

Antonio Almeida Rodrigues da Silva
(Organizador)

FILOSOFIA, LITERATURA E RELIGIÃO

Ensaaios



**Antonio Almeida Rodrigues da Silva
(Org.)**

**FILOSOFIA, LITERATURA E RELIGIÃO
ENSAIOS**

**Macapá
UNIFAP
2021**

Copyright © 2021, Autores

Reitor: Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira
Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Simone de Almeida Delphim Leal
Pró-Reitor de Administração: Msc. Seloniel Barroso dos Reis
Pró-Reitor de Gestão de Pessoas: Isan da Costa Oliveira Junior
Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Prof.^a Dr.^a Elda Gomes Araújo
Pró-Reitor de Planejamento: Prof. Msc. Erick Frank Nogueira da Paixão
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Amanda Alves Fecury
Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Msc. Steve Wanderson Calheiros

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá

Madson Ralide Fonseca Gomes

Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá

Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Madson Ralide Fonseca Gomes (Presidente), Ana Flávia de Albuquerque, Ana Rita Pinheiro Barcessat, Cláudia Maria Arantes de Assis Saar, Daize Fernanda Wagner, Danielle Costa Guimarães, Elizabeth Machado Barbosa, Elza Caroline Alves Muller, Janielle da Silva Melo da Cunha, João Paulo da Conceição Alves, João Wilson Savino de Carvalho, Jose Walter Cárdenas Sotil, Norma Iracema de Barros Ferreira, Pâmela Nunes Sá, Rodrigo Reis Lastra Cid, Romualdo Rodrigues Palhano, Rosivaldo Gomes, Tiago Luedy Silva e Tiago Silva da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S5861f

Filosofia, literatura e religião: ensaios / Antonio Almeida Rodrigues da Silva (org.). – Macapá : UNIFAP , 2021.
146 p.

ISBN: 978-65-89517-19-1

1. Filosofia. 2. Literatura. 3. Religião. I. Antonio Almeida Rodrigues da Silva. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 102

Diagramação: Fernando Castro Amoras

Capa: Carlos Armando Reyes Flores



Editora da Universidade Federal do Amapá
www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br

Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade,
Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419



Editora afiliada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem permissão do Organizador.

É permitida a reprodução parcial dos textos desta obra desde que seja citada a fonte.

As opiniões, ideias e textos emitidos nesta obra são de inteira e exclusiva responsabilidade dos autores dos respectivos textos.

SUMÁRIO

Apresentação	05
Palimpsestos de palimpsestos	07
Eli Brandão da Silva	
Por um deus que seja poeta: escrita e oração em Etty Hillesum	27
Maria Simone Marinho Nogueira	
Um texto para quem não tem pátria: como se faz identidade na religião	53
Antonio Carlos de Melo Magalhães	
Uma desleitura judaica da poesia de Alejandra Pizarnik	63
Paullina Lígia Silva Carvalho	
Semiose das sagradas escrituras: uma questão interpretativa	91
Fernanda Medeiros de Figueirêdo	
Literatura e mito: uma análise de “Dois irmãos”, de Milton Hatoum	109
Cristina Kelly da Silva Pereira	
O habitar poético em tempos indigentes	129
Antonio Almeida Rodrigues da Silva	

APRESENTAÇÃO

O presente livro busca, através das aproximações entre Literatura, Filosofia e Religião, compreender como as ambiguidades do humano se entrelaçam nesses saberes. O texto literário será o ponto de partida para o estabelecimento das interfaces, pois, segundo Jacques Derrida, em *Essa estranha instituição chamada literatura*, “a literatura talvez se mantenha à beira de tudo, quase mais além de tudo, inclusive de si própria. É a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante do que o mundo”. Plurissignificativa, escorregadia, aberta e cheia de fissuras, tudo o que é humano desvela-se em seu tecido. Tudo, como disse Derrida, está em Shakespeare: “tudo e o resto, portanto, tudo ou quase. Mas, enfim, tudo está também em Celan e, da mesma forma, embora diferentemente, na *República* de Platão ou em Joyce, na Bíblia, em Vico ou em Kafka, sem mencionar os vivos, em toda a parte, bem, quase em toda parte”.

Há, no texto literário, um encanto que transborda, sacia, alimenta e alegra, ao mesmo tempo em que sufoca, agride e entristece. É dessa ambiguidade, estado constante da condição humana, que fervilham muitas teorias. Não sem razão, Nietzsche, Deleuze, Guattari, Heidegger, Sartre, Foucault, Freud, Derrida, entre tantos outros pensadores, encontraram na literatura um caminho fértil para construir teorias.

A Literatura, portanto, tem intimidades secretas, diversas e necessárias com a Filosofia e com a Religião. É a partir do entrelaçamento entre esses três saberes que os autores do presente livro se lançam no tecido e nas malhas do existir, tentado, de algum modo, lançar luzes sobre a enigmática e fascinante forma, ou formas, de habitar esta terra.

Antonio Almeida Rodrigues da Silva

PALIMPSESTOS DE PALIMPSESTOS

Eli Brandão*

“Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.” (GENETTE, 2010, p. 7).

Os textos literários estão e sempre estiveram cheios de outros textos e assim prosseguem. Essa é a vocação da literatura: sempre ser resultado de textos que nascem de outros textos.

Ao longo da história, Islamismo, Judaísmo e Cristianismo, três grandes “religiões do livro”, como ficaram conhecidas, testemunham, por meio da inter-relação de seus textos escritos, uma relação ainda mais profunda, a saber, entre teologia e literatura.

O objetivo deste nosso artigo é tecer breves considerações sobre peculiaridades desta complexa junção entre essas referidas irmãs. Mais do que um encontro, trata-se de um reencontro de gêmeas univitelinas que, entre encontros e desencontros, nunca estiveram absolutamente separadas, pois vivem juntas na poesia, onde *mytos* e *logos* se conjugam pela potência simbólico-metafórica. Para isso, vamos atentar para a configuração própria do texto escrito e características dos textos literário e teológico, ressaltando os conceitos de símbolo e metáfora como fundamentais para a compreensão do palimpsesto em questão.

Tecido Dialógico: discurso na escrita

* Doutor em Ciências da Religião – UESP-SP, atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade e no Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Intenção latente,
Tecido;
Simulacro metodológico,
Labirinto;
Encruzilhada dialógica,
Engenharia bricolar:
O texto-obra.

Parto do pressuposto de que o texto escrito é lugar ostensivo onde o discurso literário se encontra com discursos provenientes de diversas procedências, onde religiões se encontram com outras religiões, onde se objetiva uma peculiar relação entre literatura e teologia.

Considerando a etimologia, o texto - do verbo tecer – é o entrelaçamento de palavras, linhas, orações, períodos; tecido-objeto de significação e tecido-objeto do processo de comunicação e interação, por isso mesmo, tecido que tem algo a dizer. Seu sentido global não é redutível à da soma dos sentidos isolados das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas é resultado de certa articulação dos elementos morfossintáticos e semântico-pragmáticos, constitutivos de uma espécie de simulacro metodológico (FIORIN, 1997, p.31). Por isso, podemos dizer que o texto é a unidade da manifestação; o lugar onde um plano de conteúdo é manifestado por meio de um plano de expressão. A unidade do plano de conteúdo é o discurso, patamar do percurso gerativo de sentido em que as estruturas narrativas são assumidas por um enunciador, actorializadas, especializadas, temporalizadas e revestidas de temas e/ou figuras (FIORIN, 1997, p. 30). O texto, por tudo isso, não deve ser considerado como algo em si, pois, se, por um lado, ele é um sistema concluído, um conjunto hierarquizado de configurações estruturais internas, por outro, é o lugar onde se manifestam e se expressam as relações dos seres humanos entre si e dos seres humanos com as realidades, ou seja, um objeto aberto, plural, dialógico, ligado ao contexto extraverbal.

Essa referida possibilidade de identificar o referente do texto mostra o cumprimento da intenção primeira da linguagem humana, que

é a de dizer algo sobre algo. O discurso na escrita, ao se autonomizar semânticamente, ultrapassa a referência situacional, substituindo-a por um *quase-mundo* (RICOEUR, 1997, p. 85), que projeta, pela leitura, um diferente modo-de-estar no mundo, possibilitando sempre reescrituras de textos e ressignificação de si.

Contribuições do dialogismo bakhtiniano e seus desdobramentos, sobretudo, no âmbito da análise do discurso e da semiótica literária, nos conduzem também a uma frutífera reflexão. Refiro-me à inter-relação que se estabelece no interior de cada texto, onde vozes falam e polemizam entre si, produzindo um diálogo entre os muitos textos da cultura, contribuindo, deste modo, para a polissemia textual. Assim entendendo o texto, como ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas, o texto poético **Tecendo a Manhã** pode ser ilustrativo:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
(MELONEIRO, 1999, p. 19-20).

Maingueneau (apud BARROS 1997, p. 5), em sentido análogo, define o texto como uma encruzilhada de trocas enunciativas que o situam na história, propondo, para o seu exame, a determinação de um espaço de interação semântica que explique, ao mesmo tempo, os fundamentos dos discursos que dialogam e a relação polêmica existente entre eles.

A partir do exposto, consideramos que os textos produzidos como resultante de práticas culturais no âmbito de uma determinada sociedade expressam, ao mesmo tempo, confluência entre outros tantos textos

já lido e apropriados por sujeitos socioculturais, os quais engendram escrituras que se configuram como reescrituras.

Texto Teológico: discurso sobre o sagrado

No princípio, era a Vida
que se fez Poesia
que se fez Símbolo
e habitou entre nós como Verbo.

Se atentarmos bem para os mais diversos fenômenos culturais, perceberemos que, em todas as épocas - desde a domesticação do fogo, as sepulturas, as pinturas rupestres, os mitos e ritos dos povos nômades e a crença na existência de outra vida; a domesticação das plantas alimentares, os mitos de origem, os espaços sagrados e a mitologia da idade do ferro; da revolução industrial, passando pelas grandes descobertas científicas, a conquista dos espaços cósmicos, da cibernética e da informática, até os nossos dias - o fenômeno religioso marca sua presença. Universalidade esta que pode ser resumida na expressão de Malinowski (1985, p.56): não há povo, por mais primitivo que seja, em que não se veja a religião.

A experiência com o sagrado, entretanto, não existe isolada do mundo, mas faz parte de conjunto de experiências humanas profundas que, trazidas à linguagem verbal, buscam traduzir complexa rede de uma espécie de fundo simbólico (ELIADE, 1989, p. 56). Como observa Cassirer (1991, p. 78), o ser humano já não vive num universo puramente físico, mas num universo simbólico que emerge, dentre estes dois universos, como a forma, através da qual o ser humano se adapta ao meio em que vive. A experiência com o sagrado se inscreve como um dos vários fios que tecem essa rede simbólica, teia emaranhada da experiência humana.

A experiência com o sagrado pode ser apropriadamente entendida como a experiência com o inesgotável, o inominável, o totalmente ou-

tro, com aquilo que toca o ser humano incondicionalmente (TILLICH, 1995, p. 30). A natureza de tal experiência exige mediações específicas, que promovem a constituição de rede simbólica própria. Como o ser humano só se compreende e se diz mediado pela linguagem dos símbolos, dos signos e dos textos e estes se inter-relacionam, o símbolo quer trazer à linguagem verbal este universo profundamente guardado, mas como nunca o consegue de forma total e satisfatória por meio da linguagem habitual, encontra nas metáforas profundas sua superfície linguística, visto que estas, para além do universo semântico, conectam-se com a dimensão simbólica. Os símbolos não têm outra via senão a metafórica. Isto porque, por um lado, os símbolos estão ligados à experiência vivida, ao cosmos, mas querem vir à linguagem; e, por outro, certas metáforas profundas, embora pertençam ao reino do discurso (RICOEUR, 1997, p. 45), projetam sua significação para ambiente extralinguístico, alcançando a profundidade do vivido. O símbolo só se conecta à metáfora porque a vida se faz verbo.

Embora a dimensão do sagrado seja mais do que texto, visto que a experiência religiosa transcende a escrita, ela se apresenta no Ocidente, fundamentalmente, como tradição escrita. A constituição desta tradição processa-se de forma não facilmente verificável. O universo sagrado se objetiva por meio da fixação do discurso nos textos escritos, ou melhor, objetiva-se na escrita o discurso sobre o sagrado, a partir de outros textos.

Esse citado processo pode ser reconhecido ao constatarmos que os mais antigos relatos religiosos escritos de que temos conhecimento estão configurados numa linguagem mítico-poética, que se presume terem sido transmitidos pelo poeta-rapsodo, espécie de poeta-profeta, que se acredita ser escolhido dos deuses para comunicar uma revelação divina (CHAUÍ, 1997, pp. 28-29). Isto porque, neste contexto, não só os textos, mas também as artes, de um modo geral, tinham como finalidade sacralizar e divinizar o mundo. Se, por um lado, isto tornava o mundo distante e transcendente, por outro, presentificava os deuses perante

os humanos, tornando o divino próximo e imanente, através do que Benjamin (apud CHAUI, 1997, pp. 320-321) chamou de transmutação aurática, uma espécie de transfiguração da realidade, espécie de abertura à transcendência, que faz com que toda obra de arte autêntica tenha sempre um fundamento teológico.

Quanto à sua configuração, seja qual for o texto, mesmo o que conta de algo de um universo sagrado, não deixa de ser um texto comum, um meio de comunicação entre homens, no qual um autor busca deixar suas impressões num código destinável a ser decifrável por outros seres humanos, não havendo interferência extra-humana nem do lado do emissor, nem do receptor. De modo que se trata de comunicação humana, a despeito de ser algo considerado divino.

Os textos fundantes das religiões podem ser apropriadamente chamados de prototextos teológicos, pois constituem a base da instituição religiosa e do trabalho teológico sequente. No caso da tradição cristã, o conjunto destes prototextos teológicos ficou conhecido com o nome de Bíblia ou Sagradas Escrituras. Na verdade, uma coletânea de textos, de várias épocas, configurados em vários estilos, compreendendo dois subconjuntos, o Testamento Judeu e o Testamento Cristão.

A noção de teologia como inteligência da fé, como saber racional, desde Aquino a matriz dos sistemas teológicos, chega ao século vinte transformada pela pluralidade de referenciais filosóficos, período marcado por significativas transformações que contribuíram grandemente para a compreensão da natureza dos textos da tradição e da relação destes com a realidade humana. Neste contexto, a teologia passa por transformações, a chamada *quinada antropocêntrica*, que a conduz a novas concepções, nas quais o ser humano vai gradativamente se tornando ponto de partida de reflexão teológica. Temas, antes tratados sob perspectiva metafísica, racional e essencialista, passam a ser estudados do ponto de vista histórico-existencial.

Um decisivo deslocamento de perspectiva se dá com a compreensão da teologia como reflexão crítica sobre a práxis. A teologia da liberta-

ção é paradigma desta compreensão, pois utiliza como princípio hermenêutico as ciências sociais. Teologia pensada e elaborada a partir da irrupção dos pobres no cenário da América Latina, suscita o princípio de que não se diga mais palavra alguma sobre Deus sem levar em conta a situação de sujeitos históricos no mundo. Além desta, destacam-se os esforços de Teilhard de Chardin e Juan Luis Segundo em buscar diálogo entre teologia e as ciências naturais, mostrando-nos a possibilidade haver certa unidade fundamental entre todas as coisas. Somem-se a isso os atuais estudos de Boff e Küng, apontando para a urgência de se considerar as dimensões planetária e ecumênica da teologia. Outros estudos desdobraram a perspectiva antropológica, obrigando, definitivamente, a teologia não só a voltar-se para a historicidade do sujeito, suas questões existenciais, seus contextos culturais, mas também a estabelecer relações interdisciplinares cada vez mais profundas com a sociologia, a política, a antropologia, a economia, a psicologia, a linguística e a literatura, entre outras.

Atualmente, não é mais possível ignorar a teologia seja como fenômeno cultural e disciplina acadêmica, seja como formadora do sentido humano. A teologia participa, portanto, de reflexão mais ampla, atualmente em processo no âmbito das ciências em geral, a saber, a da busca de novas visões de mundo, a da substituição de paradigmas já ultrapassados por novos modelos que proponham soluções efetivas para atual crise de fragmentação do conhecimento. Isto porque a problemática do mundo atual envolve complexidade de aspectos, que parecem convergir para um só ponto, a linguagem. Esta tem se constituído não só um dos problemas fundamentais da filosofia contemporânea, mas também o ponto no qual se encontram as investigações de Wittgenstein, a filosofia linguística dos ingleses, a fenomenologia de Husserl, as pesquisas de Heidegger, os trabalhos da escola bultmaniana e de outras escolas de exegese neo-testamentária, os trabalhos de história comparada das religiões e da antropologia (o mito e a crença), a psicanálise (RICOEUR, 1995, p. 15).

No que se refere ao diálogo da teologia com a literatura, teólogos se integram à discussão. Segundo (1985, p. 189), por exemplo, defende, que não somente a linguagem denotativa é passível de verificação ou falsificação, como exige a ciência, mas que a linguagem conotativa também é passível de critério semelhante, ainda que as demonstrações sejam menos exatas ou diretas, contrariamente à visão positivista, que distinguiu entre uso próprio e impróprio da linguagem, científicos e literários, respectivamente. Apoiado no princípio de Wittgenstein de que cada tipo de linguagem possui uma lógica própria e após breve reflexão sobre a poesia, Segundo (1985, pp. 183-191) procura demonstrar que a linguagem poética possui certa lógica que lhe possibilita a verificabilidade de sua linguagem. Primeiro, porque supõe a informação de conotações afetivas, que são tão importantes quanto à informação denotativa de fatos ou coisas objetivas; e, segundo, porque a linguagem poética está relacionada ao mundo estruturado dos valores e da significação. Isto porque, na medida em que chegam à estrutura valorativa do ser, produzindo sentido e significação, discernem e comprometem, afetando o ser, de algum modo, em seu agir e em seu existir. Sua conclusão aponta para a potência da linguagem poética, destacando que, quando a linguagem poética atinge tal nível de profundidade e complexidade, transmite algo que se enquadra dentro de um esquema muito genérico da existência humana, assumido como verdadeiro, ainda que não possa ser verificado empiricamente (SEGUNDO, 1985, p. 1995). A poesia, prossegue o teólogo, tem o poder fundir as linguagens icônica e digital. Em sentido análogo, Scannone (1976, p. 90) ressalta que o sentido da luta pelo bem e contra o mal e a busca da sabedoria que abre novos caminhos são potencializados quando um povo canta poeticamente coisas que dizem respeito às raízes do seu ser. E Cox, revelando sua desilusão em relação à linguagem científica, diz que o secularismo esvazia as metáforas religiosas, desviando-nos a atenção do reino da fantasia para as coisas manejáveis e exequíveis, deixando-nos com a consciência de que a ciência sem intuições ou visões não chega a lugar nenhum (COX, 1980,

p. 16). E, no mesmo sentido, Alves (1977, p. 13) foi sintético: “Se uso Deus é como metáfora poética”. Ainda Alves, em tom poético, deixa-nos entrever a raiz dessa relação entre teologia e literatura:

Deus é símbolo que marca uma proibição de falar.
Onde ele se diz, estabelece-se um grande silêncio.
E sobre ele surgem as metáforas,
Que é um jeito de dizer o que não pode ser dito (ALVES, 1987, p. 13).

A linguagem poética é utilizada nos textos primitivos das religiões – os prototextos teológicos - não para criar efeito retórico, nem para substituir outra palavra que poderia ter sido utilizada no lugar, mas exatamente, pela limitação que a linguagem literal tem para expressar a experiência indizível. A religião utiliza a linguagem poética para expressar a experiência pessoal e coletiva e para falar do ainda-não, dos possíveis humanos, da esperança, por deficiência, pois esta linguagem não consegue traduzir a intensidade da sua experiência; por eficiência, pois o ser humano é capaz de criar e de utilizar um sistema simbólico através do qual pode transmitir a outros sua experiência; e por proficiência, porque só a poesia tem força, beleza e capacidade de atingir dimensões do humano que a linguagem comum dissimula.

A relação entre o simbólico e o metafórico no interior da poesia ocorre, pois a metáfora contém uma parte cognitiva que se relaciona à sua capacidade de redescricao do mundo (RICOEUR, 1995, p. 114). É, por esta razão, que ela reinterpreta a rede simbólica através de novas associações, revelando enraizamento, às vezes, tão profundo que afeta todo o discurso, assemelhando-se aos paradigmas simbólicos de Eliade (1977). As metáforas são, por isto, a superfície linguística dos símbolos, como a essência própria da poesia.

O texto como teológico, como o consideramos aqui, fundamenta-se na noção de teologia como um discurso sobre deus. Discurso esse que sempre se realiza em diálogo com outros textos, utilizando-se predominantemente do enunciado metafórico. Os primitivos textos dialoga-

vam com outras narrativas míticas. As reescrituras sucessivas foram sendo processadas em diálogo com o momento histórico-político. Na sequência, diálogos com textos das filosofias e depois com as ciências sociais. A teologia se sempre constrói como um palimpsesto.

Tecido Literário: o discurso da plurissignificação

La obra literária no es mero objeto,
Sino um âmbito de realidad (QUINTÁS, p. 27)
Aixo era y no era¹

Eagleton, em sua **Teoria da Literatura** (1986) faz percurso que demonstra a complexidade do fenômeno literário e, portanto, a dificuldade de se definir o que é especificamente literário ou se uma obra é ou não literária. Nossa reflexão segue no sentido de apontar um conceito paradigmático para a obra literária.

A partir da segunda década do século passado, os formalistas russos julgaram ter resolvido a questão da especificidade da literatura, ao estabelecerem que a distinção entre o texto literário e outros tipos de textos: era a *literariedade*, essência própria da literatura. Impregnados de espírito científico, concentraram a atenção na realidade material do texto literário em si. A *literariedade* constituía fato material, cujo funcionamento podia ser analisado, mais ou menos, como se examina uma máquina. A linguagem literária seria, então, conjunto de desvios da norma, espécie de violência linguística; forma especial de linguagem em contraste com a linguagem comum, usada habitualmente. A essência da *literariedade* seria o tornar estranho. A obra literária não deveria ser entendida como veículo de ideias, nem como reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de verdade transcendental. Era apenas organização particular da linguagem. Por isso, o que importava ao crítico literário era a forma. O conteúdo era apenas a motivação ou pretexto para um tipo de exercício formal. Os formalistas não negavam que a

¹ Exórdio habitual dos contos de fadas maiorquinos

arte tivesse relação com a realidade social, apenas afirmavam, provocadoramente, que isso fugia ao trabalho do crítico da literatura (EAGLETON, 1986, p. 4).

