroughs, além das citações de Hassam I Sabbah, o “Velho da Montanha”, líder dos “haxixin”, tida como variante gnóstica no campo muçulmano por Serge Hutin e estudada em maior detalhe como tal por Hakim Bey⁵⁷. Contudo, tomava por metáforas suas reiteradas denúncias de um controle externo do mundo, e a caracterização da linguagem como algo imposto por uma entidade maligna. Vi o leitor de Spengler e adepto do relativismo linguístico. Cheguei a afirmar:

56 Mais a respeito em meu Geração Beat.

57 O interesse pelo estranho profeta de Alamut, o “Velho da Montanha”, é recorrente na prolífica produção de Hakim Bey. Por exemplo: <http://hermetic.com/bey/secrets-assas-sins.html>

Burroughs exemplifica outra relação com religiões. Seu principal quadro de referências foi o relativismo linguístico: raciocinando como historiador e antropólogo, tendia a examiná-las como objeto de pesquisa. Contribuiu para tal haver sido leitor e estudioso de Oswald Spengler, de quem adotou o relativismo histórico e a conseqüente ideia do caráter contingente das categorias “do espaço, do tempo, do movimento, do número, da vontade, do matrimônio, da propriedade, da tragédia, da ciência”, posto que: “Para outros homens existem outras verdades. Para o pensador, todas elas são válidas, ou nenhuma”.⁵⁸

Mas não: aquilo que tomava por metáforas pedia leitura literal. Na recente — e extraordinária — biografia do autor de *Almoço nu* por Barry Miles, *Call me Burroughs — A Life*⁵⁹, logo na abertura é descrito um ritual xamânico para retirar o mau espírito que atormentava Burroughs, com a participação de Ginsberg, do próprio Miles e de amigos. Deve ter sido impressionante. O oficiante utilizou pedras aquecidas no fogo, as enfiou em sua boca e aplicou sobre o corpo dos participantes. Miles comenta:

Ele se sentia possuído, e havia consumido muito de sua vida tentando isolar e exorcizar esse demônio. Perguntado como descreveria sua posição religiosa, Burroughs respondeu: “Um ismaelita e gnóstico, ou um maniqueísta. [...] Os maniqueístas acreditam em uma luta real entre bem e mal, que não é uma luta eterna, pois um ou outro vencerá nesta área particular, mais cedo ou mais tarde.” Através da sua vida, Burroughs sentiu-se empenhado

58 Cf. meu Os rebeldes: Geração beat e anarquismo místico, p. 33.

59 Nova York: Twelve / Hachette Book Group, 2014. A citação a seguir, na p. 3.

nesta luta contra o Espírito Feio. Desta vez [na cerimônia xamânica] ele estava determinado a vencer.

Esta crença literal não conflita, nem em Burroughs nem em outros autores que foram adeptos e praticantes — um deles, sem dúvida, Roberto Piva — com seu valor como metáforas. Nada obstava crer e ao mesmo tempo ser um estudioso de antropologia, Spengler e Alfred Korzybski, entre outros, além de cientificamente atualizado. Nisso diferindo da fé obtusa, esses campos somavam-se. É o que tenho qualificado como holismo, associado a uma mentalidade gnóstica.

* * *

As relações genéticas a que me refiro vão além de contemporâneos estudarem textos tradicionais; ou de serem influenciados por autores por sua vez em linha com o gnosticismo. Novalis ter sido leitor de Louis-Claude de Saint-Martin, o “filósofo oculto”, ou Nerval adepto dos “eleitos Cohen” de Martinez de Pasqually, isso se sabe.

Há mais, porém. Ao examinar a moldura ou quadro de referências neoplatônico nas insurreições religiosas medievais, Norman Cohn observa que, tomando ensinamentos de Plotino como ponto de partida, o extrapolaram.

Mas o historiador não chega a associá-los ao gnosticismo. E não parece dar-se conta, ao citar Plotino, de que a crítica daquele neoplatônico aos gnósticos era, justamente, pelo relativismo moral e licenciosidade, como expôs nas *Eneadas*.