Atualmente, os estudos sobre o literário, retomando o conceito de *mimesis*, da Antiguidade Clássica, indicam novas compreensões nas quais conteúdo e suporte se integram na formação dos sentidos e das referências. O conceito aristotélico, ao longo dos séculos interpretado na cultura ocidental como reprodução ou fotografia do real, como mediação entre os fatos e os nossos sentimentos e percepções, desde os fins do século XIX, passa a ser entendido como recriação metafórica. Mas a semente desta nova visão pode ser encontrada já em Aristóteles:

Sendo o poeta um imitador, como é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, necessariamente imitará sempre de uma das três maneiras possíveis: representará as coisas como eram ou são, como se diz ou crê que sejam, como devem ser. E estas coisas se expressam com uma palavra estranha, a metáfora e muitas outras alterações da linguagem; estas, com efeito, são permitidas aos poetas (ARISTÓTELES, s/d, pp.117-118).

É a reflexão sobre a *mimesis* que nos conduz à Poética, que nos revela a metáfora, essa poderosa e estranha palavra, como a expressão, por excelência, da *mimesis* na poesia.

Mas é preciso ultrapassar a retórica clássica e alcançar a metáfora em sua maior extensão para, assim, ampliar a compreensão da obra literária. Neste sentido as contribuições de Ricoeur sobre a teoria da metáfora, amplia a problemática da palavra *estranha e poderosa*, ressitua-a no conjunto da frase, transportando-nos, assim, da noção de palavra para a de enunciado metafórico (RICOEUR, 1995, p. 97).

A tarefa de ampliar a extensão da metáfora e incluir toda sua significação no âmbito semântico solicita-nos aprofundamento maior, visto que tal compreensão nos põe em discussão com conceitos vigentes no âmbito da crítica literária e que se referem a questões ainda em aberto, sobre as relações entre poesia e verdade e poesia e realidade.

A problemática prossegue, pois, por um lado, a metáfora como palavra não cumpre a sua vocação dialógica dentro da frase, sendo apenas figura; por outro lado, o enunciado metafórico sem referência continua contrariando a universalidade dialógico-referencial que liga a linguagem à realidade e à verdade. É o próprio enunciado metafórico que mostra com clareza a relação entre referência suspensa e referência desvelada, pois ele conquista seu sentido como metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar, por simetria, sua referência literal (RICOUER, 2000, p. 338). Trata-se, então, de nova pertinência semântica, que surge sobre as ruínas do sentido literal, que suscita também nova referência, correspondente à referência literal abolida. O que parece, portanto, ser um erro de categoria aproxima-se mais da ideia de um erro calculado, como sugeriu Ricoeur (1995, p. 99). Metáfora como criação instantânea, inovação de sentido (semântico), que resulta da atribuição de um predicado inabitual ou inesperado, mais análogo à resolução de enigma do que a simples associação por semelhança (RICOUER, 1995, pp. 99-100). Ao emprego metafórico sempre podemos opor um emprego literal, embora a diferença entre literal e metafórico exista apenas graças ao conflito de duas interpretações. Ou seja, a verdade metafórica não se contrapõe à verdade literal, mas ambas se contrapõem à falsidade.

Só pudemos passar da metáfora figura para o enunciado metafórico graças à compreensão de que o que ocorre com a palavra afeta também a frase inteira, agora precisamos dar passo mais adiante. O que acontece aos enunciados metafóricos afeta a obra como um todo. Isto porque a produção do discurso como obra cria uma entidade complexa que não é redutível à soma dos seus enunciados metafóricos. De modo que o que acontece aos enunciados metafóricos num texto-obra, afeta todo o conjunto. O discurso como obra, o texto literário, enquanto ligado à realidade nos transporta para um pouco mais além, para a dimensão do simbólico.

Da metáfora-figura saltamos para o enunciado metafórico e deste, podemos chegar à metáfora em sua maior extensão, o texto-obra. A

obra literária é entidade complexa de discurso. Mais do que sequência linear de frases e mais do que a soma dos seus enunciados metafóricos, ela é processo cumulativo, holístico (RICOUER, 1995, p. 122), polifônico e plurissignificativo.

Para o amálgama, um arremate, aparentemente, paradoxal: Há mais no símbolo do que na metáfora e mais na metáfora do que no símbolo (RICOUER, 1995, p. 115). Por um lado, a metáfora transporta para a linguagem a semântica que fica implícita no símbolo; por outro, o símbolo emana das profundezas da experiência humana (RICOUER, 1995, p. 107). A metáfora está no símbolo como sua superfície; e o símbolo está na metáfora como o seu referente extralinguístico. Conjugados, fica ampliada a teoria da metáfora e, por consequência, a da significação verbal, visto que esta atinge sua maior extensão para além do signo linguístico.

Aqui, encontramos-nos em mais uma encruzilhada. Pois vemos como por transparência não só um novo mundo construído pela linguagem, mas também a sua relação com o que Ricoeur chamou de *quase-mundo* (RICOUER, 1995, p. 85). Neste ponto, aliando o alargamento da teoria da significação verbal, podemos cruzar uma linha em travessia para que os quase-mundos sejam evocados. Dissemos evocar porque estamos diante de uma condição imposta pelas obras escritas; porque a ocultação do mundo circunstancial pelo quase-mundo dos textos pode ser tão completa que uma civilização se reduz a uma espécie de 'aura' manifestada pelas obras (RICOUER, 1995, p. 85). E isto pode ser exemplificado com o mundo grego, com o mundo bizantino, ou com o mundo Bíblico. Tais mundos textuais ausentes, do tempo da civilização grega, egípcia ou hebraica, são análogos aos mundos desvelados pelos textos literários. Por isso, a sugestiva ideia do palimpsesto em Genette pode aqui ser retomada, alargando o conceito de obra literária.

Como a literatura não tem temática específica, ela sempre convoca outros textos, entre os quais os prototextos bíblico-teológicos. Isto porque nela se evidencia cruzamento dialógico de vários textos, que se

dá em nível horizontal e nível vertical; diálogo entre o texto e o leitor, entre o texto e os seus outros textos; entre o texto e o mundo. Um texto, então, como diz Genette, sempre pode camuflar um outro, mas nunca consegue dissimulá-lo completamente (GENETTE, 1982, p. 12). E, por essa razão, ela engendra de uma forma particular uma forma particular de apresentação do real vivido, pois a obra literária não só reflete os conteúdos evocados e os textos convocados, mas também os refrata. É preciso ressaltar, entretanto, que caráter dialógico do discurso literário se contrapõe ao discurso autoritário que abafa as vozes dos percursos em conflito, anulando a ambiguidade das múltiplas posições e levando o discurso a se cristalizar e se fazer discurso da verdade única, absoluta, incontestável. Isto porque as obras poéticas, como as metáforas vivas, não são traduzíveis, apenas podem ser interpretadas. E, pelo excesso de significação que lhe é próprio, elas se abrem a várias interpretações, por meio das quais vários conteúdos, inclusive o teológico, podem se revelar ao mesmo tempo, mas o leitor não é intimado a reconhecer uma interpretação como a verdade única e absoluta, pois na obra poética se revela o uso positivo e produtivo da ambiguidade, possibilitando a revelação da verdade de várias perspectivas. E é nesta sua potência plurissignificativa que também se revela o seu caráter atemporal, pois as obras sempre são passíveis de se recontextualizarem pelas leituras, ao mesmo tempo em que estas engendram sempre reescritura. A natureza da obra literária implica, portanto, o conflito das interpretações, impedindo o sepultamento da obra numa leitura unívoca, monológica, autoritária, dogmática.

Alcançamos a metáfora em sua mais plena extensão e complexidade, a obra literária, o poema-obra. Assim considerada, a relação entre sentido literal e sentido figurado numa metáfora é como uma versão abreviada da obra literária, distinguindo apenas que a estrutura da obra é o seu sentido e o mundo da obra é a sua referência. Ou, para utilizarmos a feliz definição de Monroe Beardsley (RICOUER, 2000, p. 238): a metáfora é um poema em miniatura (RICOUER, 1995, p. 94). Ou, melhor dizen-

do: a obra literária é uma metáfora ampliada. Ou, melhor ainda: a obra literária, e, por excelência a obra poética, é uma metáfora em sua mais plena extensão e complexidade.

De modo que podemos dizer, com Ricoeur, que o conceito de metáfora é paradigmático na compreensão dos textos primitivos das religiões, os textos das obras literárias (RICOEUR, 1995, p. 94). Entendemos, com Ricoeur, que a linguagem poética é aquela que, por excelência, opera a *mimeses* da realidade (RICOEUR, 1988, p. 57).

A conjugação da teoria da metáfora com a teoria do símbolo não só alarga a teoria da significação, mas também nos aponta a potencialidade da linguagem literária e, por excelência, a poética. É por causa da natureza desse conjunto de potência e complexidade da poesia, que o fenômeno religioso não só é evocado para dentro da linguagem, mas também por meio dela é revelado. É como se a escrita literária fizesse um percurso da metáfora ao símbolo e a escrita teológica fizesse o percurso inverso, do símbolo à metáfora.

A potência e complexidade da obra literária têm sua possibilidade e seu limite na natureza escrita do seu discurso: é possuidora de excesso de sentido verbal e extraverbal; é potência comunicativa, na qual a cognição não se opõe à emoção, nem conhecimento a prazer; é o tecido onde beleza, verdade e vida se encontram se unem seja para buscar um tempo perdido (PROUST, apud GENETIE, 1972, p. 43), como sugeriu Proust, seja para desvelar os possíveis humanos, como sugeriu Ricoeur.

Estamos diante de indicações que nos sugerem linhas nas quais teologia e literatura se cruzam. Tal encontro parece implícito na pluralidade da linguagem poética como um dentre os possíveis referenciais do seu discurso e por causa de sua potencialidade simbólica. O encontro é possível porque, por um lado, símbolos originários emanados de experiências humanas profundas, constitutivos do modo-de-estar e do modo-de-se-orientar do ser-no-mundo, querem vir à linguagem; e, por outro, mais que expressar sentimentos, a poesia, libertando-se do mundo, mas para a ele se ligar de uma forma mais pura e mais radical (RI-

COUER, 1995, p. 107), traz à linguagem formas de o ser humano experienciar o real que a linguagem comum geralmente dissimula. A experiência humana não cabe numa palavra, não cabe num enunciado, não cabe numa obra, mas o poema-obra tem o poder de transfigurar a vida, graças a uma espécie de curto-circuito operado entre o ver-como..., característico do enunciado metafórico, e o ser-como..., correlato ontológico deste último (RICOUER, 1997, p. 276).

Em relação à natureza do poético, entendemos que a poesia é a linguagem, por excelência, da teologia. É na poesia que a revelação metafórica se encontra com a revelação teológica e se confundem. Noutras palavras, Deus só é possível nos textos escritos, graças à poesia. Ou, se quisermos dizer com Adélia Prado, “a poesia é exatamente o rastro de Deus nas coisas.” Aqui, as linhas temáticas da teologia são evocadas e se cruzam no tecido poético. As linguagens se encontram e se confundem em diálogo metáfora – símbolo, em travessia palimpséstica.

A partir do exposto, constatamos que a própria natureza destas duas irmãs de berço já revela uma identidade primordial e mais profunda, visto que essa relação remonta às mitologias do mundo antigo. Pela natureza plurissignificativa dos textos literários, sempre será possível encontrar nestes teologia explícita ou latente. E, como a literatura capta o real transmudando-o, o simbólico do sagrado presente no seio da cultura e da sociedade é atraído e convertido em metáfora, essa superfície, por excelência, dos símbolos. Neste ambiente, as possibilidades intertextuais e interdiscursivas revelam diálogo intercultural e projetam relações inter e transdisciplinares, acenando para outras tantas inter-relações, outras tantas fronteiras com outros tantos saberes.

Por fim, podemos entrever que literatura e religião se encontram em palimpsestos, que prosseguem em processo de reescritura crítica e literária que se opera desde as mais antigas tradições orais e escritas, passando, exemplarmente, pelas diferentes versões das narrativas míticas, pelos textos da tradição javista e pelos redatores. Tradição de reescritura que prossegue no testamento cristão, envolvendo as diversas versões

dos evangelhos canônicos e “apócrifos”, as epístolas e os apocalipses, desfazendo a ilusão de um suposto texto original, visto que os escritos da Bíblia são múltiplos e diversos em autores e gêneros e épocas em permanente reescrituras, formando uma verdadeira biblioteca (biblos).

A crítica literária bíblica é unânime em reconhecer grandes méritos nos redatores. O trabalho dos críticos literários é, na verdade, semelhante ao dos redatores. A diferença é que, enquanto estes procuram com suas reescrituras construir hipertextos substitutivos; aqueles buscam metatextos explicativos, que podem contribuir para novas reescrituras. Robert Alter, por exemplo, é enfático ao concluir que "os redatores demonstraram gênio na criação de brilhantes colagens". E Northrop Frye diz que no texto final dos redatores, o personagem literário Yahweh está tão desenhado, que não é mais possível ver o desenho primeiro do personagem Yahweh. Do mesmo modo, não é mais possível ver nos escritos do Testamento Cristão qualquer imagem do Deus do antigo Judaísmo, senão através da nova imagem criada pelos vários personagens do Jesus da tradição cristã. Isso porque toda reescritura é, de alguma forma, uma transformação.

Embora esse processo de reescritura literária e teológica tenha sempre existido, o fenômeno passa a aparecer como algo sistemático e assumido explícita e implicitamente pelos escritores-críticos modernos. Nestes, o recurso a textos alheios se faz sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de pura contestação (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o "original autêntico" e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia pretensamente dona da "verdade", seja religiosa, estética, gramatical ou outra qualquer. O que é novo em tal assimilação é que ela se realiza em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se objetive o estabelecimento de um sentido final, coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado, mas a projeção de texto que se mantém aberto a novas leituras e novas reescrituras.

Mas é preciso ressaltar que, em tempos de bibliolatria, dogmatismos,

intolerâncias e todo tipo de repressão, algumas reescrituras canonizadas e sacralizadas são idolatradas, enquanto reescrituras críticas são censuradas por autoridades político-religiosas, alguns verdadeiros empresários das igrejas caça-níqueis, os quais exercem o papel de juízes de todas as reescrituras. Em tal contexto, textos, seus autores e os leitores são considerados “heréticos” e subversivos, muitas vezes lançados nas fogueiras e nos calabouços. Nesses tempos e espaços, poderosos querem ditar quais textos podem ou não ser lidos.

Em seu ensaio, *Kafka y sus precursores*, Borges procura mostrar que os novos escritores recriam o passado, tornando-o legível para outras gerações. Para ele, cada escritor cria seus precursores e seu labor modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro. Assim como os produtores dos textos atuais reescreveram os seus a partir dos antigos, do mesmo modo, estes foram reescritos a partir de outros ainda mais antigos. E, nesse caso, não se deve julgar o valor da obra pela sua antiguidade, pois a tradição não pode se tornar para nós uma obsessão, uma prisão ou, como diz Eliot, um fardo. A tradição precisa ser permanentemente recriada, num processo de crítica e atualização, que promove um remanejamento da ordem anterior. Neste sentido, a ideia é que os novos escritores não matam os antigos mas os ressuscitam.

Na esteira de Ricoeur, sempre que uma obra é apropriada pelos vários leitores, em diferentes contextos, ela abre a possibilidade de engendramento uma reescritura, sendo essencial que ela “transcenda suas próprias condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos socioculturais diferentes”. Neste sentido, o texto, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, se descontextualiza de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação, justamente através do ato de ler. A leitura apenas engendra uma reescritura porque a compreensão de um texto, como diz Ricoeur, é a compreensão de si mesmo diante do mundo do texto, de modo que é uma ilusão ver o

passado com os olhos do passado.

Aqui se cumpre mais uma vez a profecia de que “a palavra não volta vazia”. Os textos lidos sempre cumprem sua missão de dizer algo a alguém sobre alguma coisa, de um certo modo, por meio de uma determinada linguagem, gênero, discurso. E os leitores sempre se apropriam dos mundos dos textos em diálogos com suas visões de mundo, engendrando por meio de suas singulares leituras suas reescrituras.

Durante o tempo em que cursava graduação em Teologia, final da década 70 e início da de 80, do século passado, uma feliz convivência e profícua aprendizagem com o memorável professor Merval Rosa. Quando alguns fundamentalistas lhe perguntavam, em tom de provocação, se ele acreditava na Bíblia de capa a capa, ele sempre respondia com uma serena e contundente expressão, que passei a usar dali por diante em situações análogas e que agora me sirvo da mesma:

“- Eu creio mais do que isso: creio antes e depois da Bíblia.”

Os textos literários estão cheios/misturados com outros tantos textos, de tal modo que em muitos momentos literatura é teologia e teologia é literatura. Além disso, o texto literário é pluridiscursivo, o que sempre o faz estar aberto a fecundas possibilidades de diálogos com a história, a sociologia, a filosofia, a antropologia, a teologia e tantas outras áreas.

Palimpsestos de palimpsestos.

Referências

- BRANDÃO, Eli. *Jesus-Severino e a teimosa esperança*. In: *Estudos de Religião*. São Bernardo: UMESP, 2007.
- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- GENETTE, G.. *Palimpsestos*. A Literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes & Editora da Unicamp, 1989
- MONDIN, Batista. *A Linguagem Teológica*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1979.
- MUKARÓVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981
- PAGÁN, Luis N.Rivera. *Mito, Exílio y Demônios: Literatura y Teologia en América latina*. Puerto Rico, Publicaciones Puertorriquenas Editores, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Porto: Porto Editora, 1995.
- SCANNONE, Juan. *Poesia Popular e Teologia*. Petrópolis: Vozes, Revista Concilium, 1976.
- SEGUNDO, J. L. *O Homem de Hoje Diante de Jesus de Nazaré*. SP: Paulinas: 1985.
- TILLICH, Paul. *Teologia Sistemática*. São Leopoldo: Sinodal; São Paulo: Paulinas, 1984.

POR UM DEUS QUE SEJA POETA: ESCRITA E ORAÇÃO EM ETTY HILLESUM

Maria Simone Marinho Nogueira*

Não há um poeta em mim, há sim um pedacinho de Deus em mim, que poderia se transformar em poeta. Num campo assim é preciso que haja um poeta que viva a vida, também ali, como poeta, e que seja capaz de cantá-la (Etty Hillesum).

Introdução

Neste texto temos como objetivo apresentar alguns aspectos da obra *Uma vida interrompida: Diário de Etty Hillesum, 1941-43*, doravante referenciado apenas como *Diário*. Esta obra foi composta pela escritora holandesa no período sombrio da Segunda Guerra Mundial e é composta por oito cadernos de pautas azuis preenchidos por uma caligrafia de difícil leitura¹. Embora o tema da Literatura de Testemunho² se faça presente, afinal é o lugar de onde Hillesum fala, não o abordaremos diretamente aqui com as suas categorias e os seus problemas, conquanto tal tema seja o pano de fundo sobre o qual se desenvolve as nossas reflexões. De qualquer forma, o que procuramos é refletir sobre o ato de escrever como um processo de constituição de si que, por sua vez, pode ser pensado por meio das ideias da escrita enquanto necessidade,

* Graduada em Letras e em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB, Doutora em Filosofia pela Universidade de Coimbra-UC. Professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba, atuando na Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade-PPGLI e no Curso de Filosofia-DFIL. mar.simonem@gmail.com

¹ Cf. Gaarlandt, (1996, p. xiii) "Eight exercise books closely written in a small, hard-to-decipher hand-ever since I first read them, I have been preoccupied by what they reveal: the life of Etty Hillesum." As linhas azuis, às quais nos referimos acima, aparecem na própria narrativa feita por Etty no *Diário*.

² Sobre tal temática, veja-se GAGNEBIN, 2006.

do ato de se ajoelhar como um ato introspectivo e de Deus em conformidade ao que há de mais íntimo em Etty Hillesum. Nessas relações, esperamos mostrar a conexão entre a ação da escrita, a ação de rezar e a ação de viver e como tudo isso pode moldar toda uma vida interior. Para tanto, dividiremos nosso texto em três partes. Na primeira parte, apresentaremos a biografia da escritora em tela. Na segunda, refletiremos sobre a ação de escrever de Hillesum, buscando mostrar como esta ação é uma necessidade e, na terceira e última parte, abordaremos a relação entre oração e interioridade como encontro com Deus e como momento importante do processo de escrita de Etty. Ao longo do texto, esperamos que possam ser percebidas as relações entre literatura, filosofia e religião.

Etty Hillesum: breve percurso biográfico

É em um domingo, 9 de março de 1941, que a jovem Esther Hillesum ou simplesmente Etty, como era chamada, começa a escrever seu *Diário*. Tem então 27 anos e não gosta nenhum um pouco da percepção que possui de si mesma. Um mês antes, entre fevereiro e março, conhece Julius Spiers³, que mudará completamente a sua vida e, mais do que um amante, será uma forte influência no amadurecimento da sensibilidade religiosa da jovem holandesa.

Etty Hillesum nasce em 15 de janeiro de 1914 na cidade de Middel-

³ Embora Julius Spiers tenha sido uma figura extremamente importante na vida de Etty Hillesum, neste texto não é a sua relação com Spiers que é o nosso foco de reflexão. Logo, colocaremos aqui alguns dados dele apenas para título de informação. Ele era judeu, nascido na Alemanha (em Frankfurt am Main) no ano 1887, portanto, era bem mais velho que Etty, fato que não impediu que fossem amantes. Teve uma formação em psicanálise sob a orientação de Jung, mas não pertencia a nenhuma escola em particular. Se interessa pela psicoquirologia (estudo da psiquê por meio das impressões palmares) e é o próprio Jung que o persuade a se tornar psicoquiromanete em tempo integral. Gaarlandt (1996, p. xiv) diz que Julius Spiers é descrito pelos seus admiradores, sobretudo pelas mulheres, como possuindo uma personalidade mágica. Diz ainda que por onde passava sempre atraía muitos discípulos. Faleceu em 1942 em Amsterdam, o que impactou bastante Etty como podemos ler nas anotações de 15 de setembro de 1942.

burg. Nasce no seio de uma família judaica que, entretanto, não era praticante e, portanto, Etty não foi necessariamente educada na fé judaica, mas, mesmo assim, ela termina por deixar claro o seu amor ao povo judeu quando decide ir voluntariamente para o campo de Westerbork⁴. De toda forma, nos parece que Hillesum teve uma espiritualidade livre e um amor sem fronteiras pela humanidade, afinal ela própria afirma que não quer desperdiçar a sua vida sentindo ódio, mas quer preenchê-la com amor por si e pelos outros⁵.

Ela é a mais velha de uma família da burguesia intelectual judaica. Seus dois irmãos, Mischa (o do meio) e Jaap (o caçula), eram, assim como Etty, igualmente inteligentes e brilhantes⁶. O pai deles, Louis Hillesum, era professor de línguas clássicas e seu amor pelos livros deve ter influenciado a paixão de Etty pela leitura. Já sua mãe, Rebeca Bernstein, de origem Russa, tinha um gênio oposto ao do seu marido, ele era disciplinado, ela era caótica, e isso tornou a relação dos dois bastante tumultuada. Quando lemos o *Diário* percebemos o quanto Etty, antes do seu processo de amadurecimento, fazia recordar o gênio de sua mãe.