Manifestando-se na Europa toda, o Espírito Livre viria, diz Cohn, da Espanha, onde se iniciaria por influência do sufismo; por sua vez, segundo especialistas (Hutin, Jonas, Doresse, entre outros), modalidade do gnosticismo no campo muçulmano. Mas, como hipótese alternativa ou complementar, a origem do Espírito Livre na Península Ibérica pode ser devida ao reaparecimento ou permanência subterrânea do priscilianismo, ramificação do gnosticismo: os adeptos do bispo dissidente Prisciliano, executado no século IV, adotavam a ideia de uma libertação e supressão do pecado após o contato com o Espírito Santo. No belo filme *A Via Láctea* de Luis Buñuel, de 1969, sobre a peregrinação a Santiago de Compostela, é mostrado um culto oficiado por Prisciliano, que se encerra com uma orgia, uma sessão de sexo coletivo; e, ainda, é declarado que a ossada lá sepultada é do bispo dissidente, e não do apóstolo Tiago. As duas hipóteses — de que o priscilianismo foi um gnosticismo licencioso e de que seu líder foi enterrado em Compostela — são adotadas por um estudioso do assunto, Fernando Sánchez Dragó⁶⁰, que também acredita em sua permanência subterrânea, como sociedade secreta. Daí o priscilianismo voltar a ser condenado no Concílio de Braga de 567 e no de Toledo, de 683. E mais: “muitos séculos depois, entrando no décimo-sexto, ainda coleavam as doutrinas do herege nada menos que na Alemanha, onde foi preciso chamar um sínodo para condená-las”. É lícito, portanto, conectar priscilianismo e anarquismos místicos medievais; ou, melhor ainda, enxergar uma rede, um sistema de relações entre os retornos, no âmbito do cristianismo, de cultos arcaicos à natureza, orgiásticos; entre outros, aqueles dos celtas e druidas, como também

60 DRAGÓ, Historia mágica del Camino de Santiago, p. 38.

argumenta Dragó.

Qualquer que fosse sua origem, sufita, gnóstica ou ambas, a heresia estendeu-se pela Europa toda, chegando até o norte da Alemanha, Galícia e Morávia. Seus difusores foram peregrinos autoflagelantes e os begardos e beguinas. Cronologicamente, ultrapassou a Idade Média, pois durou dos séculos XIII a XVII, considerando-se (como o faz Cohn) os *ranterers*⁶¹ ingleses — uma fração radical dos movimentos que resultaram na destituição e decapitação de Carlos I e na ascensão de Cromwell — como extensão ou ramificação.

Blake tinha pleno conhecimento dos *ranterers*, que se tornaram famosos; e, comprovadamente, de outras expressões e eclosões históricas da religiosidade divergente, heterodoxa e não-institucional, em uma grande síntese de mitologias e doutrinas místicas (uma diversidade de estudos, desde aquele pioneiro de Northrop Frye, passando por Kazin e Van Meurs, não permite dúvidas sobre a amplidão da cultura de Blake).

Pansexualismo combinado a panteísmo: aquilo que se observa no Espírito Livre e outras modalidades religiosas divergentes é o que se reencontra como recomendação em Blake, nos “Provérbios do Inferno” de *O Casamento do Céu e do Inferno*; especialmente no famoso “O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria” e neste lema: “Porque tudo o que vive é Sagrado.”

De Blake aos transcendentalistas e a Whitman; desse aos beats: temos aqui algo como um correio hermético ao longo de dois milênios, postado pelos gnósticos.

61 A expressão *ranterers* vem do verbo *to rant*: fazer um discurso sem sentido, delirar, expressar-se através de um palavrório.

Vinha, desde ensaios anteriores, inclusive *Um obscuro encanto*, politizando o tema: tanto os gnósticos da Antiguidade tardia quanto rebeldes medievais, a exemplo dos adeptos do Espírito Livre, foram manifestação de resistência contra dominadores e opressores. Na falta das categorias políticas formuladas a partir dos séculos XVII e XVIII, expressavam-se através de categorias religiosas.