A formação intelectual de Etty vai do Direito, seu primeiro curso, passando pelas Línguas Eslavas, até seu interesse pela Psicologia, pela Filosofia e pela Literatura. Ao longo do seu *Diário* refere-se a si própria

⁴ Westerbork era um campo de trânsito. Última “parada” antes do campo de extermínio de Auschwitz.

⁵ Como escreve Michael Davide (2019, p. 33): “Na *devotio moderna* deu-se a passagem da espiritualidade medieval, sobretudo comunitária, a uma espiritualidade mais próxima da nossa sensibilidade contemporânea; portanto, mais atenta à dimensão pessoal. A experiência de Etty Hillesum não pode ser identificada nem catalogada, tampouco reduzida a uma forma religiosa precisa e preestabelecida”.

⁶ “[...] she was witty, vivid, eager to read books and to study philosophy, and in these ways she was far ahead of her school friends. Mischa was a brilliant musician who played Beethoven in public at the age of six. He was considered by many to be one of the most promising pianists in Europe. His talent as a musician dominated the daily course of the household. And her other brother, Jaap, discovered several new vitamins when he was seventeen, for which he won admission to the academic laboratories, an unusual honor for a medical student. He later became a doctor.” (GAARLANDT, 1996, p. xvi).

como professora de russo, não sendo à toa encontramos entre os autores citados, Dostoiévski, Kropotkin, Pushkin e Tólstoi, além de um livro Russo para comerciantes e algumas gramáticas e dicionários russos. Em várias passagens das suas anotações ela reflete sobre o momento em que será convocada para o campo de concentração e pensa em levar o mínimo de coisas pessoais para deixar espaço para os seus livros. A cada vez que pensa nisso, a seleção de livros muda um pouco, mas mantém-se, em todas elas, a Bíblia, Dostoiévski e Rilke.

A influência deste último pode ser percebida em várias partes do Diário de Etty. É um autor que aparece de forma constante na sua escrita e merece, por isso, um estudo especial sobre a influência exercida em Etty⁷. Mas vejamos um passo das *Cartas ao um jovem poeta*, apenas para ilustrar, e perceberemos, mais adiante no nosso texto, o porquê de Rilke ter se tornado um escritor fundamental para a holandesa. A passagem encontra-se na primeira carta de Rilke dirigida a Kappus, seu interlocutor, e se refere à clareza que este último deve ter no que diz respeito a ser escritor (poeta).

Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos da sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto acima de tudo: pergunte a si mesmo na hora mais tranquila da sua noite: “Sou mesmo forçado a escrever?” Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples “sou”, então construa a sua vida de acordo com esta necessidade (RILKE, 1998, p. 22-23).

E foi graças, dentre outras coisas, a uma resposta afirmativa da jovem holandesa à pergunta de Rilke dirigida a Kappus, mas que Etty soube tomar para si, que a sua história continua viva, apesar da sua trágica morte com apenas 29 anos. Em 7 de setembro de 1943, ela, seus

⁷ Sobre tal comparação, veja-se o estudo: “*Aesthetic Mirrors*”, *Etty Hillesum and Rainer Maria Rilke*. GOETISER, 2018, p. 183-226.

pais e seu irmão Mischa⁸ foram colocados no trem para Auschwitz. Um relatório da Cruz Vermelha registra a sua morte em 30 de novembro de 1943. Antes de Auschwitz, Etty passa um ano no campo de Westerbork, onde trabalha no hospital local, e ela nos relata, na última parte do seu diário, escrita em Amsterdam⁹, dentre outras coisas, as suas impressões daquele campo. Dessas impressões, quando percebe que o extermínio é total, escreve, em 3 de outubro de 1942: “Não há um poeta em mim. Há sim um pedacinho de Deus em mim, que poderia se transformar em poeta. Num campo assim é preciso que haja um poeta que viva a vida, também ali, como poeta, e que seja capaz de cantá-la” (HILLESUM, 2019, p. 350). Neste mesmo dia, ela escreve que deseja ser o coração pensante de todo um campo de concentração, unindo, numa mesma metáfora, o sentir e o pensar, ações que fizeram da jovem holandesa uma delicada luz em tempos sombrios e que continua a iluminar todos que se debruçam sobre a sua escrita.

Uma cronista: quando a escrita se torna uma necessidade

Então vamos lá! Este é um momento doloroso e quase intransponível para mim: confiar meu coração inibido a um tolo pedaço de papel pautado. Os pensamentos às vezes são tão claros e vívidos na minha mente, e os sentimentos tão profundos, mas ordená-los por escrito ainda é difícil (HILLESUM, 2019, p. 17).

São com essas palavras que Etty inaugura o seu Diário, refletindo sobre a dificuldade de expressar por escrito os seus sentimentos. Esta dificuldade, por sua vez, faz parte do seu processo de amadurecimento,

⁸ Seus pais e Mischa também morreram em Auschwitz. Seu irmão mais novo, Jaap, embora tenha sobrevivido ao campo de concentração, falece quando está voltando para a Holanda.

⁹ Etty Hillessum tinha uma permissão especial do Conselho Judaico, onde trabalhou como datilógrafa, e por isso pôde, mesmo estando no campo de trânsito de Westerbork, viajar várias vezes para Amsterdam. Levava cartas e recados dos que estavam no campo e, de volta, trazia remédios.

na busca pela escrita como parte orgânica dela mesma. Afinal, a fonte, como nos diz, é ela própria, já que afirma querer ouvir o que vem de dentro e que, mergulhada nela mesma, aguarda que algo flua de dentro dela. Quando pensa no seu futuro como escritora, afirma que quando sentar e escrever, estas serão as suas noites mais belas e assevera: “Vai fluir de mim, delicada e incessantemente, num fluxo interminável, tudo o que agora recolho em mim” (Idem, p. 176).

No entanto, este fluxo que ela deseja, a escrita de forma orgânica, como fazendo parte do seu corpo, teima em não aparecer de forma tão natural e, como muitos escritores e escritoras, Etty luta com as palavras, não como se estas e ela estivessem em campos opostos, mas como se elas (as palavras e Etty) se unissem para lutar contra os seus próprios limites. Ela chega a dizer que deveria usar a caneta-tinteiro como se fosse um martelo e que as palavras deveriam surgir como golpes quando se trata de narrar uma parte da história. Nesta luta com as palavras, a tarefa da leitura (pressuposto da escrita) se confunde com a própria vida, posto que ao detectar que chegou ao limite do que pode suportar e para além dele (dos limites que se tornam cada vez mais estreitos) só há a loucura ou a morte, e escreve: “Minha única satisfação nesta vida: me perder num trecho de prosa, num poema que eu tenha que conquistar sangrando, palavra a palavra” (Idem, p. 132-133).

Na sua busca pela escrita cristalina ou, porque não dizer, perfeita, Hillesum se questiona se deve escrever realmente tudo em seu Diário, como por exemplo, suas dores de cabeça, seus problemas estomacais, o que comeu no café da manhã, enfim, coisas que ela considera de menor importância, e chega à conclusão que não¹⁰. Outros podem escrever sobre essas coisas, mas ela, não, pois tudo isso está na superfície, e ela

¹⁰ Isto não significa, entretanto, que em momento algum do seu diário ela não aborde essas pequenas coisas, pois faz esses relatos também. De toda forma, eles parecem surgir mais como um desabafo, como se estivesse falando para si mesma, “hoje estou com uma terrível dor de cabeça”, por exemplo, do que se estivesse preocupada em deixar esse tipo de informação para os pósteros. Para estes, como vemos na maior parte do seu diário, ficam as reflexões mais graves e solenes que ela quer transmitir de maneira clara.

busca, na sua escrita, uma clareza de si, necessitando, portanto, mergulhar mais fundo em si mesma, embora, algumas vezes, este mergulho seja feito de forma muito afoita. Assim, num diálogo consigo, ela chama sua própria atenção para dizer que, apesar de ela mesma ser a fonte de onde bebe, deve ter cuidado para não se afogar nela, devendo manter os olhos em terra firme e não ficar se debatendo no oceano. Segue dando conselhos para si e, conseqüentemente, para a sua escrita, como podemos ler numa passagem logo do início do Diário (10 de março de 1941):

Organize um pouco as coisas, faça alguma higiene mental. Suas fantasias, emoções profundas etc. são o enorme oceano, dali você tem que extrair minúsculos pedaços de terra que serão outra vez inundados. Um oceano assim é por demais vasto e elementar, mas o importante são os pequenos pedaços de terra que se consegue conquistar ali (Idem, p. 27).

Percebemos, pelo excerto acima, que Etty, quando começa a fazer suas anotações, não tem ainda a maturidade (como pessoa e como escritora) que aos poucos vai conquistando. Para ela, o ato de escrever está intimamente conectado com a obtenção de uma clareza de si em que este fazer (escrever) se torna orgânico, semelhante a uma passagem de Foucault onde lemos: “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (in vires, in sanguinem). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional” (1992, p. 133). Afinal, dois dias depois de ter dito que deve organizar melhor suas ideias, ela reflete sobre o seu possível talento para a escrita e afirma que tal sentimento ainda não é orgânico nela¹¹.

Ponderando ainda sobre a escrita como um processo orgânico, ou seja, como naturalmente fazendo parte daquela que escreve, vemos, nas

¹¹ Hillesum chega a usar termos como masoquismo, comisseração, lascívia, para descrever a sua ação pensante e criativa no que se refere ao ato de escrever, como também afirma que se entrega com muita devassidão aos bacanais do espírito, num misto de corpo e escrita.

anotações de 16 de março de 1941, o seu processo criativo que vai da voracidade de possuir o que deseja à organicidade de sentir que não precisa de mais nada ou de que essa posse se realiza de outra forma. Assim, ela afirma que quando achava uma flor bonita, o que mais desejava era comê-la e, se se tratasse de uma paisagem, então, sabia que isto era muito mais difícil, mas o desejo era o mesmo. Reforça: “Eu era carnal demais, diria quase «voraz». Desejava muito fisicamente aquilo que achava bonito, queria possuí-lo” (HILLESUM, 2019, p. 34-35). No entanto, como chegava à conclusão de que o que desejava era inacessível, nascia nela uma espécie de nostalgia que a impulsionava a acreditar que nascera para criar. Deste modo, escreve: “Sofria em meio a tanta beleza e não sabia o que fazer com aquilo. Então sentia necessidade de escrever, de fazer poesia [...]” (Idem, p. 35).

No entanto, Etty não conseguia escrever, pois as palavras teimavam em não sair, até perceber que é possível desfrutar de algo sem o sentimento de posse. Ela constata isto ao desfrutar de uma paisagem enigmática e silenciosa ao anoitecer e também quando pensa em Spiers, que aparece no seu Diário identificado apenas como “S”. Queria possuí-lo e, neste querer, expressa seus sentimentos mesquinhos, que ela chama de sentimentozinhos, nada de alto nível e chega à seguinte conclusão:

Acho que agora também compreendo este «escrever». É «possuir» de outra maneira, é trazer as coisas até você através das palavras e imagens e assim possuí-las. E acredito que isso era até agora a razão do meu impulso pela escrita: afastar-me em silêncio de todos, com todos os tesouros que acumulei, e então escrever e agarrar tudo para mim mesma e assim desfrutá-los (Idem, p. 37).

Esta constatação, a de possuir algo por meio de imagens e palavras, abre para Etty o amplo horizonte da interioridade, onde o que ela chama de voracidade desaparece, rompendo o que nomeia de laços opressores. E como a partir disso ela não quer mais possuir nada, sente-se livre ao ponto de afirmar que possui tudo e que sua riqueza interior é imensurável. Não deixa de ser interessante perceber como Hillesum,

em toda esta parte do seu diário (a do dia 16 de março de 1941), intercala a reflexão sobre seu impulso criativo com a sua relação com Spiers (de quem era amante) e também com Hans (com quem ela vivia). Desse modo, ao constatar o seu amadurecimento no que diz respeito à escrita, chega à conclusão, também, que Spiers é inteiramente seu, mesmo que ele parta para a China e, nesta direção, também não precisa ficar perguntando para Hans se ele gosta dela. Concluindo, o que vale tanto para “seus amores” quanto para sua escrita: “Isso também era uma maneira de me agarrar, agarrar-me fisicamente às coisas que não são corpóreas. E hoje vivo e respiro, por assim dizer, através da minha «alma» se é que posso usar essa palavra caída em descrédito” (HILLESUM, 2019, p. 38). Este espaço interior permite a Hillesum o conhecimento de si e o conhecimento de Deus, como veremos. Mas agora, para concluir esta parte do texto, vejamos um pouco da ideia da necessidade da escrita.

Apesar da constatação feita, Etty ainda trava a sua luta com as palavras, uma vez que, como a maioria que escreve, procura uma fórmula redentora ou, como afirma, quando vai dar vazão ao que vive, logo quer formular algo de imortal. Quer apreender a vida em uma ou outra fórmula, mas diz para si mesma não ser isso possível, pois a vida tem matizes infinitos e essas diferentes e inúmeras gradações da vida se confundem com a sua escrita e com a própria Etty que quer “Expandir-se em tamanho natural numa palavra, em palavras coloridas, amplas.” Mas, como ela mesma reconhece, “essas palavras não serão capazes de conter você por inteiro” (Idem, p. 107). Hillesum é um *cor inquietum*¹², para usarmos uma expressão cara a Agostinho de Hipona,

¹² “Tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos, Domine, ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te” (AUGUSTINI, *Confessionum*, Liber Primvs, 1,1). Pensamos que vale a pena a leitura do belo livro de Contaldo (2011) que tem como título *Cor inquietum*: uma leitura das confissões de Agostinho, sobretudo os capítulos 2. Manifesto do mundo interior e 4. Memorial da intimidade. A forma como a autora apresenta as *Confissões* de Agostinho, de forma filosófica e poética, como um grande tratado da interioridade, nos faz entender melhor o porquê de o bispo de Hipona ter sido uma referência importante para Etty Hillesum, mesmo Contaldo

leitura que está muito presente na vida da jovem holandesa. Ela escreve que, mesmo em jejum, Agostinho é arrebatador e apaixonante e que as únicas cartas de amor que se deveriam escrever seriam cartas de amor a Deus, como fez o bispo africano.

Ao tentar entender a sua ânsia por escrever, Etty Hillesum chega mesmo a dizer que se trata de uma inquietação bizarra, diabólica que, entretanto, poderia ser uma inquietação criativa se ela soubesse o que fazer com ela. Trata-se, dentre outras coisas, de enfrentar a escrita como um ofício que lhe é próprio, ocupando-se, portanto, da responsabilidade que sabe que deve ter aquela que a escolhe e a acolhe como uma necessidade de vida. Sua luta com as palavras às vezes nos faz lembrar da *Psicologia da composição* de João Cabral de Melo Neto, pois a inquietação bizarra e diabólica de Etty parece o viver com certas palavras,/abelhas domésticas. Uma inquietação que de diabólica (incomoda como o picar das abelhas) se torna criativa e quase sagrada (um sentimento mais agradável como o sabor do mel).

Lembrando ainda do poema cabralino, “Esta folha branca/me proscreve o sonho,/me incita ao verso/nítido e preciso” (MELO NETO, 2003, p. 93), podemos afirmar que a folha branca dos versos do poeta pernambucano bem poderia ser o caderno pautado de linhas azuis de Etty. Um caderno com o qual ela precisa manter o contato, pois de outra forma não estará bem, ainda que nele continue o esforço de encontrar a fórmula perfeita, as palavras corretas, como escreve em 17 de setembro de 1942: “Às vezes acho que não deveria me desperdiçar tanto em palavras faladas, que deveria me recolher e seguir buscando meu próprio caminho silencioso no papel” (HILLESUM, 2019, p. 314). Além disso, a inquietação criativa de Etty Hillesum, semelhante ao que vemos no poema *Psicologia da composição*, tem a ver com a ideia de que escrever é um trabalho que exige sobretudo dedicação e por isso ela fala que precisa ler e escrever como uma operária. Etty expressa muitas vezes a ação de escrever como uma batalha que precisa travar consigo

não fazendo referência à escritora holandesa.

mesma e, para isso, precisa de muita dedicação, pois escrever é um árduo trabalho. Para ela, escrever é encontrar a própria forma, é se apoderar do caos.

Esta inquietação criativa, por sua vez, oscila em Hillesum entre dois espaços em contraste. O espaço exterior, onde ocorre uma guerra e aumenta a perseguição aos judeus; e o espaço interior, onde há uma atmosfera de beleza, contemplação e paz que aumenta à medida do amadurecimento, sobretudo espiritual, da escritora holandesa. A escrita, para ela, não deixa de ser um certo refúgio, como podemos ler nas anotações de 20 de outubro de 1941:

Às vezes, gostaria de me refugiar, com tudo o que há em mim, em algumas palavras, procurar em poucas palavras um abrigo para o que há em mim. Mas ainda não há uma palavra que queira me acolher. Sim, de fato é isso. Estou à procura de um abrigo para mim, e a casa que me servirá de abrigo eu mesma terei que construir, eu mesma terei que erguer pedra por pedra, com sangue e suor. Cada um de nós procura uma casa, um refúgio para si. E eu estou sempre procurando esse abrigo em poucas palavras (HILLESUM, 2019, p. 104-105).

A escrivadinha de Etty, com suas flores, seus livros e até com a sua bagunça (“Nossa, essa escrivadinha. Parece o mundo no primeiro dia da criação” [Idem, p. 201]), constitui um eixo importante de equilíbrio entre a percepção do que ocorre no exterior e o seu enfrentamento (também interno) que se dá tanto nas ações de Etty quanto na forma como ela lida com isso tudo, buscando apoio nas suas leituras e na sua escrita. Há várias passagens relevantes no Diário que remetem a sua escrivadinha nos dando a entender que nela é possível cruzar o espaço externo com o interno, mantendo Etty ao mesmo tempo na realidade e fora dela. Deste modo, quando ela fala dos seus sonhos ou de o fato de considerar a vida bela, apesar de tudo, não devemos lê-la como alguém que se resignou ao sofrimento pelo qual está passando. Em vários passos do seu Diário ela afirma que não se trata de resignação, é apenas o modo que encontrou para enfrentar o horror. Desta forma, numa ano-

tação de 13 de agosto de 1941, em que ela reflete sobre Daan Sajet (o primeiro piloto holandês a ser derrubado na Segunda Guerra Mundial) e sobre as mortes de tantos jovens a todo instante, lemos:

Mas é preciso continuar a levar a si mesmo a sério, é preciso continuar a ser o próprio centro e aprender a conviver com tudo o que acontece no mundo, não se pode fechar os olhos para nada, é preciso se confrontar com estes tempos terríveis e conseguir encontrar uma resposta a uma série de perguntas sobre a vida e a morte que estes tempos apresentam. [...] às vezes me sinto como uma estaca num mar revolto, açoitada pelas ondas por todos os lados. Mas permaneço firme e vou desgastando aos poucos ao longo dos anos. Quero viver plenamente (HILLESUM, 2019, p. 79-80).

O seu viver plenamente reflete-se, de igual forma, no seu querer escrever plenamente. Desta forma, mesmo escolhendo ser uma cronista, e este desejo aparece várias vezes no seu Diário e com diferentes variações¹³, a jovem holandesa, quando relembra, por exemplo, os maus-tratos sofridos pelo loiro Max, com quem fez amizade quando estava no campo de Westerbork, diz: “Os detalhes serão narrados por outros mais tarde em livros, talvez seja mesmo necessário para contar a história deste período para os que virão. Eu não tenho necessidade de tantos detalhes” (Idem, p. 355). Ou seja, Etty tem consciência do seu dever como cronista, mas não quer escrever sobre o horror ou o sofrimento em todos os seus detalhes. Por isso, assevera: “não quero me tornar a cronista dos horrores. Haverá suficientes. Nem de sensaciona-

¹³ Ilustramos algumas destas variações aqui. “Quero ser a cronista de muitas coisas deste período”; “A vida é composta de histórias que querem ser contadas por mim”; “Tenho mentalidade de artista e acredito que mais tarde, quando sentir que é necessário contar tudo, também haverá talento suficiente em mim”; “[...] mais tarde, quando tiver sobrevivido a tudo, então escreverei histórias sobre esse período que serão como finas pinceladas contra um grande pano de fundo, sem palavras, de Deus, Vida, Morte, Sofrimento e Eternidade”; “Serei a futura cronista dos nossos reveses”; “[...] cada pessoa é uma história que me é contada pela própria vida. E meus olhos encantados não param de ler. A vida me confia tantas histórias, tenho que recontá-las e deixá-las para as pessoas que não conseguem ler tão diretamente a vida” (Idem, p. 80, 85, 244, 251, 292, 353 respectivamente).

lismos” (Idem, p. 354).

De qualquer modo, e apesar de encontrar beleza em meio ao horror, Etty, com uma sensibilidade que lhe é bem peculiar e muito apurada, não deixa de sentir as dores do mundo nas suas entranhas¹⁴ ao ponto de escrever, em um dado momento, que se confrontou com o sofrimento da humanidade e que deste confronto deve amadurecer, sempre encontrando um momento para ela própria, para seu recolhimento (aqui ilustrado pela sua escrivinha com seus livros e um vaso com margaridas) porque, sem isso, enlouqueceria. Estas ideias podem ser lidas numa anotação extensa de 15 de junho de 1941. Ainda sobre a sua refinada sensibilidade e de como, de forma estoica, ela não se deixou “embrutecer”, mas, pelo contrário, foi se tornando cada vez mais uma pessoa sensível às dores do mundo, podemos ler, numa anotação de 28 de julho de 1942: “Há uma diferença entre «endurecido» e «insensível». Hoje em dia esses termos são muito confundidos. Acredito que a cada dia me torno mais endurecida, [...] mas insensível não serei jamais [...]” (Idem, p. 292-293)

A necessidade de escrever em Etty é tão fundamental quanto o ar que ela respira. Esta necessidade se torna solenemente um dever, já que Hillesum afirma só ter uma única obrigação na vida: escrever, registrar e anotar. À medida que vai fazendo isso, ela espera, também, ir assimilando tudo, para poder ler a vida como um todo e interpretá-la. Esta ânsia por escrever é também um desejo de conhecer melhor o mundo em que habita com a intenção de transformá-lo. Por isso, ela dirá que há um lugar bem no seu íntimo onde titãs forjam este mundo de novo. O forjar da escrita de Etty Hillesum é igualmente uma forma de moldar a si mesma e ao mundo. Neste sentido, ela escreve: “[...] o pior para mim será quando eu não puder mais ter lápis e papel para de vez em quando esclarecer as coisas para mim mesma. Isso é para mim o mais imprescindível; de outra forma [...] algo irá explodir em mim e me des-

¹⁴ Escreve, em 24 de setembro de 1942; “Todas as angústias e solidões noturnas de uma humanidade em sofrimento agora se retorcem em contrações doloridas nesse meu pequeno coração” (Idem, p. 328).

truir [...]” (Idem, p. 237). Deste modo, não é um mero capricho quando se dirige a Deus e pede em forma de oração: “Dá-me um pequenino verso por dia, meu Deus, e se eu nem sempre puder anotá-lo, porque não há papel ou luz, então o direi baixinho à noite para o teu imenso céu. Mas dá-me um pequenino verso de vez em quando” (Idem, p. 329).

E esse eu, o mais profundo e o mais rico em mim, é o que chamo Deus

Há dentro de mim um poço profundo. E lá dentro está Deus. Às vezes posso chegar até o poço, mas com frequência há pedras e cascalho sobre ele, e Deus está enterrado. Então ele tem que ser novamente desenterrado. Imagino que existam pessoas que orem com seus olhos alçados ao céu. Elas procuram Deus fora de si. Também há pessoas que se curvam profundamente e cobrem o rosto com as mãos, acho que essas procuram Deus dentro de si (Idem, p. 85).

Começamos por esta anotação, feita em 26 de agosto de 1941, porque ela resume bem o que queremos destacar nesta parte do nosso texto, ou seja, a relação entre interioridade, escrita e oração. Além disso, é um passo bastante ilustrativo de algumas imagens que ajudam a construir a cena daquela relação: há Deus, há o céu e há a ação de se ajoelhar. Há, portanto, o espaço interior e o espaço exterior que a jovem escritora procura equilibrar. Ela quer encontrar a harmonia na sua escrita ao buscar entender o mundo real (o pano de fundo contra o qual tudo vive e cresce) e o seu mundo (interior), para ela tão real quanto o mundo exterior ao ponto de um ser o alimento do outro e vice-versa¹⁵.

¹⁵ Pode-se apreciar sobre isso, a bela passagem que segue: “Às vezes anseio por uma cela de mosteiro, com a sabedoria sublimada de séculos em prateleiras de livros nas paredes e com vista para os campos de trigo – têm que ser campos de trigo e também precisam ondular –, e ali gostaria então de me aprofundar nos séculos e em mim mesma, e com o tempo viriam por fim paz e clareza. Mas isso não seria tão difícil. Tenho que chegar à clareza, paz e equilíbrio aqui, neste lugar, neste mundo e neste momento. O tempo todo tenho que me jogar na realidade, tenho que me confrontar com tudo o que encontro no meu caminho, o mundo exterior

Por assim entender, numa anotação de 20 de setembro de 1942, Etty reflete sobre a sua ida ao médico e demonstra, com humor e ironia, seu descontentamento com este quando ele afirma que ela vive de maneira muito mental e que por isso não vive suficientemente na realidade. Isto a faz refletir, um pouco mais tarde, que o que ele disse não faz nenhum sentido, afinal o que é a realidade senão o fato de que, em muitos lugares, as pessoas estão separadas, os homens estão nos campos de batalha, muitas pessoas estão nos campos de concentração e, assim, o que há a ser feito, ela pondera, é conseguir nos virar com isso. Deste modo, para Hillesum, o seu pensar é o real, afinal, neste mesmo dia especula se o amor que não pode ser dado a uma única pessoa, por causa da guerra que as separam, não poderia ser transformado numa força em benefício de todos e pergunta: “E quando se tem essa intenção não se está justamente no fundo da realidade?” (Idem, p. 316).

A concepção do mental enquanto real incide na forma como Hillesum concebe Deus¹⁶. Voltemos, então, à citação que fizemos no início desta parte e comecemos com Deus. Esta palavra aparece já nas primeiras anotações que lemos no Diário, mas expressa apenas um modo de falar que, só aos poucos, vai ganhando uma dimensão mais espiritual, à medida que Etty vai se esclarecendo para si mesma e encontrando-o. Afinal, o poço profundo em que Deus está encontra-se dentro dela e é interessante perceber que as vezes em que ela consegue chegar ao poço, ele está cheio de pedras e cascalhos, sendo necessário retirar estes obstáculos para poder desenterrá-lo¹⁷.

tem que ser alimentado pelo meu mundo interior e vice-versa, mas é tão terrivelmente difícil, e por isso mesmo me sinto tão oprimida” (Idem, p. 71).

¹⁶ Lembramos aqui de um passo de Frye (2004, p. 34), quando escreve: “Especificamente, palavras “estão no lugar” de pensamentos, e são a expressão exterior de uma realidade interior. Mas esta realidade não está apenas “dentro”. Pensamentos indicam a existência de uma ordem transcendental que se situa “acima”; apenas o pensamento pode se comunicar com essa ordem e apenas as palavras conseguem expressá-la.”

¹⁷ A expressão *Deus está enterrado* nos fez lembrar de uma passagem de Kazantzákis (1997, p.119) no seu livro *Ascese*: “A vida é o serviço militar de Deus. Querendo ou não, partimos em cruzada para libertar, não o Santo Sepulcro, mas o Deus se-

Algumas imagens são importantes na metáfora que Hillesum utiliza para “salvar” Deus. Primeiro a do poço profundo que remete para o espaço interior de Etty, o que implica em dizer que à proporção em que vai se conhecendo vai descobrindo Deus. A segunda diz respeito às pedras e aos cascalhos que apontam para o que chama de entulhos que precisam ser eliminados a partir de dentro, como a desordem, a pequenez humana e as coisas supérfluas. Logo no início do Diário ela chama este movimento em direção ao poço profundo de interiorização, imersão, ouvir o que está em seu íntimo, chegando a dizer que se trata de meditação, embora esta palavra a apavore um pouco. Por fim, ela dá uma definição que tentaremos aqui resumir: trata-se de um mergulho de silêncio em si mesmo, cujo objetivo é tornar-se uma ampla e extensa superfície por dentro. Ou seja, um lugar em que haja espaço suficiente para Deus, desenterrando-o dos entulhos que impediam a sua visão.

Ao mesmo tempo em que esta “aparição” de Deus surge do despojamento necessário que Etty precisa fazer no seu corpo e no seu espírito, pois é assim que ela entende o ser humano, percebemos o direcionamento deste processo de depuração também na sua escrita. Ela considera o papel um caminho silencioso e não deixa de ser, já que o trabalho da escrita tem íntima conexão com o trabalho da memória e todo trabalho da memória é silencioso, não sendo à toa a sua afirmação de que há nela um enorme silêncio que cresce. Além disso, quando faz referência às gravuras japonesas¹⁸, num relato de 5 de junho de 1942, percebe que quer escrever como quem desenha aquelas gravuras, ou seja, com espaço de silêncio suficiente entre as palavras. Para ela, estas “[...] devem estar inseridas organicamente num grande silêncio”, pois, complementa, “As palavras na verdade devem acentuar o silêncio”

pultado na matéria e em nossa alma. Todo corpo, toda alma é um Santo Sepulcro. É a semente de trigo; vamos libertá-la! Santo Sepulcro é o cérebro onde Deus se aloja e combate a morte: vamos socorrê-lo”.

¹⁸ O clássico livro de OTTO (2007) sobre o sagrado, na seção que fala sobre os meios de expressão do numinoso, já chama a atenção para a pintura do oriente (a chinesa, a japonesa e a tibetana) como reveladoras do espaço vazio, do nada, reverberando, ali, o silêncio.

(Idem, p. 183), embora algumas só existam para abafá-lo e quebrá-lo. Percebemos, desta forma, que a retirada dos entulhos para que se descubra Deus é também uma remoção das palavras para que se ouça o seu eloquente silêncio.

Seguindo com as imagens que podem ser vistas na citação que abre esta parte do nosso texto, nos deparamos com as pessoas que, ao orar, alçam seus olhos para o céu. Conquanto Etty Hillesum fale de uma extensa superfície, esta se realiza internamente. Logo, na sua leitura, o ato de rezar olhando para o firmamento significa um erro na busca de Deus, pois ele não está fora, mas dentro de cada ser humano. Isto nos faz lembrar, novamente, de santo Agostinho e da clássica passagem do Livro X, 27 das Confissões. Assim, o espaço exterior aqui pouco importa para Etty, posto que numa anotação de 12 de dezembro de 1941, ela escreve, em tom de oração: “Agradeço-te [...] por ser tão repleta de amplidão, e essa amplidão não é mais do que estar preenchida por ti” (idem, p. 138). Destarte, passemos a última imagem que queremos destacar da citação que estamos analisando.

Trata-se do ato de se ajoelhar e diz respeito às pessoas que se curvam buscando Deus dentro de si. Como sabemos, tal ato não é costume entre os judeus e não obstante Etty Hillesum não ter sido educada na prática do judaísmo, esta é a sua origem e tragicamente o seu fim. Nesta perspectiva, ajoelhar-se foi algo que ela precisou aprender, não sem passar por alguns constrangimentos como quando estava ajoelhada no quarto da casa onde morava com Hans e ele entrou observando, segundo as palavras dela, um tanto espantado com aquela cena, “obrigando-a” a dizer que estava procurando um botão. Importa notar aqui que se ajoelhar em oração, para ela, resulta curva-se profundamente numa atitude de intensa introspecção na busca por Deus. Logo, na amplidão do espaço interior e não no sideral.

A ação de se ajoelhar, que ela precisou aprender, achando no início muito estranha, torna-se, com o aprendizado, uma ação tão natural que algumas vezes ela chega a dizer que se ajoelha por compulsão, sendo

algo difícil de entender quando, ela própria, em 21 de novembro de 1941, diz que gostaria de escrever um romance cujo título seria *A garota que não sabia se ajoelhar*. Mas, no mês seguinte, em 14 de dezembro de 1941, podemos ler o seguinte passo, bastante significativo sobre algumas dessas coisas que estamos abordando:

Ontem à noite, antes de ir para a cama, eu de repente estava de joelhos no meio dessa sala grande, entre as cadeiras de metal e sobre o tapete claro. Assim, sem mais nem menos. Compelida ao chão por alguma coisa mais forte do que eu¹⁹. Um tempo atrás disse a mim mesma: vou me empenhar para ajoelhar-me. Eu ainda me envergonho muito desse gesto, que é tão íntimo quanto os gestos de amor, sobre os quais também não se pode falar quando não se é poeta (HILLESUM, 2019, p. 139).

O ato de se ajoelhar para a jovem judia é, ao mesmo tempo, uma oração, uma meditação e uma atitude de introspecção que a auxilia a se conter, centrar-se e a cuidar das suas forças para poder utilizá-las nos momentos mais difíceis. Ela diz que é um ouvir o que vem de dentro, é deixar-se guiar pelo que emerge dela e não pelo que vem de fora e, neste sentido, também, é o que há de mais íntimo no ser humano. A tal ponto Etty compara-o, várias vezes, aos gestos de amor, chegando mesmo a dizer que talvez essas coisas (ajoelhar/rezar/falar com Deus) sejam mais íntimas que as coisas sexuais. Trata-se de uma intimidade tão própria, pura e verdadeira, que para ela somente os poetas conseguem expressá-las, posto que falar sobre isso é falar sobre o divino. O

¹⁹ Quatro anos antes, uma outra judia relata quando se ajoelhou pela primeira vez. Tinha então 28 anos. Trata-se de Simone Weil, no seu livro profundamente impactante, *Attende Dieu*, como podemos ler: “En 1937 j'ai passé à Assise deux jours merveilleux. Là, étant seule dans la petite chapelle romane du XIIe siècle de Santa Maria degli Angeli, incomparable merveille de pureté, où saint François a prié bien souvent, **quelque chose de plus fort que moi m'a obligée, pour la première fois de ma vie, à me mettre à genoux.**” (WEIL, 1966, p. 36, negrito nosso). Atentemos para a frase weiliana que diz *que algo mais forte do que ela a obrigou a se ajoelhar pela primeira vez na vida*. A frase de Hillesum, que à época também tinha 28 anos, é muito semelhante à de Weil, **compelida ao chão por alguma coisa mais forte do que eu**.

divino que ela encontrou no mais íntimo de si mesma quando aprendeu a se ajoelhar, segundo sua própria descrição, reiterada várias vezes ao longo do Diário, num capacho áspero de um banheiro sujo, onde, dentro dela encontrou Deus. Para ela, se ajoelhar tornou-se, assim como escrever, um gesto enraizado em seu próprio corpo. Um gesto sobre o qual ela ainda sente certo embaraço para descrever, pois, como se pergunta, haverá algo mais íntimo do que a relação do homem com Deus?²⁰.

Ora, toda uma vida se derrama como água de uma fonte²¹ na interioridade de Etty, ao ponto de ela voltar a pensar numa outra frase dita pelo médico que a deixou impressionada: “a senhora vive de maneira muito intensa espiritualmente, isso é ruim para a sua saúde, seu físico não pode suportar isso” (idem, p. 335). Ela diz que passou muito tempo pensando sobre isso e chegou à conclusão de que ele não tem razão, pois concorda que, de fato, vive intensamente, às vezes com uma intensidade demoníaca e extática, mas que de tempos em tempos repousa numa oração e daí sai com forças renovadas. Este processo, aprender a se ajoelhar, encontrar Deus, rezar, foi, assim como a ação de escrever, algo longo e difícil e que exigiu disciplina. Ao falar sobre a fonte primordial para a qual ela retorna em oração, diz:

²⁰ Segue a passagem completa que se encontra na tradução de língua inglesa. “A desire to kneel down sometimes pulses through my body, or rather it is as if my body had been meant and made for the act of kneeling. Sometimes, in moments of deep gratitude, kneeling down becomes an overwhelming urge, head deeply bowed, hands before my face. **It has become a gesture embedded in my body, needing to be expressed from time to time. And I remember: "The girl who could not kneel," and the rough coconut matting in the bathroom. When I write these things down, I still feel a little ashamed, as if I were writing about the most intimate of intimate matters.** Much more bashful than if I had to write about my love life. **But is there indeed anything as intimate as man's relationship to God?** (HILLESUM, 1996, p. 105, negrito nosso). Na tradução em língua portuguesa que estamos utilizando só há um dia do mês de abril de 1942 (dia 26) e, o passo ao qual nos referimos no final deste parágrafo, que antecede esta nota, é do dia 3 de abril de 1942.

²¹ A metáfora da fonte será usada muitas vezes por Etty, como podemos ler na passagem que segue: “Só se deve falar sobre as coisas mais definitivas e sérias desta vida quando as palavras joram de você de maneira simples e natural, como água de uma fonte.” (Idem, p. 252).

Quando uma pessoa, depois de um processo longo e difícil, que continua diariamente, avança até a fonte primordial em si mesma, que eu agora quero chamar de Deus, e quando cuida para que o caminho até Deus permaneça livre sem barricadas – e isto é feito através de um trabalho em si mesmo –, então a pessoa sempre se renova nessa fonte e já não precisa ter medo de gastar forças demais (Idem, p. 335).

Moldar o espaço interior, como um artista que trabalha em uma pedra bruta, parece ter sido o caminho seguido por Etty para ter clareza de si mesma e, a partir daí, também clareza da presença de Deus nela. Trabalha para deixar o espaço interior mais amplo e mais vazio quanto possível para nele poder carregar tudo que é importante para ela, inclusive e, sobretudo Deus. Neste sentido, o exterior perde cada vez mais a importância e o cenário da sua vida começa a se desenvolver no domínio da interioridade. Tanto é assim que Hillesum pode afirmar que nós estamos em casa em qualquer lugar do mundo onde estejamos se conseguimos carregar tudo dentro de nós.

Numa expressão de pura espiritualidade poética ou de pura poesia espiritual²², não sabemos ao certo como adjetivar, a moça que não sabia se ajoelhar observava o jasmim que fora destruído. Então, numa espécie de oração, tentando consolar Deus, pois ele precisa de ajuda, diz que no seu íntimo sempre haverá espaço para o jasmim florescer e espalhar seu perfume na morada onde habita Deus e continua: “[...] quando eu estiver trancada numa cela e uma nuvem parar diante da pequena janela gradeada, então eu te trarei aquela nuvem, meu Deus [...]” (idem, 263-264). Como muitos escritores e escritoras deste período, a imagem que têm de Deus é a de um ser fragilizado, até aterrorizado com o que acontece com a sua criação naquele momento. Desta forma, há várias passagens do Diário em que Etty escreve que Deus precisa de ajuda, quando, por exemplo, ela escreve que sempre partirá do princípio que o ajudará tanto quanto possível porque o fazendo

²² Sobre o tema da espiritualidade em Hillesum, pensada sob diferentes perspectivas, veja-se a coletânea, *Spirituality in the Writings of Etty Hillesum*, de 2008, organizada por SMELIK, K. et al.

estará ajudando aos outros também. Afirma ainda que ele parece não poder fazer muito em relação às circunstâncias, por isso ela há de ajudá-lo nesses tempos assustadores.

A confiança interior que ela possui, neste amplo espaço vazio em que se encontra Deus é tão grande que, por pior que sejam as circunstâncias, ela diz não se sentir nas garras de ninguém, mas apenas nos braços de Deus. Quando pensa, um mês antes de ir para o campo de Westerbork, onde poderá estar, se na sua amada escriturinha, se em um austero quarto no bairro judeu ou mesmo sob a vigilância da SS num campo de concentração, não importa, pois ela se sentirá sempre nos braços de Deus e mesmo que a destruam fisicamente, não conseguirão mais do que isto. Para ela, tudo parece muito pequeno quando compara todas essas possibilidades com “[...] à imensurável amplidão da confiança em Deus e às possibilidades de experiências interiores” (Idem, 258). Ora, neste mesmo dia, 11 de julho de 1942, ele reflete sobre o fato de as pessoas ficarem perturbadas quando ela diz que o essencial não é se ela ou outro vai para o campo de concentração porque, no fim das contas, pergunta, milhares terão que ir, não?

E, numa passagem digna de *A consolação da Filosofia de Boécio*²³, Etty escreve que não se trata de entregar-se aos braços do seu suplício com um sorriso resignado, mas o que há “É o pressentimento do inevitável e a aceitação do inevitável e de saber que, em última instância, nada nos pode ser retirado” (Idem, 259, *italico nosso*). Desta forma, Etty precisa salvar toda a sua vida interior porque, ao salvá-la, impede que Deus também morra na guerra e, ao desenterrá-lo do profundo poço da sua alma, põe-se a caminho também com a sua escrita buscando abrigo para Deus, pois considera que todas as pessoas deveriam ser

²³ *A consolação da filosofia* foi escrita na prisão, em meio às sessões de tortura a que Boécio foi submetido, e onde aparece inicialmente tentando compreender como, do dia para a noite, ele perdeu tudo, bens materiais, *status social*, cargos importantes etc. Neste momento surge *uma senhora de mui venerando aspecto*, que é a própria filosofia, para consolá-lo, no sentido de fazê-lo lembrar que, na verdade, ele não perdeu absolutamente nada, porque de fato, o que realmente lhe pertence, e que pode sustentá-lo naquele momento difícil, *não pode ser retirado dele*.

transformadas em moradas sagradas para o que há de divino em nós.

Considerações finais

Do exposto, percebemos que o que há de mais profundo e rico em Etty é o que ela chama de Deus, aprendendo com Spiers que era preciso ter coragem para dizer que se crê e mais coragem ainda para dizer o seu nome, Deus. O ato de se ajoelhar, por sua vez, revela uma atitude de verdadeira reverência àquilo que lhe ultrapassa e que, ao mesmo tempo, é o que há de mais íntimo nela. Procura, assim, na sua escrita, mais do que uma expressão que se dá por meio de belíssimas metáforas, procura uma manifestação capaz de realçar o silêncio, transformando o pedacinho de Deus que há nela num poeta. Desta forma, é possível perceber como oração e escrita encontram-se intimamente conectadas na jovem judia holandesa e como, à medida que aprende a se ajoelhar, aprende, igualmente, a se interiorizar no sentido de criar todo um espaço interior capaz de “conter” não apenas Deus, mas tudo que ela apreende no seu cor inquietum, como os seus livros de literatura, de filosofia, de religião, de psicologia, suas paisagens, suas flores e seu oceano tranquilo e revoltado de emoções.

Todo este processo de introspecção, por sua vez, proporciona-lhe também um amadurecimento da sua escrita, logo, da expressão daquilo que sorveu ao longo da sua curta, mas intensa vida, sem deixar de mostrar a sua luta com as palavras, seu fazer poético (belo e crítico), como resposta afirmativamente altissonante à sua necessidade de escrever. Uma necessidade vital que molda toda uma vida interior sem deixar de fora, entretanto, o cenário externo sobre o qual sua vida adquire um sentido profundo, afinal, quatro meses antes de morrer ela escreve que o sofrimento deve ampliar nossos horizontes e aperfeiçoar a nossa humanidade, que devemos desvalorizar questões de menor importância nesta vida e que se isto não acontecer, então terá sido tudo em vão. Desta forma, fica-nos sua escrita como testemunho e esperemos, real-

mente, que todo seu esforço não tenha sido em vão e que possamos encontrar em cada um de nós um Deus que seja poeta.

Referências

- AUGUSTINUS, A. Confessionum Libri XIII. In: _____. *Opera Omnia*. Patrologiae Latinae 32. Disponível em: <<https://www.augustinus.it/latino/confessionum/index2.htm>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- BOÉCIO. *A consolação da Filosofia*. Trad. Willian Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- DE CONTALDO, S. M. *Cor inquietum*. Uma leitura das *Confissões* de Agostinho. Porto Alegre: Letra e Vida Editora, 2011.
- FOUCAULT, M. *A escrita de si*. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.
- FRYE, N. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GAARLANDT, J. G. Introduction and notes to the *An Interrupted Life THE DIARIES*, 1941-1943; and, Letters from Westerbork. translated by Arnold Pomerans. New York: Henry Holt and Company, 1996, p. xii – xxiv.
- GAGNEBIN, J.M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GOETISER, M. G. S. “Aesthetic Mirrors”. Etty Hillesum and Rainer Maria Rilke. In: SMELIK, K., OORD, G. V. and WIERSMA, J. (Eds.). *Reading Etty Hillesum in Context Writings, Life, and Influences of a Visionary Author*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2018, p. 183-226.
- HILLESUM, E. *Uma vida interrompida*. Diário de Etty Hillesum, 1941-43. Tradução de Mariângela Guimarães. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2019.
- HILLESUM, E. *An Interrupted Life THE DIARIES*, 1941-1943; and, Letters from Westerbork. translated by Arnold Pomerans. New York: Henry Holt and Company, 1996.
- KAZANTZÁKIS, N. *Ascese*. Os salvadores de Deus. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Ática, 1997.

MELO NETO, João Cabral. *Psicologia da Composição*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MICHAELDAVIDE. *Etty Hillesum*. Humanidade enraizada em Deus. Tradução de Maria do Rosário de Castro Pernas. São Paulo: Paulinas, 2019.