Posso acrescentar algo a essa interpretação. Principalmente, dialetizá-la. Rebeliões religiosas contemporâneas, como aquela representada por autores *beats*, não anulam as modernas categorias políticas, porém as ampliam. Vários dentre eles foram ou são anarquistas; porém de um anarquismo renovado, procurando somar os debates e a correspondente produção de ideias dos últimos trezentos anos a tudo o que havia sido pensado e praticado antes por rebeldes religiosos; e em seguida por poetas como Blake e os primeiros românticos ingleses e alemães, entre outros.

E ainda tenho uma interpretação final. Oscilar desse modo, alternar cosmovisões, luz e sombra, vida e destruição, é pensamento arcaico. Evoco minha releitura recente de *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss — a meu ver, uma das grandes obras literárias do século 20, além da contribuição propriamente antropológica. Seus índios Bororo, por exemplo. Chamou-lhe a atenção como seu mundo era impregnado pelo sagrado, povoado por entidades, algumas boas e outras más, algumas alternadamente boas e más. A penetrante capacidade de observação de Lévi-Strauss ganha inumeráveis confirmações. Uma, de especial valor, por consistir em depoimento de um índio, e não mais de seus pesquisadores, o recente *A queda do céu — Palavras de um xamã yanomami*,

de Davi Kopenawa e Bruce Albert, publicado agora, em 2015⁶². Sabiamente, a epígrafe do livro — certamente posta por Bruce Albert, que compilou e organizou os relatos de Kopenawa — é um trecho de *Tristes Trópicos*.

O mesmo tipo de percepção registrado em incontáveis relatos sobre povos primitivos e sociedades arcaicas. E sobre civilizações complexas: lembro a ambivalência da cosmologia grega; Dionísio, por exemplo, um deus destruidor ou criador; Zeus um tirano ou justiceiro? O mesmo vale para teogonias como aquela da Índia: Kali da fertilidade e da morte.

Há uma modernidade poética, dos românticos aos *beats* e outros contemporâneos, que é paradoxal. Suas inovações confundem-se com a promoção do retorno do arcaico. A principal sincronia de gnósticos de outrora e poetas de hoje talvez consista nesse duplo movimento, de restauração do recalcado, do que ficou à margem da História, e que poderia contribuir para a transformação do presente.

Referências

- ALEXANDRIAN, Sarane. *História da Filosofia Oculta*. Tradução de Carlos Jorge Figueiredo Jorge. Edições 70, Lisboa, s/d.
- BARROSO, Ivo (org.). *Charles Baudelaire, Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BÉHAR, Henri (org.). *Dictionnaire André Breton*. Paris: Garnier, 2012.
- BLAKE, William. *O Casamento do Céu e do Inferno e outros escritos*. Tradução e notas de Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007.
- BLOOM, Harold. *Jesus e Javé — Os Nomes Divinos*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BLOOM, Harold. *Poesia e Repressão — O Revisionismo de Blake a Stevens*. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BRETON, André. *La clé des champs*. Paris: Pauvert — Le livre de Poche, 1979.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CALASSO, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DALÍ, Salvador. “L’Âne pourri”. Em: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. “*Il y aura une fois*”, *Une anthologie du surréalisme*. Paris: Gallimard (Folio), 2002.
- DI PRIMA, Diane. *Revolutionary Letters*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco, 2007.
- DRAGÓ, Fernando Sánchez. *Historia mágica del Camino de Santiago*. Barcelona: Planeta, 2010.
- ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Idéias Religiosas*. Tomo II. *De Gautama Buda ao Triunfo do Cristianismo*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- FESTUGIERE, O. P, le R. P. *La Révélation d’Hermès Trismégiste*. Quatro volumes. Paris: Société d’Édition «Les Belles Lettres», 1986.
- FIORILLO, Marília Pacheco. *O deus exilado: breve história de uma heresia*. Rio

de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FLAUBERT. *La tentation de Saint Antoine*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1924.

FLUSSER, David. *Jesus*. Tradução de Margarida Goldztajn. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HERMÈS TRISMÉGISTE. *Corpus Hermeticum*. Tradução de A. J. Festugière. 4 volumes. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

HESÍODO. *Teogonia — a origem dos deuses*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HOELLER, Stephan. *Gnosticismo: uma nova interpretação da tradição oculta para os tempos modernos*. Tradução de Ângela Machado. Rio de Janeiro: Nova Era, 2005.

JONAS, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston: Beacon Press, 1963.