OTTO, R. *O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução de Walter Schlupp. São Leopoldo: Sinoda/EST; Petrópolis:Vozes, 2007.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Paulo Rónai. 15ª edição. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998.

SMELIK, K. et al. (Eds.). *Spirituality in the Writings of Etty Hillesum*. Leiden/Boston: Brill, 2011.

WEIL, S. *Attende de Dieu*. Paris: Éditions Fayard, 1966.

UM TEXTO PARA QUEM NÃO TEM PÁTRIA: COMO SE FAZ IDENTIDADE NA RELIGIÃO

Antonio Carlos de Melo Magalhães*

Introdução

Ao estudar a religião, o pesquisador encontra-se diante de um objeto que não deveria ser circunscrito ao olhar de crítica que somente presuppõe seu atraso e a necessidade de sua superação por outras línguas, as quais, no âmbito da modernidade, teriam o direito consensual de vencê-lo e derrotá-lo. Deveríamos fazer moratória às críticas da religião, caso contrário, a ela será destinado o papel humilhante de ser sempre o adereço, a prova, a extensão do que um determinado campo teórico prescreveu. Religião como encaixe para a reificação de teorias surgidas para ser a pá violenta de sua cova. Distanciar-se desses estudos, que ocupam de forma especial o atual cenário intelectual acerca da religião, e que tornam, por exemplo, os evangélicos em inimigo número um da “verdadeira” fé e dos ares promissores de consciências presumivelmente modernas, assume um caráter de urgência, tal a violência com que a religião é tratada por seus supostos estudiosos críticos. Faço, portanto, uma reflexão que procura entender os caminhos fascinantes da religião na constituição das identidades, e destaco no presente ensaio o lugar do texto sagrado, em algumas das relações que marcam os agenciamentos dos textos, e meu percurso de análise estabelece um diálogo de forma especial com as teses de Régis Debray, em sua midialogia na leitura dos monoteísmos.

* Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade e do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual da Paraíba.

Parte dos estudos críticos achincalha o fenômeno religioso, mas também reduz a modernidade à circunscrita ferocidade contra a religião. É um equívoco, em minha opinião, de dupla dimensão. Por um lado a religião é reiteradamente desqualificada, por outro, a própria modernidade é vista como um monólito crítico contra o fenômeno religioso. Libertar a religião de seus algozes, também significa tirar a modernidade de ser crítica no sentido de negação do instituído e do que pertenceu a tradições anteriores. É olhar para ambas com suas potências, seus devires, sua diversidade.

O presente ensaio esboça possibilidades de se pensar uma teoria da religião e da ideia de identidade na religião a partir de um aspecto ainda pouco explorado no contexto brasileiro: o papel do texto para a constituição das identidades, dos espaços, do pertencimento e da sobrevivência de um povo. O texto como pátria, marco e fronteira, é o que me interessa aqui, e quando me refiro ao texto, não o penso somente nos termos da impressão moderna, mas nas muitas narrativas antigas que encontraram diferente meios e mídias para preservar sua mensagem. Em nosso contexto, ainda reina, em muitos setores, a ideia de que identidade deveria estar atrelada a origens de países, culturas, gêneros e raças, ainda que este conceito último passe por revisão radical no âmbito da filosofia da cultura. Minha perspectiva não se satisfaz com essa forma de entender e interpretar identidade. Nesse contexto de contravenção ao que está posto quase de forma hegemônica, dedico ao texto sagrado um lugar especial para aquilo que passou a ser a identidade de um povo e de muitas comunidades religiosas cristãs.

Ao optar pelo texto/pela narrativa religiosa como fonte e lugar das identidades, abraço uma via mais positiva do estudo da religião, sem deixar de reconhecer a complexidade que a experiência religiosa carrega. Por não querer reduzi-la ao inferno das alienações e opressões, quero pensar a religião a partir de seus afetos e daquilo que ela carrega em seus diversos itinerários. O texto funciona, muitas vezes, como pátria e reduto de identidades.

Stuart Hall chega a reconhecer isso, de alguma forma, mas sem dar a essa questão o necessário desenvolvimento, tema que será objeto, em 2021, de um ensaio meu sobre a religião nos estudos culturais:

Contudo, devo também dizer, há certas relações muito estreitas entre a diáspora negra e a diáspora judaica — por exemplo, a experiência de sofrimento e exílio, e a cultura do livramento e da redenção que resultam daí. Isto explica porque o rastafarismo usa a Bíblia, o reggae usa a Bíblia, pois ela conta a história de um povo no exílio dominado por um poder estrangeiro, distante de “casa” e do poder simbólico do mito redentor. Portanto, toda a narrativa da colônia, da escravidão e da colonização esta reinscrita na narrativa judaica. E no período da pós-emancipação, muitos escritores afro-americanos exploraram fortemente a experiência judaica como metáfora. Para as igrejas negras nos Estados Unidos, a fuga da escravidão e o livramento do “Egito” eram metáforas paralelas (HALL, 2003, p. 417).

Identidade na religião

Um dos atalhos para simplificar o conceito de identidade é rapidamente plugar as subjetividades a origens raciais, sociais e de gênero. Relativizo tal pressuposto, sem desconsiderar a importância de se falar das subjetividades em seus pertencimentos sociais, incluindo, por exemplo, uma categoria de classe, sem, aqui, querer puxar uma longa conversa como isso foi pensado nos diferentes marxismos. Não podemos delimitar a identidade de alguém por ser homem branco ou negro, mulher branca ou negra. Ser mulher negra e pobre constitui, indubitavelmente, as subjetividades e individualidades, assim como ser homem branco e rico. Os pertencimentos sociais não podem ser ignorados, mas a minha tese é que as identidades não poderiam ou deveriam ser reduzidas a esse aspecto. A religião é uma experiência que surge em meio a tudo isso, até mesmo pode retroalimentar as divisões e as injustiças, ou alimentar esperanças, nisso a história deve ter ensinado algo para não cairmos em visões míopes daquilo que nos forma como povo e sociedade, e a questão da injustiça social é uma página ainda escrita

sobremaneira de diferentes formas em nossa realidade. Mas não deveríamos ficar limitados a esses aspectos para compreender identidades. A religião possui lógica própria, símbolos específicos e forças singulares para forjar aquilo que um povo passa a ser. Nesse sentido, a religião ressignifica ou reifica papéis, mas, com certeza, altera percursos identitários, projeta novas luzes sobre as biografias e redimensiona a existência. Por isso, talvez para entender, por exemplo, as identidades negras nas muitas periferias do Brasil fosse mais importante compreender o poder que a religião evangélica teve e tem de constituir suas identidades muito mais do que as religiões consideradas afrodescendentes. Há muitos negros e negras que “viraram crentes”, leem a Bíblia com regularidade, e isso tem uma consequência enorme para aquilo que eles falam de si e de suas identidades. E em meio a isso, na possibilidade da religião ser contundente e convincente o suficiente para abalar trajetórias, o texto emerge como um fator decisivo, ou pelo menos referencial. Coloco, portanto, uma arriscada tese para discussão, de que a relação com o texto sagrado/a narrativa religiosa é tão ou, em alguns, até mais importante que laços de raça e gênero, para a constituição das identidades.

Textos nômades e identidades peregrinas

Um dos aspectos fundamentais das potentes teses de Régis Debray, no seu livro *Deus: um itinerário*, é de que o monoteísmo nasce na aglutinação de experiências diversas, canalizadas pelo Uno de difícil apaziguamento, e que projeta sua vida nas muitas narrativas que seus seguidores e seguidoras farão acerca de quem ele é nos muitos devires que assumiu. Como diz Teixeira, num estudo atento da obra de Debray na relação com a religião, “Debray constata que, paradoxalmente, o céu monoteísta está amplamente povoado, que o múltiplo rodeia o Uno” (TEIXEIRA, 2008, p. 463). Deus é nômade; seu texto, marca das identidades de seu povo e seus povos, precisará caminhar e viajar junto

com as biografias de Deus e dos humanos. Mas sempre há as tensões, as distâncias, as crises. O Deus do texto é diverso, oscilante, intenso. “Lamento insinuar que, de modo geral, Javé é um desastre para todos os seus heróis. Mas essa é mesmo a longa história da Tanak, e da maior parte da experiência judaica através do tempo. [...] a qualidade mais surpreendente de Javé: sua estranheza” (BLOOM, 2006, p. 144-145).

O texto é repleto de potências e não circunscreve a trajetória humana a pertencimentos que podem ser considerados essenciais. As biografias são oscilantes, peregrinas.

Apesar de seu livro indicar uma discussão sobre Deus, Régis Debray concentra a interpretação acerca do itinerário do monoteísmo nos “meios” principais de sua mensagem e de seu desenvolvimento. A ele interessa mais os meios de comunicação dentro de campo de relações da mensagem que uma discussão generalizante sobre o conteúdo da mensagem. Recorre, para isso, a um campo que acolhe diferentes áreas, e fala da midiologia como perspectiva a ser adotada para falar das relações entre Deus e o principal “meio”: o texto sagrado.

Cuidaremos das mediações de Deus no sentido pleno, que ultrapassa de longe as diversas maneiras pelas quais Ele se mediatizou. Para além dos modos de acesso e de difusão, entram em jogo as reuniões dos crentes, uma vez que as inscrições governam as organizações que, em troca, lhes dão vida. As ciências documentais, ditas da informação, não poderiam bastar para o estudo do Eterno como fenômeno de transmissão, assunto certamente mais apropriado para a história material dos signos e dos suportes, remodelado pelas materialidades sucessivas, mas sempre por intermédio de povos, de Igrejas e de comunidades. Por essa razão, preferimos o neologismo midiologia. Esse modo original de investigação não diz respeito a um domínio da realidade, os meios de comunicação, mas a um campo de relações. Ajuda a recuperar e a caracterizar as correlações entre as nossas funções superiores (religião, arte, ideologia, política) e os nossos processos de memorização, deslocamento e organização (DEBRAY, 2004, p. 21).

Deus não pode mais ser dissociado do texto que o contem, preserva e anuncia. É nessa intrínseca relação que Régis Debray trabalha. “É

pela trajetória das suas complicações que este livro se interessa. Para resgatar as peripécias de um nascimento, as bifurcações de um itinerário e os custos da sobrevivência” (Idem, p. 18). Interessam, portanto, os procedimentos de construção da religião monoteísta, suas especificidades, suas formas de articulação ante outras possibilidades de vivência da religião. Neste sentido, organismo espiritual (família, nação, igreja, seita etc), aparelho mnemotécnico (rolos de papiro, efígies, figuras etc) e grande capacidade de transfigurações de tradições herdadas são reunidos e constroem uma via, um caminho, entendidos como formas dinâmicas instauradoras do monoteísmo.

Na segunda parte do livro de Régis Debray, encontramos o desdobramento das teses apresentadas na primeira parte, em especial o desdobramento do monoteísmo judaico no monoteísmo cristão. Na terceira parte encontramos o advento da modernidade e da secularização como ameaças importantes ao monoteísmo, mas também como expressões de suas ideias instauradoras. Faço o resumo da estrutura para possibilitar ao leitor o acesso de como são apresentados os diferentes estágios e processos em torno do texto e do itinerário divino

Num primeiro momento do texto-Deus, quando ainda estamos no âmbito da Tanak (Bíblia Hebraica para alguns, Antigo Testamento para outros) temos uma série de intensidades, idiosincrasias, vivências, oscilações. Na Bíblia Hebraica os padrões anunciados vivem ao lado das trajetórias biográficas que conhecem diferentes e divergentes possibilidades da vida na relação com o divino, que sempre se mostra numa unidade difícil, quando não negada pela diversidade das imagens e ações. Podemos dizer que a Bíblia Hebraica guarda uma polissemia de ações e visões. O texto é, como Deus, uma “Bíblia”, mas é repleto de lacunas, contradições, intensidades, arrependimentos, enganos, mentiras, incestos, violência, devoção, entrega, abnegação, ideal, esperança, morte. As biografias são repositórios de unidades difíceis e contraditórias.

No Novo Testamento, que se coloca na interpretação cristã posteri-

or como continuação do Antigo Testamento, temos a transformação de Jesus de Nazaré em Cristo e, posteriormente, em Deus, como a via mais importante do monoteísmo cristão, tornando-o não somente uma extensão do monoteísmo judaico, mas uma reinterpretação de culturas religiosas helenizadas. O nomadismo continua performances anteriores, mas dilata as possibilidades dos muitos devires. É preciso entender o monoteísmo cristão num processo de transfiguração de sua figura central, algo que atinge o clímax após a experiência religiosa da ressurreição. “Com os discípulos de Jesus, a produtividade simbólica atingiu um cume jamais ultrapassado. A fecundidade desse *despreendimento* da palavra em relação ao fato está indicada na aventura pauliniana. O mais eficaz dos transfiguradores” (Idem, p. 177). Do ponto de vista emotivo-religioso houve a construção de *efeito interpretativo* que reintegrou uma aparente derrota ao código das Escrituras, aqui entendidas como meio e símbolo, por meio da tradição messiânica judaica, projetando-a, porém, em culturas estranhas ao judaísmo. O nascimento de Cristo significou, portanto, a primeira morte de Deus no ocidente.

Para entender o desenvolvimento deste fenômeno de reparação, é preciso recorrer ao “meio” da mensagem, no caso texto e sujeito. Aqui a religião monoteísta atinge complexo desenvolvimento, num redimensionamento da tradição judaica, reeducando-a rapidamente para outras culturas. Texto e sujeito são “meios” decisivos para o rápido desenvolvimento do medíocre movimento jesuânico em novo rosto do monoteísmo mundial. Segundo Debray, houve um cuidado especial em recolher traços e reinterpretá-los nas vias dos sujeitos. “O Messias dilata-se na sua mensagem, revive nos seus discípulos. Esse é o milagre *fundador* de uma transmissão bem conduzida: simplificar o complexo e suprimir as hesitações” (Idem, p. 180). Nesta rapidez transfiguradora encontramos a inversão eficaz dos signos de legitimidade, algo que vai ter um momento especial na transformação operada pelos primeiros escritores cristãos, tendo Tertuliano um de seus exímios articuladores, ao tirar da dissidência cristã a marca de *superstitio* e a transformar em *religio*. Essa

transição de objeto do ódio e escárnio para a pavimentação de um *status* de aceitação e respeito, opera no texto deslocamentos importantes, ressignifica heranças e reescreve biografias antigas ao se inscrever nas novas biografias cristãs. Aqui fica claro que para o monoteísmo transmitir não basta comunicar e reproduzir numa monotonia litúrgica e autoritária, mas *inventar* e produzir, e vemos isso de forma emblemática nas cidades que se tornam protagonistas e verdadeiras personagens dessas narrativas da religião. “*Jerusalém*: esse Jesus é mesmo o Cristo. *Atenas*: esse Cristo é mesmo um mestre de verdade. *Roma*: esse chefe de escola é mesmo Nosso Senhor, o imperador do Céu e da terra. O produto de cada sequência transformadora serve de preâmbulo à subsequente” (Idem, p. 185). Não podemos esquecer a relação que existe entre estes “produtos” da religião, mas essa relação coloca as biografias e as imagens em processos de constante afirmação-negação das identidades herdadas.

Não é mera coincidência que a versão da Bíblia a tornar esta invenção permanente foi marcada pela simplificação e se chamou *Vulgata*, uma versão divulgada, o que indica que um messias transformista é bastante sedutor na diáspora. “A universalidade do Deus trans-étnico atua, a princípio, por meio de uma adição de particularismos, sem exclusividade sectária [...] Cada um possui parte da nova verdade, e todos a têm inteira” (Idem, p. 188). Se lançarmos nosso olhar ao ensino cristão como um processo marcado pela diversidade e conflitividade, não um conjunto de dogmas e doutrinas, veremos que houve respostas a aspirações imaginárias contraditórias. A mensagem se torna um meio importantíssimo, levada por sujeitos continuamente em caminhos distintos e a caminho de algo sempre novo que pode surgir. Tudo isto marcado por certa fraqueza teórica junto a um público cada vez mais interessado em estórias e biografias oscilantes como as suas, e não na verdadeira história a ser copiada dentro de esquemas rígidos de subalternização. A técnica é expandir ao simplificar e contrair. É neste sentido que o apóstolo se torna não somente mensageiro de um texto, mas

ele mesmo foi texto e caminho.

O próprio texto-instrumento passa por um processo de “banalização”, de simplificação. Enquanto o judaísmo ficava preso aos volumes, carregados com dificuldades significativas, ainda que sempre carregados, porque viver sem o texto seria impensável, a dissidência cristã apostava cada vez mais nas cartas em forma de códice. “O dispositivo ‘rolo e arca’ permitirá a um povo de elite circular na sua região com o deus nacional. O dispositivo ‘livro e prédica’ permitirá a uma elite fazer circular um deus multinacional por todos os continentes” (Idem, p. 197). Nesse processo de textos que se encontram, intertextualmente se transformam, temos as cartas que são testemunhas imediatas a públicos diferentes com demandas estranhas às primeiras “edições” dos textos sagrados.

Debray acentua este papel dos meios da mensagem como características do monoteísmo cristão, mas também do islamismo, quando recorda que apenas cem anos após a morte de Maomé, ocorrida em 632, a doutrina já cobria um espaço geográfico impressionante. “Nas pegadas de Omar, os omíadas transportaram-no do Leste para o Oeste. E o tempo transcorrido entre a morte de Maomé e as primeiras conquistas é três vezes menor do que o intervalo entre a morte de Jesus e o início da difusão do cristianismo. O transporte do Cristo fez-se na velocidade do barco e do pedestre, e não na do cavalo árabe” (Idem, p. 201). Velocidade do meio está intimamente relacionado à velocidade das expansões e das inserções em novos caminhos, e com diferentes velocidades, o texto cria identidades, forjando civilizações, unificando culturas, sem deixar de ser diverso, contraditório, intenso, fugidio.

Neste processo “midiático” da expansão do monoteísmo cristão emerge a igreja como um dos mais importantes “veículos” da mensagem.

[...] opor a Palavra à instituição como o bom ao mau é esquecer que a própria mensagem (o Evangelho) não existiria sem o veículo (a Igreja), que a ajustou e a transportou até nós. Como dar uma pátria de substi-

tuição aos adeptos de um Deus apátrida e anárquico, sem integrá-lo a um organismo espiritual e vertebrado? A conduta da cristandade iria ser, desde então, procurar menos nos seus valores, essencialmente adotados das tradições antigas, do que neste vetor sem precedentes, a instituição arquetípica do Ocidente, a Igreja Católica Romana. ‘Monumento em perigo’, mas ao abrigo do qual um deus desenraizado pôde implantar-se e crescer durante séculos (Idem, p. 203).

Este veículo assume o mesmo papel de Cristo: é humana e divina ao mesmo tempo, com poderes de administrar a decepção milenarista-messiânica, lembrando do projeto fracassado de Jesus de Nazaré, crucificado como resultado de sua vida. Isto significa uma redefinição de espaço sagrado e das identidades em torno do sagrado, visto que o Novo Testamento não dá importância significativa aos espaços sagrados tradicionais. O corpo de Cristo (a Igreja) é o novo território santo, o centro do mundo não é mais Jerusalém, mas a Igreja. Isto também tem consequência para um último ato do monoteísmo contra o Deus étnico do judaísmo, mas também contra as divindades locais do império romano. O monoteísmo cristão despede-se da ancestralidade étnica da fé e identifica a presença de Deus com a Igreja em suas multiculturalidades, e na ideia também da presença de Deus no mundo, ao lado do texto, mas numa dimensão que cada vez mais se apropria do texto, inibe sua circulação, coloca-o sob a égide e magistério eclesiástico. Nesse sentido, esse desvio do texto será enfrentado pelo protestantismo, ao recolocar o texto como centro da vida, e a liberdade de interpretá-lo como pressuposto de um acesso.

Neste particular é importante destacar a especificidade do catolicismo romano como um fenômeno decisivo para a história do monoteísmo cristão.

Eis porque o cristianismo romano não é propriamente uma religião do livro (como o judaísmo, o islã e o protestantismo), e por duas razões básicas: a cultural e a doutrinal. O ritual da sinagoga encaminha o crente para um texto, a comunhão católica o remete a um evento, que é a Santa Ceia. Numa homilia judaica, a palavra de Deus é ouvida e lida. Na missa, comida e bebida [...] A seguir, e sobretudo, é a instituição

que decide, em último recurso, o que convém ler, como, e a que horas (Idem, p. 216).

O surgimento da Igreja Católica Romana relativiza decisivamente o absoluto do texto sagrado e se coloca como veículo acima dos outros para a continuação da mensagem. Não é por acaso que ela se ocupou por fazer de cada destino individual uma jornada pelo ano litúrgico eclesiástico e pela celebração dos sacramentos, do batismo à extrema-unção. Isto tem consequência inclusive para a ideia da hierarquia, caracterizada não mais pelos laços de sangue, mas pela sucessão espiritual até do apostolado. Seria ingênuo, na visão de Debray, associar esta forma de estruturação da Igreja simplesmente com o poder patrocinado por Constantino ou qualquer outro imperador. A institucionalização da igreja acontece também por mecanismos internos da religião e não como mera consequência da ordenação política. Já no IV século encontramos um estágio bastante avançado de institucionalização nos moldes que descrevo.

Outro fator importante no desenvolvimento do monoteísmo cristão é a figura de Maria, a mãe de Deus. Ao entronizar Maria, feminizar os anjos, autorizar a imagem e encorajar as santas, a Igreja Católica Romana tornou o monoteísmo cristão um apelo sedutor a diferentes imaginários, ampliou significativamente o processo de sedimentação de identidades a partir dos símbolos e narrativas do Cristianismo. Naturalmente isto não acontece sem tensões, mas, o fato do elemento feminino estar presente com esta força, aponta para uma qualidade própria do monoteísmo cristão.

Neste aspecto, o catolicismo se assemelha a um monoteísmo intimidado (ou então audacioso) diante da sua tarefa, ao qual, como aditivo, teriam sido injetadas pequenas doses de politeísmo. Pelo alto (a trindade), por baixo (os santos) e pelas laterais (a Virgem e os anjos). Essa mestiçagem passou a ser a garantia de uma transmissão adequada (Idem, p. 263).

Existe uma relação intrínseca entre imagem e o feminino, visto que em ambos encontra-se uma sequência de imaginários populares importantes para o desenvolvimento do monoteísmo cristão. Foi a piedade popular o principal fator responsável pelo papel do feminino dentro da simbologia administrada oficialmente pela hierarquia. Aqui há uma nova relativização do texto como veículo por excelência.

Os Atos dos apóstolos são secos como relação à Mãe do Senhor, os Evangelhos dizem muito pouco de Maria. Com o passar do tempo, a piedade popular lhe deu pais (Ana e Joaquim), um lugar de falecimento (Éfeso), um estatuto teológico (a Mãe imaculada), um escudo (doze estrelas douradas sobre fundo azul), e títulos aos montões: Misericórdia, Guarda do Bom Porto, Libertação etc. (Idem, p. 265).