KASSER, Rodolphe; MEYER, Marvin e WURST, Gregor (eds.). *O Evangelho de Judas*. Tradução de Ana Ban. São Paulo: National Geographic/Prestígio, 2006.

KAZIN, Alfred. *The Portable Blake*. Nova York: Penguin, 1976.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu — Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAYTON, Bentley (organização, introdução e notas). *As Escrituras Gnósticas*. Tradução de Margarida Oliva. São Paulo: Loyola, 2002.

MILES, Barry. *Call me Burroughs — A Life*. Nova York: Twelve/Hachette Book Group, 2014.

MONNEROT, Jules. *La poésie moderne et le sacré*. Paris: Gallimard, 1945.

NOVALIS. *Philosophical Writings*. Translated and edited by Margaret Mahony Stoljar. New York: State University of New York Press, 1997.

PAGELS, Elaine. *Os Evangelhos Gnósticos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, Vol. I de *Obras Reunidas*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

PUECH, Henri-Charles. *En quête de la Gnose*. Paris: Gallimard, 1978.

ROBINSON, James M. (general editor); SMITH, Richard (managing editor). *The*

Nag Hammadi Library in English. San Francisco, New York: Harper Collins, 1990.

SCHOLEM, Gershom G. *Sabatai Tzvi: o Messias Místico*, vols. I, II e III. Tradução de Ari Solon, Margarida Goldstajn e J. Guinsburg e outros. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SELIGMANN, Kurt. *História da Magia*. Tradução de Joaquim Duarte Lourenço Peixoto. Lisboa: Edições 70, 1979.

SHATTUCK, Roger. *The Banket Years, The Origins of the avant-garde in France*; na edição francesa, *Les Primitifs de L'Avant-garde*. Paris: Flammarion, 1974.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 97;

WILLER, Claudio. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WILLER, Claudio. “O Mago, Metáfora do poeta”, ensaio em *Poesia, língua das aves*. Coleção Lápis de Carvão. Coordenação de Maria Estela Guedes. Lisboa: Apenas Livros, 2006.

WILLER, Claudio. *Gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

YATES, Frances A. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1995.

Sobre os autores

Adalberto Müller Jr.

Universidade Federal Fluminense

adalbertomuller@gmail.com

Professor Dr. Adalberto Müller Jr. atua nas áreas de Teoria da Literatura (Graduação) e Literatura, intermedialidade e tradução e (Pós-Graduação). Publicou três livros de poesia, e traduções de Francis Ponge, Paul Celan e E.E. Cummings. Dirigiu o curta-metragem (35mm) *Wenceslau e a árvore do gramofone*, baseado em poemas de Manoel de Barros. Organizou, com Graça Ramos, O Festival de Poesia de Goyaz, em 2006. Foi Membro do Conselho deliberativo da SOCINE de 2009 a 2013. Foi Professor Visitante nas Universidades de Lyon (Cinéma, 2007-2011) e Viena, e palestrante convidado nas Universidades: Leipzig (Alemanha); Münster (Alemanha); Paris III (França); Penn University (USA); Notre Dame (USA); SAIC/Chicago (USA). Pós-doutor pelo Institut Für Kommunikationswissenschaft na W. W. Universität Münster (Alemanha) e pelo Film Studies Program/Complit da Yale University (Dudley Andrew). Pulicou os livros *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema* (Editora Sulina), *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes* (7Letras, com Julia Scamparini) e *Orson Welles: banda de um homem só* (Azougue editorial). Coordena o Laboratório de Imagem e Som/LISUFF. <http://lattes.cnpq.br/2096456049485543>

Claudio Willer

Poeta, ensaísta e tradutor

cjwiller@uol.com.br

(Claudio Jorge Willer) nasceu em São Paulo, em 1940. Doutorou-se em Letras em 2008 pela Universidade de São Paulo, com a tese *Um Obscuro Encanto: Gnose, gnosticismo e a poesia moderna* (em livro: *Civilização Brasileira*, 2010). Pós-doutorado na USP completado em 2011, com o tema *Religiões Estranhas, Misticismo e Poesia*. Em 2014, publicou *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico* (L&PM), um dos ensaios do pós-doutorado. Poeta, ensaísta e tradutor. Mais em <http://claudiowiller.wordpress.com/about> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Claudio_Willer.