O elemento feminino-imagético no monoteísmo cristão vai operar a vitória sensual das imagens sobre a rigidez da doutrina, sim, porque o texto tinha sido excessivamente burocratizado nas mãos da instituição, que julgava a si mesma como detentora das interpretações, inibindo leituras e novos transportes. “Não é de espantar que o retorno à Bíblia, por ocasião da Reforma protestante, se obstine uniformemente a quebrar as estátuas e os altos-relevos das catedrais e a banir a ave-maria e as santas dos cultos de latim, a fim de restabelecer a supremacia do texto sagrado e a masculinidade do templo” (Idem, p. 271). A reforma só cabe depois de um longo e complexo desenvolvimento do espetáculo, da ternura, da profusão imagética do catolicismo romano. O catolicismo produziu um processo de satisfação, “a libido insaciável do olho e do tímpano” (Idem, p. 275).

Isto revela a confluência de veículos-mensagens no desenvolvimento do monoteísmo cristão. “A vitalidade apostólica do Redentor reside na sua faculdade de adaptação (a quase todos os meios, bárbaros, germanos, celtas, eslavos, anglo-saxões etc.) e de adoção (qualquer um pode ingressar na cristandade)” (Idem, p. 279). E tudo isto acompanha com a nova territorialização do sagrado, a igreja.

Por fim, em nosso percurso, a imprensa significa um novo elemento

entre os veículos da mensagem. Conforme o próprio Lutero, ela era o último dom de Deus e o maior de todos. “Por meio dela, Deus pretende divulgar a verdadeira religião a toda a Terra e difundi-la em todas as línguas. É a última chama que brilha antes da extinção deste mundo” (LUTERO apud DEBRAY, 2004, p. 284). A imprensa significou o fim do monopólio de reprodução e circulação e uma clara interdição ao monopólio institucional de circulação de personagens e estórias. Segundo Debray, poucos teólogos tiveram a sensibilidade para perceber a mudança em operação com a invenção da imprensa, visto que eles não percebiam que vetores externos de difusão carregam consigo esquemas de imposição interna, que meios determinam conteúdos e velocidade dos conteúdos. Crer em Deus e acreditar no livro se tornam praticamente sinônimos. “Tirem Gutenberg de cena e Lutero se torna um profeta tecnicamente desempregado” (DEBRAY, 2004, p. 287). Isto porque esta nova fase do monoteísmo cristão surge no meio dos impressores, editores e tipógrafos. Naturalmente esta nova fase não significa a superação da anterior, visto que a igreja continua como seu status de midiologia incontestável. O novo meio produz liberdade de leitura, recoloca o texto como narrativa poderosa na constituição das identidades que emergem nos novos tempos. De qualquer forma, significa uma nova forma de organização da comunidade, pois cada novo modo de circulação do documento religioso faz nascer novas possibilidades de organizar a comunidade e constituir biografias.

Novos meios e biografias, velhos textos

Fiz esse percurso no diálogo com algumas teses de Debray acerca da religião para convidar a que vejamos as surpreendentes tessituras das identidades forjadas pela religião na força do texto de ser carregado, transportado, transmitido, transformado, ressignificado em novas latitudes e experiências.

O importante é vermos as continuidades surpreendentes e as formas

de sobrevivência dos textos na constituição das identidades religiosas. O texto se faz presente nas biografias, ajuda a desenvolver os enredos, indica desfechos de tramas e joga novos leitores diante das multiplicidades narradas em torno do Deus Único, ele mesmo dependente das formas que os textos sagrados antigos assumiram no decorrer da história.

Naquilo que uma cultura é, como se deu e dá seu processo de formação, especialmente quando interpretamos a realidade brasileira, sempre tão complexa, mas com certeza com papel especial reservado à religião, temos que reservar aos textos religiosos, considerados sagrados pelas comunidades que assim creem, um lugar privilegiado para compreendermos como se forma, muitas vezes, a identidade de grupos importantes de nossa sociedade. Nessa relação com o texto temos uma chave possível de lermos as chamadas identidades, que não se conformam com as formas de marcações tornadas normativas pelos estudos críticos. Gênero, Raça (conceito cada vez mais criticado), Classe não deveriam ser lidos, para se pensar as subjetividades, sem a inclusão de referências importantes, por vezes decisivas, nas escolhas que as biografias fazem em suas trajetórias. Não somente a religião de um modo geral tem esse poder, mas o texto religioso, considerado sagrado, empresta às biografias temas, enredos e tramas, moral e senso do divino, fazendo com que, num processo muitas vezes sereno e cotidiano, as vidas sejam tomadas ou influenciadas por essas estórias que se perpetuam nos seus muitos fazeres. Para o leitor dos textos sagrados, como a Bíblia, com essa reunião difícil de Antigo e Novo Testamento, o texto não é somente uma informação, mas é performativo, porque cumpre o que anuncia, faz o que promete. O leitor e a leitora da Bíblia, vez ou outra, já experimentaram a ideia, a sensação e a projeção de se sentirem tão importantes como Moisés, tão guerreiros como Débora, sofredores como Jó, perdedores como os de Lamentações, e se deixaram guiar pelas sabedorias dos Provérbios, alegraram com os Salmos, e também aprenderam a maldizer com as imprecações bíblicas. O texto circula

pelas biografias, as faz e orienta.

As identidades não são extensões de essências, são processos de lutas diversas, e o texto religioso opera na constituição das identidades porque sua diversidade, intensidade, contradições e idiossincrasias são do tamanho das existências autênticas de seus leitores e leitoras.

Referências

- BLOOM, Harold. *Jesus e Javé*. Os nomes divinos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- DEBRAY, Régis. *O fogo sagrado: funções do religioso*. Lisboa: Âmbar, 2005.
- DEBRAY, Régis. *Curso de Midiologia Geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DEBRAY, Régis. *Acreditar, ver, fazer*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- DEBRAY, Régis. *Deus: um itinerário*. Material para a história do eterno no ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. In: Sovik, Liv (org.) Resende, Adelaine La Guardia (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- TEIXEIRA, Alfredo. *A Exterioridade de Deus*. Uma aproximação à teoria da religião de Régis Debray. In: Didaskalia XXXVIII (2008), p. 455-481.

UMA DESLEITURA JUDAICA DA POESIA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Paullina Lígia Silva Carvalho*

Introdução

Situar textos pertencentes à tradição mística judaica entre os referentes teóricos e estéticos para leitura da poesia de Alejandra Pizarnik (1934-1972, Buenos Aires), escritora, tradutora e ensaísta argentina, filha de imigrantes judeus de origem russa e polonesa, é também propor um desvio de uma história das interpretações já estabelecidas na crítica e na teoria literária que, por diferentes causas, rejeitaram a religião como um saber. Logo de partida, reconheço assim que, ao eleger para fins de análise literária um corpus teórico de textos (orais e escritos) oriundos do judaísmo, afasto-me de uma tradição crítica já estabelecida entre estudiosos cujos enfoques teórico-metodológicos priorizaram as perspectivas filosóficas e literárias de matriz francesa.

Dito de uma forma muito breve, e incorrendo os riscos de não incluir aqui todas as perspectivas de leituras já realizadas, a crítica literária consagrou o nome e a obra de Alejandra Pizarnik como uma poeta trágica e surrealista. Cristina Piña (2012), em *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer Alejandra Pizarnik*, comenta acerca do caráter trágico e mítico sobre o qual se constrói a figura da poeta enleada às imagens encontradas em sua própria poesia. A aproximação entre vida, poesia e morte coloca em cena o mito do poeta maldito, personagem pertencente à esfera da vida literária francesa do século XX, a qual também nos re-

* Doutora e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual da Paraíba. O presente trabalho é resultado da pesquisa de doutorado intitulada *Judaísmo e proscrição na poética de Alejandra Pizarnik*, defendida em outubro de 2020.

mete a uma série de outras figuras desse contexto como, por exemplo, o Dandy, o andarilho e o bohemio. Segundo as palavras de Piña (2012),

Es casi un lugar común referirse al “mito Alejandra Pizarnik”, entendiendo por este su carácter de “poeta maldita”. Para formularlo con la sucesión de lugares comunes sobre los que este tipo de mitos se construye, digamos que se ha convertido en una poeta arquetípica pues se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del poeta maldito, calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Ducasse, conde de Lautrémont, Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de poeta puro que aspiraba que la vida se resumiera en un libro (PINÃ, 2012, p. 22).

Dentre outros aspectos, tais como o poema em prosa, a obscuridade das imagens e a autorreferencialidade da linguagem poética, a relação entre vida e literatura em Alejandra Pizarnik, expressos também nesse desejo de levar uma vida literária e escrever uma poesia pura, é uma das motivações mais fortes para identificação da obra e da poeta com o movimento surrealista. Para Daniel Link (2002), no entanto, o método de composição ou de leitura surrealistas forma a utopia de uma arte objetiva. Conforme comentários do crítico argentino, com base em dois documentos cruciais para formação do movimento surrealista francês, *O Manifesto surrealista* (1935) e *O lá* (1960), ambos de autoria de André Breton, a forma como o surrealismo promove a articulação entre vida e arte é perpassada, justamente, pelo ideal de uma depuração da experiência e da arte, de tal modo que tanto a teoria quanto a criação surrealistas buscam escapar das representações e das subjetivações do eu.

A lógica radical do escritor e do teórico surrealista é movida pela busca de uma arte pura, sem os dilemas da consciência e da subjetividade. Para tanto, far-se-ia necessário um corte entre o sujeito e o sentido, a linguagem e o objeto, de modo que, por meio do *acaso objetivo*, torna-se então possível a apreensão de uma experiência puramente

poética. Segundo a perspectiva crítica de Link (2002),

Os documentos surrealistas resolvem a articulação entre a arte e a vida pela via da escritura como mero relatório ou protocolo ou registro de uma experiência e é neste sentido que os textos surrealistas produzem uma radical e nova maneira de articular arte e vida (diferente da via da representação). Voltando por um instante a Peirce e sua lógica dos signos, poderíamos dizer que os surrealistas propõem uma arte que funcione como índice puro, e não como símbolo. Nenhuma interpretação seria, pois, possível nesse contexto, porque do que se trata é precisamente de eliminar da arte a presença do sujeito. O sentido deve liberar-se, pois, da tirania do sujeito, porém sem que seja considerado por isso uma “propriedade” do objeto (LINK, 2002, p. 23).

O surrealismo constituiu um movimento estético e teórico significativo para a vanguarda literária do século XX. No entanto, é preciso ter em vista que, mesmo dentro do próprio contexto francês, o surrealismo é diverso e, assim como observamos em outros movimentos revolucionários, apresenta conflitos internos. Cesar Aira (2004), no ensaio *Alejandra Pizarnik*, além de apontar para contradição do movimento surrealista francês em sua tentativa de impor um método de criação e de análise da “arte nova”, faz o seguinte comentário acerca da retomada desse movimento por Pizarnik:

Cuando A.P. empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto (lo que no era ninguna novedad). Era natural que una poeta formada como ella en el gusto surrealista instrumentalizara el procedimiento de la escuela muerta, como quien usa el reloj de un pariente difunto. Desvanecida la ideología del procedimiento, la mecánica de éste puede servir para nuevas creaciones; es decir, se podía usar la escritura automática para hacer buena poesía. Que parece ser exactamente lo contrario de lo que proponían los surrealistas. [...] Con ese programa A.P. parece ponerse en el polo opuesto del programa surrealista, pero creo en realidad lo está asumiendo por dentro, reventando el Surrealismo desde su núcleo de muerte parental – y diferenciándose de paso de tanto “surrealista” de retaguardia ilusionado con la supervivencia de viejas utopías (AIRA, 2004, p. 14,15).

Com efeito, as questões apontadas pela crítica como marcadoras do

caráter surrealista da obra de Alejandra Pizarnik desempenhou um papel importante na consagração do seu nome como uma das maiores poetisas de língua espanhola, situando-a ao lado de outros escritores de destaque dessa geração como, por exemplo, Julio Cortázar, Octavio Paz, Olga Orozco e, a quem Alejandra Pizarnik demonstrou um interesse particular na produção intelectual, George Bataille, teórico da literatura e da religião herdeiro e contestador das teses do surrealismo. Para pensar a relação do poeta jovem com a tradição literária, como bem disse o crítico norte-americano Haroldo Bloom (2003), é preciso levar em conta as lutas e os conflitos internos que envolvem sentimentos de admiração e desejo de superação do autor novo. Os poetas fortes são raros e para provar sua própria força um poeta precisa lutar com os fantasmas da tradição: “Lutando Jacó pôde triunfar, pois seu adversário era o Eterno”, diz Bloom (2003, p. 36).

Instigada pelas reflexões críticas de Haroldo Bloom (2003, 1991), em *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1973) e *Um mapa da desleitura* (1974), proponho aqui uma *desleitura* da obra poética de Alejandra Pizarnik, isto é, repensar as influências poéticas vistas como precursoras dessa escritura. Pensando o conceito de influência nos termos de Bloom (2003), temos em vista o diálogo entre textos, e não necessariamente a hierarquia entre tradições, mas a confluência entre formas estéticas e eixos temáticos que passam de uma tradição mais antiga para uma outra tradição em vias de formação. Não empreendo aqui uma antiquada busca das origens ou das fontes de um poema, antes de mais nada, apóio-me na ideia bloomianiana de que nenhum poeta está sozinho assim como nenhum texto se constitui isoladamente, estando os dois, escritor e obra, inseridos em uma rede de diálogos entre tradições, textualidades e subjetividades.

A tradição mística judaica, cujo pensamento tem como principal divulgador para o ocidente Gershom Scholem, pensa a linguagem e o divino pela via negativa, isto é, pela negação de uma metafísica da nomeação da presença. Por esse motivo, críticos como Walter Benjamin,

Gershom Scholem, George Steiner, Haroldo Bloom e, de maneira mais camuflada, o próprio Jacques Derrida, pensam uma teoria da linguagem e da interpretação crítica a partir de pressupostos da Cabala e da Teologia apofática, duas correntes de pensamento pertencentes ao misticismo judaico. A validade do trabalho desses críticos sobre a mística judaica como base para uma teoria da linguagem poética orienta, pois, minha leitura de enigmas nunca totalmente desvendados na poesia pizarnikiana.

Em termos metodológicos, estabeleço um roteiro de desleitura da obra poética de Alejandra Pizarnik dividido em três tópicos: Das esperas, Das ausências e Do Silêncio. A escolha dos títulos de cada seção foi feita com base em recortes de eixos temáticos centrais na poesia pizarnikiana, no qual desdobram-se discussões sobre a linguagem, o sagrado, o amor e a morte. No tocante ao estudo das relações entre judaísmo e poesia, além dos autores já citados, tomo como referencial teórico e estético o *Tanach*¹, Richard Elliot Friedeman e Haroldo de Campos, que se propuseram pensar diretamente as relações entre texto

¹ A palavra *Tanach*, ou *Tenakh*, é um termo pós-bíblico derivado das iniciais das três seções que compõem os Livros Sagrados do judaísmo: as Leis (Torá), Profetas (Nebi'im) e Escrituras (Kethubim). A religião cristã, ao adotar esses mesmos livros como parte de sua tradição, reorganizou esses textos absolutamente distintos entre si em um único livro, a Bíblia, chamando-os de *Antigo Testamento*. Diversos críticos e estudiosos dos textos sagrados, por sua vez, convencionaram chamar de *Bíblia Hebraica* a disposição dos livros tal como os apresenta o Tanach. A ordem dos livros, segundo Jack Miles (1997), a ordem do cânon, constitui diferentes preocupações artísticas e visões teológica de Deus, de modo que a reunião dos mesmos livros não constitui uma mesma obra. O editor cristão dispõe os livros em um movimento ação/silêncio e silêncio/discurso da personagem de Deus, “transferindo os livros proféticos – Isaías, Jeremias, Ezequiel e os dozes profetas menores – do meio para o fim, deixando no meio o que chamamos antes de livros do silêncio, que compreendem Jó, Lamentações, Eclesiastes e Ester” (MILES, 1997, p. 28). Obviamente, a ordem do cânon cristão modifica drasticamente a ação e a visão da personagem de Deus em relação à tradição religiosa e teológica judaica. Pensando, pois, nessas questões que envolvem as visões artísticas e as concepções teológicas baseadas na trajetória da personagem de Deus e nas implicações de suas ações no conjunto dos textos, optei por chamar de *Tanach* o conjunto dos livros sagrados tal como os judeus os organizou. Em alguns momentos, quando me volto a aspectos gerais desses livros, também os chamo de escrituras sagradas.

sagrado e texto literário.

Das esperas

Um breve resumo da trajetória biográfica familiar de Alejandra Pizarnik revela um quadro das fraturas identitárias, culturais e linguísticas, fomentadoras das tensões estéticas e éticas que perfazem sua vida e obra. Na condição de filha de pais exilados, imigrantes judeus de Rovne, cidade localizada em território russo e polonês, Pizarnik experimentará ainda na infância a consciência de sua condição judaica através do próprio idioma. O idioma da família (ídiche e russo) e a formação em escola judia despertam desde muito cedo a percepção da poeta para esse lugar de deslocamento a partir do qual se situa em relação ao idioma espanhol e a cultura portenha. Como observou George Steiner (2001), com efeito, é através da/na língua que o judeu experimenta o seu primeiro exílio. Com vistas nas consequências dessas singularidades na vida e na obra de Alejandra Pizarnik, Chatellus (2013) faz o seguinte comentário:

Entre culturas, lenguas y alfabetos, Pizarnik recalca su condición de apátrida: “Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento apenas si soy argentina [...]. No tengo una Patria” (PIZARNIK 2003: 12/03/1965). De ahí que la inmigración puedo considerarse una variante de todas las escisiones, empezando por de la lengua: si la escritora no hablaba bien el idioma materno (lo leía y escribía), su lengua es – según su traductora Silvia Barón Supervielle – una lengua sin nombre, propia de ella sola, que nos es la lengua que se habla en Argentina. Como si la obra – escrita en castellano – fuera modelada y pensada en yiddish, con algo de ruso (CHATELLUS, 2013, p. 7).

A questão da linguagem, suas (im)possibilidades de nomeação, abstração e indefinição, perfaz grande parte da escritura poética e íntima de Alejandra Pizarnik. Como já apontado por Cristina Piña (2012), em Alejandra Pizarnik, há um movimento antitético da linguagem, isto é, de forças antagônicas operando nas construções de sentidos acerca da

própria experiência da nomeação poética. Por um lado, a linguagem poética possui uma dimensão ontologizante, isto é, constitui uma promessa de salvação do ser e de criação do mundo. Quando vista dessa perspectiva, o poder da palavra ocupa a centralidade da experiência poética, tal como observamos no verso a seguir, retirado do poema disperso *Cuadro*, em que o eu lírico pizarnikiano diz: “Hay que salvar, no la flor, sino a las palabras” (PIZARNIK, 2011, p. 353), evidenciando a crença judaica na capacidade nomeadora e criadora da palavra que antecede o próprio mundo que, no caso do verso em tela, tem seu equivalente no objeto do olhar poético, a flor.

Amós Oz (2015), ao apontar as diferentes visões de Deus e de identidades presentes na tradição religiosa e na cultura judaica, ressalta um único elemento cuja importância é fundamental do ponto de vista existencial, histórico e teológico para todos os grupos de judeus: a palavra. Diferente de outros temas cujas interpretações suscitam inúmeras divergências como, por exemplo, o tempo, o espaço, a relação entre o humano e Deus, o direito ao Estado de Israel, etc., o valor ontologizante das escrituras sagradas é inquestionável entre os judeus. Em suma, a relação entre os judeus e as palavras, isto é, a língua hebraica, o *Tanach*, o talmude, o midrash, possui uma força tal como se essas fossem as únicas capazes de formar um território comum entre as consciências divergentes e os caminhos errantes desses sujeitos.

Logo quando os judeus perderam Jerusalém e seu Monte Sagrado, ainda puderam levar consigo para a amarga Diáspora suas santidades não espaciais, intangíveis: a língua, as leituras, e o sempre recorrente, ciclicamente confortante calendário de “tempos santos” (OZ e OZ-SALZBERGER, 2015, p. 121).

Também George Steiner chama a atenção para o fato de que o único território possível para o povo judeu, por longos anos, foi o texto. Conforme comentário do crítico e estudioso do *Tanach*, na tradição judaica, o valor da palavra remonta ao tempo e ao espaço das narrativas míticas como, por exemplo, O exílio do casal humano do Éden (no

caso do cristianismo, o mito do Pecado Original) e da Queda da torre de Babel, histórias que tratam não apenas separação entre o humano e o divino como também das consequências das ações dos humanos para o problema filosófico insolúvel entre pensadores e místicos judeus: a ambiguidade da linguagem (falada e escrita). Por isso, seja do ponto de vista mítico, filosófico ou histórico, segundo Steiner (2001),

a escrita tem sido fiadora da identidade do judeu: através das fronteiras que ele atravessou perseguido, através dos séculos, através de várias línguas que precisou tomar de empréstimo e que frequentemente dominou com maestria. Como um caracol com as antenas tentando captar as ameaças, o judeu carrega nas costas sua casa, que é o texto. Que outro domicílio permanente lhe tem sido permitido? (STEINER, 2001, p. 307).

Se, por um lado, como dizíamos inicialmente, tanto na poesia de Alejandra Pizarnik quanto na tradição mítica e mística uma das forças concentradas no divino e na linguagem humana é de criar e de nomear o mundo e os seres, tal como pensou Issac Luria, mestre da Cabala do século XVI, por outro lado, o divino e a linguagem também possuem forças catastróficas e destruidoras. No final do poema *Los poseídos entre lilas*, presente no último livro publicado por Alejandra Pizarnik, *El infierno musical* (1971), embora descreia na esperança de salvação ontológica por meio da/na palavra, a poeta conclui sua obra poética com uma percepção ou sensibilidade altamente judaica: o sentimento de espera por algo ou alguém que não se sabe se e quando chegará. A melancolia dessa espera vazia vai ocupando os sentimentos poéticos do eu lírico pizarnikiano de tal forma que, como podemos observar no fragmento citado a seguir, ainda que fosse certo um por vir, o que resta é apenas um questionamento: haveria mesmo uma salvação capaz de livrar a todos da consciência trágica da morte?

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar la muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque

ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién? (PIZARNIK, 2011, p.295, 296).