Cleide Maria de Oliveira

CEFET — MG

cleideoliva@yahoo.com.br

Pesquisadora de pós-doutorado em Teologia na FAJE, com financiamento da CAPES. Professora de Língua, Literatura e Cultura no CEFET-MG. Publicações recentes: *Literatura e sagrado: algumas reflexões a partir do pensamento de Georges Bataille*, Estação Literária, 2015; *Em Roda de Mim: Ficções do Eu e Memorialismo Poético em Adélia Prado*. Revista Todas as Letras, 2014; *A paixão da linguagem (O caso G.H)*, Espéculo, 2013; *O poeta ficou cansado*, Ipotesi, 2012.

Christoph TÜRCKE

Universidade de Leipzig

É professor de filosofia Christoph TÜRCKE é professor de filosofia da Hochschule für Grafik und Buchkunst em Leipzig. Tendo já colaborado para revista Spiegel e Merkur, sua extensa obra é uma das mais singulares renovações atuais da Teoria Crítica na Alemanha. Possui alguns livros traduzidos no Brasil: *O louco: Nietzsche e a mania da razão* (Vozes, 1993), *Sociedade excitada: Filosofia da sensação*, (Ed. Unicamp, 2010) e *Filosofia do sonho* (Unijuí, 2010). Sua produção atual levou-o ao prêmio Sigmund-Freud-Kulturpreis em 2009 da Die Deutsche Psychoanalytische Vereinigung (DPV) e Deutsche Psychoanalytische Gesellschaft (DPG).

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Universidade Federal do Rio de Janeiro

edugbl@msn.com

Eduardo Guerreiro Brito Losso é professor adjunto de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da UFRJ. Publicou vários artigos sobre a relação entre mística e a literatura, mídias e mudança da percepção, música pop e valor estético, prática poética e indústria cultural, escrita e linguagem, poesia e filosofia. Fez parte da organização dos livros *Diferencia minoritaria en Latinoamérica* (pela editora alemã Georg Olms, 2008), *O carnaval carioca de Mário de Andrade* (Azougue, 2011) e *Música Chama* (Circuito, 2016). Publicou o livro: *Ciranda da poesia: Renato Rezende* (EdUERJ, 2014).

Elisa Duque Neves dos Santos

Universidade Federal Fluminense

elisadualesantos@gmail.com

Elisa Duque Neves dos Santos é mestre em Teoria da literatura e Literatura Brasileira e especialista em Literatura Infanto-juvenil pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é doutoranda em Literatura Comparada na mesma instituição. Defendeu a dissertação *Manoel de Barros: peregrinação por um conhecimento natural* em 2015 sob orientação do Professor Dr. Adalberto Muller Jr., tendo recebido da banca a nota máxima e indicação para publicação. <<http://lattes.cnpq.br/8636559429439359>>

Faustino Teixeira

Universidade Federal de Juiz de Fora

fteixeira@uai.com.br

Faustino Teixeira, doutor em teologia pelo Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma (1985). Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora e Pesquisador do CNPQ. Últimas publicações: *Buscadores do diálogo*. Itinerários inter-religiosos. São Paulo: Paulinas, 2012; *Buscadores cristãos no diálogo com o islã*. São Paulo: Paulus, 2014; *Cristianismos e teologia da libertação*. São Paulo: Fonte Editorial, 2014; *Cristianismo e diálogo inter-religioso*. São Paulo: Fonte Editorial, 2014; *Religiões & Espiritualidades*. São Paulo: Fonte Editorial, 2014.

Gustavo Bernardo Krause

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

gustavobernardokrause@gmail.com

Gustavo Bernardo Krause é doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Professor Associado no Instituto de Letras e Diretor do Departamento de Seleção Acadêmica da mesma instituição. Possui diversos artigos, livros (romances e ensaios) e prêmios, dos quais se destacam *A Dívida de Flusser*, prêmio Jabuti – Menção Honrosa 2003, na categoria Teoria da Literatura, e *A Ficção de Deus*, que obteve o prêmio literário da Biblioteca Nacional 2015 na categoria Ensaio Literário.