Nada mais judaico do que essa experiência de espera por um elemento desconhecido. Nada mais judaico do que concluir sua obra poética com questionamentos acerca de um tempo vindouro. A poeta, embora pareça imbuída de uma visão da existência sem qualquer esperança, já que “estão todos mortos”, não deixar de interrogar até o último momento, mantendo vivos esses sentimentos nostálgicos e melancólicos que aparecem obsessivamente em diferentes momentos de sua produção poética. Em março de 1961, ou seja, 10 anos antes da publicação desse poema, Alejandra Pizarnik fazia o seguinte comentário em seus diários acerca da angústia da espera:

Esta espera inenarrable, esta tensión de todo el ser, este viejo hábito de esperar a quien sé que no va a venir. De esto moriré, de espera oxidada, de polvo aguardador. Y cuando lleve un gran tiempo muerta, sé que mis huesos aún estarán erguidos, esperando: mis huesos serán a la manera de perros fieles, sumamente tristes en la cima del abandono. Y cuando recién muera, cuando inaugure mi muerte, mi ser en súbita erección restará petrificado en forma de abandonada esperadora, en forma de enamorada sin causa. Y he aquí lo que me mata, he aquí la forma de mi enfermedad, el nombre de lo que me muerde como un tigre crecido súbitamente en mi garganta, nacido de mi llamado (PIZARNIK, 2017, p. 402).

De alguma forma, escrever poemas é como esperar alcançar a terra prometida: busca-se as palavras com a mesma determinação esperançosa que Moisés persegue o cumprimento da promessa divina, e tal qual o guia do povo judeu, a poeta é aquela que erra no deserto e morre avistando o não cumprimento de uma promessa que, apenas para ela mesma, tornou-se impossível de ser realizada. Em Alejandra Pizarnik, escrever e ler poemas é sempre infinitivo, nunca se encerra e nunca se alcança o sentido desejado. Em *Buscar*, poema publicado postumamen-

te, temos um quadro desse sentimento de espera que emoldura o próprio processo de escrita poética pizarnikiano. Vejamos:

BUSCAR

No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir *ir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene* (PIZARNIK, 2011, p. 344). (Grifo da autora).

A busca pela Terra Prometida e o caminho de errância traçado pelo profeta no deserto também podem ser vistos como um emblema da relação entre o escritor moderno e a tradição literária, ou ainda, entre o poeta e a linguagem. A Terra prometida se torna ainda um paradigma da condição do escritor e do poeta modernos, pois, assim como alguns dos profetas das escrituras sagradas, eles precisam lutar contra a influência do Eterno: uma tradição narrativa ou poética maior, sublime, intocável. Segundo comentário de Kafka acerca da narrativa dos livros sagrados de *Êxodo* e de *Deuteronomio*, o significado do caminho de Moisés no deserto e a experiência da sua morte diante da Terra Prometida condiz ainda com uma descoberta trágica: o caráter sem destino e sem sentido da existência humana. Em seus diários, Kafka deixa o seguinte comentário acerca da trajetória do profeta Moisés:

O homem que sendo o chefe de seu organismo nacional trilhou esse caminho, com uma sobra (não seria possível conceber que sobra mais) de consciência do que acontece. No transcurso de sua existência absorve Canaã; o fato de apenas enxergar a Terra Prometida na véspera de morrer, é pouco admissível. Esta suprema perspectiva não teria outra significação senão a de mostrar quanto a existência não é senão um instante incompleto porque este tipo de vida poderia perdurar indefinidamente e afinal de contas não aconteceria senão um instante. *Não foi devido a ser muito breve que Moisés não atingiu Canaã, mas pela razão de que era uma vida humana* (KAFKA, 2000, p.137). (Grifo nosso).

Com base nessa mesma passagem, George Bataille (2015) concluiu que a literatura foi para Kafka o mesmo lugar impossível que a Terra Prometida foi para Moisés. Em Alejandra Pizarnik, alguns temas poéti-

cos, a saber, a espera, a ausência e o silêncio, cruzam-se com essa busca por algo tão impossível de se alcançar quanto a terra prometida é para Moisés e a literatura é para Kafka. Em suas trajetórias poéticas, existenciais e místicas, a poetas, o escritor e o profeta acabam, por dizer assim, experimentando um aprofundamento da consciência da morte de tal forma que se torna impossível a realização de qualquer promessa de salvação.

No prólogo *El poeta y su poema* (1968), a escritora usa justamente a imagem da terra prometida para falar sobre o sentido da criação poética, dizendo:

En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua está el poema – tierra prometida -. Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño. Dentro de unos pocos versos suelen esperarme los ojos de quien yo sé; las cosas reconciliadas, las hostiles, las que no cesa de aportar lo desconocido; y mi sed de siempre, mi hambre, mi horror. Desde allí la invocación, la evocación, la conjuración [...] (PIZARNIK, 2012, p. 299).

Para concluir esse primeiro tópico, fixemos a ideia da dupla articulação da criação poética pizarnikiana como experiência da salvação e do desamparo por meio da linguagem. O cruzamento entre as forças antagônicas está presente na “dialética luriânica”² da criação, na qual se estabelece que faz parte da essência divina (Ein-sof) a “luz consciente” e a “luz inconsciente”, por meio das quais atuam forças criadoras e destruidoras (cf. SCHOLEM, 2020). A perspectiva hermenêutica pensada para poesia perpassa a ideia de indefinição das formas e dos sentidos operados na linguagem. Em última análise, não cabe ao crítico-leitor a apreensão de uma totalidade do seu objeto de análise, o poema, que é sempre irreduzível em seus enigmas.

² Acerca do pensamento de Isaac Luria temos como principal referência os estudos por Gershom Scholem, sobretudo, em dois livros: *El misticismo extraviado* e *Kabbalah*.

Das ausências

A ausência do amado, do divino ou das palavras configuram, na experiência poética pizarnikiana, uma clara relação de interdiscursividade e intertextualidade com diversos textos do *Tanach*. O tema do desamparo humano diante da ausência do Deus ou do Amado é corrente em salmos e cânticos sagrados. Tal percepção da existência e dos afetos também evidenciará uma dimensão místico-religiosa dessa poesia que recupera uma dimensão apofática da linguagem e do sagrado ao permeiar o inominável e inapreensível.

No poema citado a seguir, *La caída* (A queda), parte do livro *La última inocencia* (1956), já no título temos uma referência intertextual ao texto de *Gênesis* capítulo 3, no qual se conta, pensando em termos teológicos da tradição cristã, a história da tentação e da queda do homem no paraíso. Diferentemente dessa versão contada pela tradição cristã, conforme comenta Haroldo de Campos (2004), o episódio narrado no *Jardim do Éden*, quando a mulher, após ser seduzida pela ardilosa serpente, convida o homem a comerem juntos do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, do ponto de vista do texto hebraico e da hermenêutica judaica, expressam-se os seguintes elementos: 1) “a inocência paradisíaca do casal humano” diante da astúcia da serpente; 2) a serpente como um animal dotado de “astúcia” e de “ardil”, não um “ente diabólico”; 3) “a memória do exílio pós-edênico” (cf. CAMPOS, 2004, p. 46-48).

Segundo Campos (2004, p. 47), o texto sagrado expressa, sobretudo, a “razão pela qual Deus pune o ser humano com o desterro do paraíso”. A tradição judaica joga luz no perigo iminente de o homem e a mulher, além de conhecedores do bem e do mal, comerem também do fruto da árvore da vida e tornarem-se imortais como os deuses. Nota-se, pois, que a mesma narrativa suscita dois mitos: o mito da queda e o mito do exílio. Em *La caída*, Alejandra Pizarnik costura as duas narrativas, enquanto o título nos remete ao mito da queda, nos versos do po-

ema, constroem-se sentidos baseados no mito do exílio.

LA CAÍDA

Música jamás oída,
amada en antiguas fiestas.
¿Ya nunca volveré a abrazar
al que vendrá después del final?

Pero esta inocente necesidad de viajar
entre plegarias y aullidos.
Yo no sé. No sé sino del rostro
de cien ojos de piedra
que llora junto al silencio
y que me espera.

Jardín recorrido en lágrimas,
habitantes que besé
cuando mi muerte aún no había nacido.
En el viento sagrado
tejían mi destino
(PIZARNIK, 2011, p. 81).

Nos dois primeiros versos de *La caída*, o eu lírico fala da recordação de uma época remota, um tempo mítico de canções e festas. Podemos identificar esse espaço-tempo da memória como a infância do eu lírico ou da própria humanidade. Logo em seguida, temos uma experiência da separação que suscita uma série de afetos negativos: medo, desamparo, nostalgia, incerteza e solidão. No conjunto, esse texto poético está revestido tanto de uma força mítica, pois lembra a narrativa da queda e do exílio do casal humano expulso *do Jardim do Éden*, quanto de um sentido místico-apofático, pois aponta para o vazio ocupando o lugar da recordação após essa separação.

Desde o primeiro verso, através da evocação a uma música “jamais ouvida”, tal como o nome divino que não pode ser mencionado na tradição judaica, aponta-se para a experiência de um vazio sagrado no texto poético. Na segunda estrofe, o eu lírico fala de uma necessidade de viajar entre “plegarias y aullidos”, de um ser que “llora junto al si-

lencio”, transformando essa lembrança de um tempo mítico em um delírio de sofrimento. Como veremos em outros poemas, o tom de tristeza e a melodia fúnebre expressam a condição de desamparo do humano através de imagens-sons poéticos que lembram textos e rituais religiosos judaicos como, por exemplo, os cânticos de lamentação e de morte. Parte da poeticidade da escritura de Alejandra Pizarnik, não podemos deixar de frisar, é constituída pela introdução de vozes, de mitos e de musicalidades.

Já na terceira e última estrofe desse poema, fala-se de um jardim de lágrimas, supõe-se a existência de um tempo em que não havia morte e de um vento sagrado tecendo o destino do eu lírico. O enigma desses versos não se resolve absolutamente no plano conceitual dos significados das palavras, posto que a estranheza da linguagem torne os sentidos obscuros. No entanto, podemos compreender a tensão posta nessa experiência da separação e do pranto pela perda. A queda, enfim, mais do que uma simples narrativa sobre o pecado original, na verdade, revela-se ao final do texto como uma condição de exilado do humano.

Os poemas pizarnikianos voltam frequentemente ao lugar de desterro que, como diz os versos de *La caída*, já foi traçado pelos ventos sagrados como um destino para esse eu lírico. Em suma, a queda inaugura um tipo de consciência de si profundamente marcada pela solidão e pelo desamparo diante da morte. O sentido místico-apofático dessa experiência poética se torna mais evidente em outros poemas encontrados nesse mesmo livro, em que a ausência e o silêncio de Deus dão o tom de angústia existencial à consciência poética abismada diante desse vazio. Vejamos os versos citados a seguir, retirados do poema *El ausente*.

EL AUSENTE

I
 La sangre quiere sentarse.
 Le han robado su razón de amor.
 Ausencia desnuda.

Me deliro, me desplumo.

Qué diría el mundo si dios

Lo hubiera abandonado así?

[...]

(PIZARNIK, 2011, p. 97). (Grifo nosso).

Além dessas relações com textos e temas sagrados, temos, ainda nesse mesmo livro, poemas que propõem uma visão da linguagem e das identidades enquanto sistema aberto aos fluxos que constituem os movimentos do mito, do desejo, da memória fraturada pelos esquecimentos. A poesia de Alejandra Pizarnik compreende o mistério da história dos judeus e de suas relações com a presença ou ausência de Deus. O fato de essa poeta não nomear o divino em seus textos, embora algumas vezes direcione sua voz a esse interlocutor, aproxima-a ainda mais de uma tradição judaica em que Deus é apenas uma sombra, um interlocutor-ausente. Se pensarmos nas inúmeras histórias dos exílios na Bíblia hebraica (Éden, Egito e Babilônia), quando Deus esconde sua face, entendemos o sentido de falar ao ausente.

Há duas questões que perfazem a teologia apofática: 1) o desaparecimento de deus e 2) o silêncio da linguagem. É preciso, no entanto, compreendermos que tanto a ausência quanto o silêncio não são formas absolutas. Antes de mais nada, o apofático constitui-se através dos rastros deixados na memória e na linguagem. Não tanto pelo desaparecimento do divino ou pelo total apagamento dos sentidos, o apofático e o poético se dão pela capacidade de articulação dos rastros e dos sussurros advindos daquilo que um dia foi uma presença e permanece ecoando nas falhas da memória e nas brechas da linguagem.

Segundo Richard Elliott Friedman (1997), em *O desaparecimento de Deus: um mistério divino*, na primeira história do exílio, quando os judeus saem do Egito em busca da terra prometida, e erram por 40 anos no deserto, eles ainda usufruem da graça e da presença do divino. Na segunda experiência do exílio, conhecido como o exílio babilônico, a narrativa bíblica diz que tudo o que o povo judeu pôde levar consigo foi a arca da promessa, isto é, a Torá. Nesse momento, que perfaz um dos

muitos aspectos da história do exílio do povo judeu, já temos uma mudança brusca na relação entre o humano e o sagrado que, por sua vez, tira o seu foco do divino ao passo que atribui às palavras um valor místico, psicossocial e histórico. Nas palavras de Amós Oz e Fania Oz-Salzberger (2015, p. 65), a história dos judeus e do judaísmo “não trata do papel de Deus, mas do papel das palavras. Deus é uma dessas palavras”.

Dos silêncios

No poema *El despertar*, parte do livro *Las aventuras perdidas* (1958), o eu lírico estabelece um diálogo com a figura de um ser divino, a quem se refere chamando-o de “Senhor”, tal como Deus é chamado nas escrituras sagradas de tradição javista. O eu lírico pizarnikiani questiona ao Senhor: “que farei com o medo?”, repetindo esse verso-refrão, como quem eleva ao divino os sentimentos de angústia e de medo em uma linguagem entre o canto e a oração. O ato de interrogar o divino ausente, sem, todavia, obter-se uma resposta, configura no poema uma dimensão mística e apofática em que, mais uma vez, não é deus que vem ao resgate do humano aflito pelos sentimentos de mortes, desamparo e solidão, já que o único amparo possível está nas palavras.

EL DESPERTAR

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco
porque aúlla a la muerte
y sonrío detrás del viento
a mis delirios

Qué haré con el miedo
Qué haré con el miedo

Ya no baila la luz en mi sonrisa
ni las estaciones queman palomas en mis ideas

Mis manos se han desnudado
y se han ido donde la muerte
enseña a vivir a los muertos

Señor
El aire me castiga el ser
Detrás del aire hay monstruos
que beben de mi sangre

Es el desastre
Es la hora del vacío no vacío
Es el instante de poner cerrojo a los labios
oír a los condenados gritar
contemplar a cada uno de mis nombres
ahorcados en la nada

(...)

(PIZARNIK, 2011, p. 92).

É preciso notar que esse poema, um dos mais emblemáticos desse caráter atormentado da poética pizarnikiana, estabelece relações de interdiscursividade e arquitextualidade com os salmos de lamentação. Repetem-se, nesse texto, os mesmos pontos de semelhança entre poesia pizarnikiana e a poesia do *Tanach*, a saber, a estrutura em diálogo interior, o vocativo de chamamento desse outro-ausente e a tonalidade trágica do eu lírico. *El despertar* é um dos raros poemas em que a poeta nomeia o interlocutor, pois, apesar de não obter respostas, o Senhor, mesmo em sua ausência e silêncio absolutos, continua desempenhado um papel de interlocutor do monólogo poético. A postura do eu poético pizarnikiano, de buscar ao senhor, confessar seus medos, seu desejo de morte e seu desamparo existencial, mesmo sabendo que não obterá respostas, também é algo comum nos salmos.

Ainda segundo as análises de Richard Elliot Friedman (1997), a personagem de Deus vai, cada vez mais, silenciando e diminuindo sua presença ao longo dos livros que compõem o *Tanach*, e, não por causa do silêncio e da ausência do divino, as pessoas deixam de buscá-lo. Uma memória narrativa do passado garante que Deus já esteve presente, sugerindo, assim, que Ele pode ouvir e voltar a se fazer presente no

futuro. Além disso, em sua investigação sobre o desaparecimento do divino nas escrituras sagrada, Friedman (1997) também pontua que, para o próprio desenrolar do destino humano, é necessário que Deus se ausente. Também o nosso século, diz Friedman (1997, p.163), “é profundamente herdeiro do desaparecimento de deus”, essa visão, no entanto, não parece tão moderna se pensarmos como a ocultação do divino faz parte não apenas das narrativas sagradas como também da própria constituição de diferentes tipos mitos e lendas. Nas palavras do referido crítico,

Tanto o judaísmo quanto o cristianismo tinham consciência da ocultação de Deus. E desconfio de que muitas outras religiões a têm também. Pascal certa vez disse: “Toda religião que não afirma que Deus está oculto, não é uma religião verdadeira. O mesmo se dá com a noção entre a luta do humano com o divino: não se trata de uma concepção singularmente judaica, singularmente cristã ou singularmente pagã. É simplesmente um traço humano se sentir em conflito com as forças do universo, que são misteriosas e mais fortes que nós (FRIEDMAN, 1997, p.163).

A filiação dessa poesia com certa tradição judaica de caráter apofático a situa dentro do horizonte poético da modernidade, na qual, após o desaparecimento dos deuses, o poeta o único capaz de interpelar o divino-ausente e o sagrado. Filha das contingências de seu tempo e herdeira de certo passado mítico, tal como a figura dos profetas bíblicos transmissores da mensagem divina e, posteriormente, dos sábios talmudistas que atualizam as interpretações da Torá, a voz poética pizarnikiana traz em si a alteridade de uma linguagem que vem de longe.

Em sua última fase, a experiência poética de Alejandra Pizarnik está lançada naquilo George Steiner (1988) chamou de crise da linguagem, isto é, a impossibilidade de uma representação verbal do mundo. No poema *Fragments para dominar el silencio*, parte do livro *Extracción de la piedra de Locura* (1968), o eu lírico pizarnikiano fala de uma força desagregadora que habita a linguagem poética repleta de silêncio e morte.

I

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploro llamas y ardimos.

II

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras, aunque regresarán para sollozar entre flores.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.

III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. *Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.*

(PIZARNIK, 2011, p. 223). (Grifo nosso).

Segundo a visão crítica de George Steiner (1988), se a linguagem verbal perde espaço para a matemática na era do pensamento científico moderno. Também na filosofia especulativa, na mística e na poesia, tal como podemos observar nesse poema de Alejandra Pizarnik, “a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a maior parte, é silêncio” (STEINER, 1988, p. 40). Por isso, ao fim dessas desleituras, cabe dizer ainda que os sentidos dos poemas estão sempre à deriva, sem destino, sem determinação de chegada a terra alguma.

Considerações Finais

O motivo da não percepção da influência da tradição judaica nas escolhas estéticas de Alejandra Pizarnik se deve, conforme comenta Northrop Frye (2004), ao não (re)conhecimento de críticos e teóricos da literatura acerca do papel fundamental das escrituras sagradas (*Bíblia/Tanach*), dos mitos e da religião na formação estética da literatura Ocidental. A visão da *Bíblia/Tanach* como literatura, enfatizada por estudiosos como Frye (2004), Bloom (1990), Alter (2007) e Campos (1991, 2000, 2004), para citar apenas alguns dos mais importantes estudiosos dos aspectos éticos e estéticos dos textos sagrados, contribui para nossa tomada de decisão de colocar o *Tanach* no horizonte de referências literárias e teóricas para uma abordagem da poesia.

Os desdobramentos da entrada do judaísmo na obra poética, como podemos observar, envolvem uma discussão multidimensional sobre as relações entre mito e poesia, o sagrado e o poético, a voz e a escrita, a religião e o existencial, o biográfico e o ético. Outro ponto importante, para além dos apontamentos da presença dessas relações de intertextualidade, arquiteculturalidade e interdiscursividade entre os textos sagrados e os textos poéticos, era demonstrar a dimensão mística das concepções de linguagem e presentes na poesia e nos diários de Alejandra Pizarnik. O vazio semântico caracterizador da linguagem poética pizarnikiana, antes apontados pelos críticos apenas como um traço da estética surrealista e da modernidade literária, na verdade, revela também um viés apofático e cabalístico dessa escritura poética voltada para os enigmas das esperas, das ausências e dos silêncios.

Referências

- AIRA, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- BATAILLE, Georges. *Literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da Desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.
- BLOOM, Harold. *A angústia da Influência: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991
- BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de João Ferreira de Almeida.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'Shith: a cena da origem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Éden: Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qobélet: o que sabe (Eclesiastes)*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CHATELLUS, Adelaide de. EZQUERROTU, Milagros. (org.). *Alejandra Pizarnik: El lugar donde todo sucede*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- FRYE, Northrop. *O código dos Códigos: A bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FRIEDMAN, Richard Elliot. *O desaparecimento de Deus: um mistério divino*. Tradução Sonia Moreia. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução: Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Italaia LTDA, 2000.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Tradução de Jorge Wolff. Capecó: Argos, 2002.
- MILES, Jack. *Deus: Uma biografia*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OZ, Amós. Oz-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. Tradução

- de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- PIZARNIK, Alejandra. *Prosa Completa*. Argentina: Lumen, 2012.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía Completa*. Argentina: Lumen, 2011.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Edición ampliada. Barcelona: Lumen, 2017.
- PIÑA, Cristina. *Limites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- STEINER, George. *Un prefacio a la biblia hebrea*. Madrid: Ediciones srielas, 2016.
- STEINER, George. *Nenhuma Paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHOLEM, Gershom. *A mística judaica*. Tradução de Dora Ruhman, Fany Kon, Keanete Meiches e Renato Mezan. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- SCHOLEM, Gershom. *O golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. Tradução de Ruth Joanna Solon. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- SCHOLEM, Gershom. *El misticismo extraviado*. Traducción de Mónica Sifrim. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colección Roger Calles, 2020.

SEMIOSE DAS SAGRADAS ESCRITURAS: UMA QUESTÃO INTERPRETATIVA

Fernanda Medeiros de Figueirêdo*

Todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (Santaella, 1983, p. 2).

Introdução

A partir das discussões realizadas no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), na disciplina de Literatura e Tradução Intersemiótica acerca de conceitos como o de tradução cultural, polissistema, semiosfera, semiótica, signos, entre tantos outros, podemos verificar que a tradução serve para perpetuar a vida do original no instante em que o insere numa teia de agoras, em uma multiplicidade de línguas ou mesmo um ciclo de perpetuação e até destruição, uma vez que ao se modificar, o original transforma seus sentidos ao longo do tempo, destruindo aos poucos o significado das primeiras palavras.

Pensando nisso, e ajustando esta temática a um dos recortes da dissertação de mestrado intitulada “Dialogismo e Ironia na obra *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar”, nos apropriamos de um jogo de significações traçadas por esse autor para analisarmos a Bíblia através de um percurso dialógico de apropriações textuais que transformam e potencializam os sentidos primeiros imaginados por seus primeiros escritores. Na verdade, sem querermos nos distanciar desse círculo intersemiótico, mas ao mesmo tempo priorizando a semioticidade que

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

possa existir na referida obra de Moacyr Scliar, temos como objetivo recorrer aos modos de manifestação de sentido ao longo da história bíblica, considerada aqui como literatura histórica, para assegurarmos a autenticidade de Scliar no que diz respeito à recriação e intertextualidade presentes em sua narrativa.