José Pedro Antunes

UNICAMP

zepedro@fclar.unesp.br

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1972), mestrado em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1989) e doutorado em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2001). Atualmente é professor assistente doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Klara Schenkel

Universidade Federal da Paraíba

klaramarias@gmail.com

Klara Schenkel possui Graduação em Letras e Mestrado em Linguística pela UNICAMP, sendo também Mestre em Ciências das Religiões (UFPB) e Doutoranda em Letras (UFPB).

Roy David Frankel

Universidade Federal do Rio de Janeiro

royfrankel@gmail.com

Roy David Frankel é graduado em engenharia pela UFRJ e em letras pela UERJ, mestre em teoria da literatura e literatura comparada pela UERJ e doutorando no Programa de Ciência da Literatura da UFRJ. Trabalha como engenheiro do BNDES e possui artigos discutindo a construção de uma experiência metafísica em literatura.

Sandra Luna

Universidade Federal da Paraíba

lunasand@uol.com.br

Sandra Luna é Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Docente e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Tem Doutorado e Pós-Doutorado em Teoria e História Literária (UNICAMP), Mestrado em Literatura Anglo-Americana (UFPB) e Graduação em Letras - Inglês, Francês e Português (UFPB).

Suzi Frankl Sperber

UNICAMP

sperbersuzi@hotmail.com

Mestre e Doutora pela USP, livre-docente pela UNICAMP, coordenadora do LUME Teatro (por 13 anos), titular, professora colaboradora dos programas de pós-graduação Teoria e História Literária e Artes da Cena (UNICAMP), publicou *Caos e Cosmos; Signo e sentimento; Ficção e razão; Presença do sagrado na literatura* (org.); *Teoria literária e hermenêutica ricœuriana* (org.); *Contadores de histórias da Amazônia ribeirinha* e outros livros e artigos.

Teresinha V. Zimbrão da Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora

teresinha.zimbrao@gmail.com

Pós-Doutorado em Literatura (PUC-RJ), Professora Titular de Literatura Brasileira da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (Mestrado e Doutorado em Estudos Literários).

Chamada de artigos para os próximos dossiês

Submissões via e-mail: revistaterceiramargem.ufrij@gmail.com ou através do site, pelo sistema OJS: <https://revistas.ufij.br/index.php/tm>

DOSSIÊ POESIA E MODOS DE CONTATO

Ano XXI, n.34

Organizadora: Luciana di Leone (UFRJ)

Se for possível pensar junto com Derrida que todo poema se constitui sobre um gesto de envio, por um endereçamento a um outro, poderíamos propor que o poema tenta tocar o outro, colocando em risco as fronteiras do próprio eu. O toque, como sugere Nancy, seria um sentido propriamente poético. A poesia seria uma prática de contato, antes que um objeto fechado que se deixa contemplar passivamente. Porém, uma visão autônoma da arte se dedicou, através das suas expressões artísticas, teóricas e críticas, a afastar a poesia da sua dimensão de práxis comunitária e inclusive ritual, dimensão que se torna imprescindível quando a arte é vista de uma perspectiva que procura entender os contatos que ela propõe e não tanto a sua forma ou seu conteúdo. Sarau poéticos, arte de rua, novas modulações da poesia de circunstância, ou mesmo a poesia medieval e a arte das vanguardas históricas, podem ser exemplos da vitalidade e da necessidade de releitura da poesia de uma perspectiva que reflita sobre os contatos que ela tenta estabelecer e não sobre a sua forma final.

Este número da *Terceira Margem* se propõe, portanto, à reflexão em torno dos diversos modos em que a poesia tenta fazer contato, dos gestos para o outro e com o outro que ela encena, nas suas diferentes manifestações, em diferentes épocas, em diferentes geografias.

Prazo para envio de artigos: 15 de março de 2016.

Nesta Edição

Adalberto Müller Jr.

Claudio Willer

Christoph Türcke

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Elisa Duque Neves dos Santos

Faustino Teixeira

Gustavo Bernardo Krause

José Pedro Antunes

Klara Schenkel

Roy David Frankel

Sandra Luna

Suzi Frankl Sperber

Teresinha V. Zimbrão da Silva