Além disso, o próprio termo de tradução bíblica ou reapropriação dos signos canônicos pela literatura pode ser visto neste trabalho, como bem apresentou Santaella (1983), como o traduzir um pensamento ou ideia em outro pensamento através do que o cientista e filósofo americano Charles Sanders Peirce colocou como consciência interpretativa do signo em sua totalidade (seja ele verbal ou não).

Ou seja, como afirmou Pignatari (1987, p. 12), se a semiótica “serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não verbal”, podemos a partir da relação dialógica entre o romance de Moacyr Scliar e a própria bíblia encontrar nuances simbólicas que nos dizem muito mais que a própria ficção, o texto propriamente dito, o corpus linguístico dessas narrativas.

Como Bakhtin (2003) revela, uma obra não se esgota em si mesma diante do elo comunicacional que a abarca, pois existem diversas possibilidades e estas estão em constante renovação, visto que todo texto pressupõe o diálogo com outro texto, um discurso distinto que pode ter influenciado textos subsequentes de variadas formas, afinal, a linguagem é um processo que transcorre a partir das relações sociais entre pessoas que constroem enunciados coletivos.

Assim sendo, a obra objeto deste estudo, a narrativa *A mulher que escreveu a Bíblia*, não só representa seu objeto como também o presentifica, uma vez que o signo Deus, ou *Yahweh* (termo utilizado pela narradora anônima de Scliar), é constantemente mencionado e atrelado a uma imagem cristã cotidiana, que cresceu e pouco mudou no imaginário coletivo; no entanto, agora essa imagem extrapola o simbólico em relação ao icônico ou, mais que isso, recria forma e conteúdo de forma

que a imaterialidade do conceito e a ironia tão característica na obra dê uma nova projeção para a mesma imagem, tudo isto sendo possível graças à literatura.

A proliferação de signos e a mudança interpretativa das sagradas escrituras

Muitos são os autores que, direta ou indiretamente, discorrem sobre o conceito de intertextualidade ou recriação presente na literatura ao longo das épocas. A princípio pode-se dizer que a intertextualidade deve ser entendida como um diálogo entre textos. Para a autora Julia Kristeva (1974, p. 72) “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, conceito clássico que designa perfeitamente a narrativa de Moacyr Scliar, *A mulher que escreveu a Bíblia*, uma vez entendido que a obra constrói sua trama ficcional a partir da ideia posta pelo autor americano Harold Bloom em *O Livro de J* e também diante dos fatos detalhados na bíblia hebraica e omitidos na bíblia cristã [veremos isso adiante].

Também podemos compreender que foi graças à proliferação ininterrupta de signos que se criou um diálogo entre textos e uma evolução interpretativa no que diz respeito às linguagens que nos constituem enquanto seres simbólicos. E, no que diz respeito a esse aspecto simbólico e às lacunas do imaginário, o que se descortina na intertextualidade presente na obra de Scliar não é somente a comparação entre a própria *Bíblia* e *O Livro de J*, mas também um jogo de significações e características pouco aceitas em um texto que se quer sagrado para as tradições cristãs.

No referido romance de Scliar, logo na primeira página nos deparamos com a citação do livro *The Book of J*, de Harold Bloom – a qual é marcada por uma intencionalidade perceptível – levar o leitor a associar a primeira obra com a segunda, uma vez que *O Livro de J* (trad.) defende a ideia de que a Bíblia Hebraica ou o Pentateuco, ou seja, os livros

Gêneses, Êxodo, Números, Levítico e Deuteronômio, teriam sido formulados a partir dos escritos de uma autora, nomeada na obra como “a Javista”, ou seja, J. Nessa perspectiva, Bloom apresenta em seu livro argumentos para comprovar tal ideia, justificando que a escrita em J é surpreendentemente diferente da escrita dos demais livros bíblicos, escritos por homens.

Não por acaso, Scliar recria a história bíblica a partir da visão de como esta mulher abordada por Bloom escreveria os livros sagrados, em uma espécie de exercício interpretativo que se utiliza de todos os modos de operação do pensamento-signo processados na mente, isto se levando em consideração a teoria de Peirce a respeito dos fenômenos processados pela consciência. Todo esse processo de ressignificação dos textos bíblicos, antes objeto somente de sacralidade e a partir de um dado momento concebidos enquanto literatura, produz um “movimento” de semiiose ilimitada, uma vez que “o processo, a semiiose, só pode ser interrompido, nunca finalizado” (NOTH, 1995, p. 72) – exatamente como acontece com esses textos, antes sagrados e norteadores do modo de vida das pessoas ao longo de séculos, agora objeto de ficções produzidas por escritores em todo o mundo.

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante (SANTAELLA *apud* Peirce, 1983, p. 12).

Retomando a ideia de Peirce sobre a noção do crescimento contínuo no universo e na mente humana, podemos enxergar a evolução das interpretações acerca das sagradas escrituras como signos a serem desvendados pela semiótica. Além disso, a própria intertextualidade entre a obra de Scliar, *A mulher que escreveu a Bíblia*, e a do autor norte-

americano Harold Bloom, *O Livro de J*, multiplica os sentidos dos textos, literário e religioso, colocando em cena um conjunto de elementos comparáveis entre si, e mais do que isso, reafirmando a expansão semi-ósfrica já discutida pela pesquisadora Lúcia Santaella em *Semiótica Aplicada* (2002). Neste trabalho, apesar de sua importância, não nos detemos à questão específica da traduzibilidade da Bíblia, mas principalmente ao seu aspecto evolutivo no que diz respeito à abordagem e intertextualidade empregadas pelos estudiosos aos textos bíblicos.

Diante disso torna-se necessário transpor os obstáculos impostos pela sociedade no que tange à compreensão da Bíblia enquanto literatura, valendo-se de pensamentos como o de Bloom (1992, p. 22) quando este afirma que “todos os relatos da Bíblia são ficções eruditas ou fantasias religiosas, e geralmente servem a propósitos bastante tendenciosos”. É aqui que entra a reorganização dos textos bíblicos citada anteriormente - podemos afirmar que enquanto na Bíblia Hebraica os textos proféticos estão no meio e os últimos livros são os que apresentam um Deus que cada vez menos fala e interfere na vida humana, no Antigo Testamento Cristão os livros proféticos, nos quais Deus é falante, ficam no final. Ou seja, este arranjo literário e teológico tem um papel importante para a compreensão dos personagens, sendo utilizado de forma intencional para compreensão dos leitores que, dentro de sistemas culturais distintos, interpretariam a representação de maneira a criar outra representação, o que Santaella (1983) apresenta como o interpretante da primeira, de acordo com os estudos peircianos.

Daí que o signo seja uma coisa de cujo conhecimento depende do signo, isto é, aquilo que é representado pelo signo. Daí que, para nós, o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos (SANTAELLA, 1983, p. 11).

Então, para Peirce, o significado de um signo sempre será outro signo. E a ideia postulada a respeito da tradição cristã, revista pela ótica

literária, transforma-se em narrativas repletas de intriga, paixões ardorosas, feitos extraordinários e transgressões realizadas por diversos homens e mulheres ao longo de uma tradição que, de certa forma, se apoiou na metalinguagem para explicar e transpor os limites do sagrado. Para que se compreenda melhor essa questão, podemos afirmar que é através da intertextualidade, de um intercâmbio de informações e posicionamentos culturais, estéticos, linguísticos e poéticos, que obras como a de Moacyr Scliar conseguem transpor os limites da tradição canônica e revisitar textos já duramente marcados pela imaginação religiosa ocidental, os transformando e produzindo um novo sentido.

A partir de obras como a de Bloom e mais tarde a de Scliar, a arte é vista como representação do significado da ação humana. No entanto, é a partir desse status de sacralidade da Bíblia que seus textos são considerados como “ação”, já que uma maioria cristã considera suas tramas verdades absolutas por terem sido escritas por homens “visitados” pelo espírito santo. Longe de querer transformar a questão religiosa como norteadora dessa análise, é preciso que entendamos somente a produção de sentido existente a partir desses livros organizados e a reflexão semiótica no que tange aos processos de decodificação dos signos, sejam eles verbais ou não verbais, exteriores ou interiores.

Por exemplo, **para nos situarmos quanto ao nosso objeto de estudo**, devemos ter em mente que o romance *A mulher que escreveu a Bíblia* foi escrito em 1999 e tem início com um ex-historiador, então terapeuta de vidas passadas, narrando a história de uma mulher contemporânea que descobre, através de uma terapia de vidas passadas, sua identidade ancestral: esta havia sido, no século X a.C. uma das setecentas esposas de Rei Salomão, a mais FEIA de todas, mas a única capaz de ler e escrever; e a quem, encantado com essa habilidade inusitada, “[...] mulher escrevendo? Mulher, mesmo feia, era para cuidar da casa, para casar, gerar filhos” (SCLIAR, 1999, p. 30), o sábio Rei encarregou de escrever a história do seu povo. História essa que a anônima narradora batiza com um nome grego: bíblion, BÍBLIA.

A mulher, encantada com esta missão, mescla em seu texto, narrado em primeira pessoa, momentos de alta erudição com outros de uma linguagem repleta de palavrões e gírias, inclusive modernas. Desta forma, ela narra sua própria existência, desde o período em que ela era apenas uma das três filhas do líder anônimo de uma tribo até sua passagem pelos bastidores do fascinante reino Salomônico. Todos esses detalhes, reunidos, produzem um sentido de retomada dos textos canônicos enquanto literatura, inclusive priorizando as figuras mais excluídas ou os “pecados” mais vergonhosos dos bem vistos pela sociedade, a saber: a mulher mais feia, um pastor de ovelhas, os desejos sexuais reprimidos de sábios anciãos, as relações extraconjugais de um rei com setecentas esposas e trezentas concubinas, entre tantos outros respaldos nos quais Scliar nos faz pensar e procurar outro sentido para histórias que até pouco tempo pareciam incontestáveis.

Grosso modo, a literatura dita canônica, porque legitimada, e a literatura posta em silenciamento são, ambas, elaborações sociais relacionadas à atribuição, à construção e, porque não, a desconstrução de sentido ao mundo. Cada uma adota os recursos que lhes são mais convenientes com vistas a alcançar os efeitos de sentido que desejam (LORENZO, 2006, p. 3).

Assim sendo, o mundo e a arte vão se transformando a partir das ressignificações das linguagens culturais inerentes ao homem e a tudo que o cerca. Para finalizar essa questão, de acordo com Tiphaine Samoyault (2008), em meio a essa profusão de práticas ligadas ao conceito de intertextualidade, seja esta referente a práticas de escrita como citações, pastiches, dentre outras tipologias realçadas por escritores diversos, vai-se criando um perpétuo diálogo tecido pela e na literatura, que não se omite diante de questões dogmáticas e que antes não poderiam, ou não deveriam, ser abordadas. As teorias modernas do texto ganham espaço e reformulam a noção do que vem a ser literatura.

O meio social e seus signos

É necessário que se tenha em mente que o meio social disponibiliza um acervo de signos a ser utilizado nas enunciações. Pensando por este viés e considerando o contexto judaico presente na obra em análise, ou seja, como parte do processo de criação literária de Scliar, devemos apreciar também o contexto em que o autor se insere, uma vez entendido que o meio ao qual nos referimos conduz a um “reflexo da inter-relação social” do locutor e sua “individualização estilística” (Bakhtin, 2003, p. 107). Afinal, não é por acaso que o escritor gaúcho e judeu, Moacyr Scliar, se utiliza da Bíblia Hebraica para a construção de seu texto, como também não é à revelia que os editores desse conjunto de escritos bíblicos (o *Tanakh*) editaram a ordem de seus livros da maneira que hoje se vê.

A língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Para se separar abstratamente a língua de seu conteúdo ideológico ou vivencial, é preciso elaborar procedimentos particulares não condicionados pelas motivações da consciência do locutor (BAKHTIN, 2006, p. 89).

Desta maneira, sabendo que a intencionalidade dos discursos poli-fônicos é construída por um sujeito falante, vale corroborar a ideia de Fiorin (2006, p. 58) quando este autor diz que “o mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais”, ou seja, o *eu* pressupõe um *outro* ou até muitos *outros* que existem dentro de sua própria consciência. Sua enunciação é realizada a partir de enunciados ideológicos, discursos sociais. O que o autor cria é “uma resposta ativa às vozes interiorizadas” (PIRES, 2010, p. 70). E é a formação dessas vozes que ditam o percurso enveredado nas narrativas literárias, uma vez considerado o discurso que estas exteriorizam.

Neste caso, o que Scliar exterioriza é exatamente as vozes e discursos que ele incorporou ao longo dos anos, vivendo em uma família judia e sentindo o peso de sua tradição, avaliando de perto como o ju-

deu moderno convive em sociedade e deixa sua marca no mundo, mas, principalmente, em *A mulher que escreveu a Bíblia*, a versão judaica descontinuada por Harold Bloom (1992) em sua obra, *O Livro de J.*

Sem querer nos determos a posicionamentos que pareçam limitar a liberdade criativa de Scliar, encontramos em sua obra aqui analisada, um autor/narrador judeu, filho de imigrante russo, que carrega consigo toda uma carga cultural que lhe possibilita falar com propriedade de questões religiosas e ideológicas pertencentes à tradição judaica, sempre permeada por seu caráter diaspórico, de não pertencimento. Diante desta conjuntura, Scliar cria narrativas que priorizam o ser à margem da sociedade, seja por sua condição (no caso da narradora anônima, sua fealdade), por suas (des)crenças, seu sexo ou suas escolhas.

O fato é que a tradição judaica possui uma carga histórica maior do que se presume, com particularidades que aludem a contextos que não se pretende dar conta nesta pesquisa, embora se torne substancial o papel do judeu na modernidade para que se possa inferir o sentido que Moacyr Scliar encontra em depositar parte de sua vivência no discurso oferecido ao seu interlocutor, transmitindo-lhe uma mensagem simbólica e atualizada do mito em torno do povo israelita e o judaísmo como religião monoteísta mais antiga do mundo, que de acordo com J. Guinsburg, no livro *O judeu e a modernidade*, possui sua força representada através da poesia e da narração.

O Judaísmo é uma doutrina teórico-prática, religioso-ética, que Abraão ensinou (há mais ou menos trinta e seis séculos) à sua família e foi conservada em seu meio por transmissão de pai para filho durante quatrocentos anos, até que foi exposta por Moisés segundo as necessidades, agora não de família, e sim de povo; e convertida em livro de leis (a Torá), que se entranhou e prosseguiu depois através dos profetas, poetas, narradores e cronistas, nas Escrituras Sagradas – que se desenvolveu de novo em condições outras e diferentes através de sábios e escribas (GUINSBURG, 1970, p. 105).

Mesmo não concordando com a pressuposição de que ocorreu em termos de objetividade histórica, o importante é o aspecto da narrativa

como marca identitária e tática de sobrevivência de um povo. Já em face desse prenúncio, a respeito da narração como passo primeiro de uma religião inteira, verificamos que o judaísmo parte de uma tradição oral que teve início por volta do século XVIII a.C., quando Deus enviou Abraão à procura da terra prometida. Seu desenvolvimento ocorreu paralelo à civilização hebraica, através de Moisés, Davi e posteriormente Salomão, que figura na obra *A mulher que escreveu a Bíblia* como o detentor da bênção divina, aquele que junto a seu pai construiu o primeiro templo de Jerusalém, muito embora a narradora dessa história (uma de suas setecentas esposas) satirize e escarneie por diversas vezes do poder desse rei tão encantador.

Sim, eu conhecia o templo – por fora, já que entrar ali era coisa vedada às mulheres. A mim não impressionava muito aquela grande, luxuosa construção. Mas ele, ao contrário, considerava-a a grande realização de seu reinado. E aí começou a falar sobre o templo. Tratava-se de um antigo sonho, um sonho que não era só dele, mas de todas as gerações que o haviam antecedido e que a ele coubera tornar realidade. [...] Milhares de trabalhadores haviam sido mobilizados, imensas quantias haviam sido gastas, mas ao cabo de treze anos o Templo estava praticamente pronto, testemunhando a presença de Deus e transformando-se num símbolo de unidade religiosa (SCLIAR, 2010, p. 87).

Ou seja, essa construção representou o primeiro passo para a unidade religiosa cristã judaica, a partir dela Jerusalém se torna cidade sagrada e unidade política, atraindo peregrinos de toda parte. No entanto, segundo a ficção de Scliar, Salomão queria mais, algo que durasse para sempre, que com o tempo não perecesse em ruínas.

- Um livro. Um livro que conte a história da humanidade, de nosso povo. Um livro que seja a base da civilização. Claro, o livro, como objeto, também é perecível. Mas o conteúdo do livro, não. É uma mensagem que passa de geração em geração, que fica na cabeça das pessoas. É que se espalha pelo mundo. O livro é dinâmico. O livro se dissemina como as sementes que o vento leva (SCLIAR, 2010, p. 88).

Todavia, para que se compreenda esse percurso histórico ficcional

engendrado por Scliar com vistas ao povo judeu, é necessário que tenhamos conhecimento sobre o surgimento do tal livro, a Bíblia, que data do século 10 a.C (antes da Era Comum ou antes de Cristo, como tradicionalmente dizem os cristãos). Acreditamos na tese de que a coletânea de livros, que mais tarde formaria a Bíblia, foi escrita, na verdade, por diversos autores ao longo dos anos e não pelo próprio Deus ou por homens guiados pelo seu espírito, como prega a tradição judaico-cristã, que, aliás, também defende que cada livro bíblico tem um autor definido. Para o cânone religioso, os cinco primeiros livros da Bíblia teriam sido escritos por Moisés, embora um trecho de um desses escritos narre a morte do próprio profeta, o que comprova que, pelo menos, dois autores foram responsáveis pela Torá. Outro ponto intrigante é que nesta primeira coletânea de livros, existem duas formas de tratamento distintas para o personagem principal, Deus: em alguns trechos ele é chamado pelo nome próprio, *Yahweh* – traduzido em português como Javé ou Jeová e que representa um tratamento informal, como se o autor fosse íntimo de Deus, uma vez que, segundo Miles (1997, p. 43):

[...] a expressão “o Senhor”, que se usa por convenção para traduzir *yahweh* em todas as Bíblias em português, é de fato uma tradução da palavra hebraica *edonay*, literalmente, “meu senhor”.

Já em outros momentos da Bíblia, a divindade é chamada de *Elohim*, um título respeitoso e distante, que pode ser traduzido simplesmente como “Deus”. A partir dessas distinções, o autor dos trechos os quais se menciona Deus como *Yahweh* (Javé), foi nomeado pelo cânone religioso como Javista, enquanto o outro autor foi chamado de Eloísta. Acredita-se que os textos que falam de Javé sejam os mais antigos, e Harold Bloom (1992, p. 17) atesta isso ao afirmar que o título de sua obra, *O livro de J*, é exatamente para falar do “que os estudiosos concordam ser a parte mais antiga do Pentateuco, composto, provavelmente, em Jerusalém no século X A.E.C.”. Contudo, para Bloom, esse

“Javista” é, na realidade, uma mulher e seu livro passou por muitas transformações desde então.

Minha J é uma *Guevuráb* (“grande dama”) dos círculos da corte pós-salomônica – ela mesma portando o sangue de Davi – que começou a escrever sua grande obra nos últimos anos do Império de Salomão, em estreita convivência e trocando influências com seu bom amigo, o Historiador da Corte, o autor de quase tudo o que hoje chamamos de *Segundo Livro de Samuel* (BLOOM, 1992, p. 32).

Em seu livro, parodiado mais tarde por Scliar, Bloom irá defender que os escritos que hoje encontramos na Torá, são, em sua maioria, revisões do texto original, censuras à J, e que os fragmentos restantes estão em Gênesis, Êxodo e Números. Segundo o autor, sua ideia de que uma mulher havia dado início à árdua tarefa de escrever a história do povo hebreu se sustenta em dois pilares, o primeiro é a forma como a mulher é representada, e o segundo, o teor irônico presente na Bíblia e pouco compreendido pelos estudiosos.

A ironia de J continuou sendo mal compreendida por dois milênios, produzindo a curiosa questão do “antropomorfismo” da representação do Yahweh de J como humano, demasiado humano. Tal incompreensão produziu também a exagerada questão da suposta misoginia de J e de sua defesa da “religião patriarcal” (BLOOM, 1992, p. 22).

Assim sendo, concordamos com Bloom (1992, p. 38) quando este afirma que a ironia em J é do tipo dramática, ou mesmo ironia trágica, uma vez que persiste uma incongruência entre o que se desenvolve na narrativa e o efeito produzido pelas palavras e ações, sendo esta característica muito mais notória para os leitores do que para os personagens. Desta forma, as características humanas atribuídas a Deus e o tratamento controverso dado às mulheres (pelos homens) é mais uma profunda crítica (criada pela ironia) a uma divinização exacerbada e a um desmerecimento infundado, do que um relato histórico sobre o que realmente aconteceu. Além disso, sabendo que os livros *Gênesis*, *Êxodo*

e *Números* foram reescritos em cima do que J teria criado, Bloom (p.41) vai dizer que eles são um palimpsesto, o que antes se atribuía ao processo de reescritura nos pergaminhos, que tinham suas superfícies raspadas para a marcação de textos subsequentes, embora a marca dos anteriores não se apagasse por completo. Da mesma forma, segundo Bloom (1992), acontece com os textos da javista que, apesar de modificados, ainda se sustentam em alguns traços que persistiram à ação das edições.

Outra consideração que devemos fazer é que, diferente das outras obras de Scliar, em *A mulher que escreveu a Bíblia* (2010) não há menção direta sobre a tradição judaica, como acontece em contos e romances do mesmo autor, nos quais na maioria das vezes figura como personagem principal um judeu. Na realidade, a presença da tradição concentra-se na própria história e na descendência do povo de Abraão, Salomão como rei beneficiado pelo cuidado de um deus pessoal. Na narrativa em análise, o judeu habita em meio homogêneo, junto somente a outros judeus, que compartilham da mesma fé e modelo de vida cristã, embora se relate isso de forma direta em raros momentos, pois no instante narrado ainda não há relatos escritos sobre a história hebraica, que começa então a ser escrita por uma mulher, a partir do que contam os antigos anciãos da corte. E mesmo que a narradora/autora não concorde com o que escreve, esta não possui autoridade suficiente para rebater as ordens de homens em uma sociedade patriarcal, uma vez que o seu próprio casamento com Salomão foi resultado de um acordo firmado entre o rei e seu pai, entretanto, extravasa seu descontentamento nas ironias que escreve em meio aos relatos incompatíveis que redige a contragosto.

De acordo com a simbologia encontrada em *A mulher que escreveu a Bíblia*, percebemos que a narradora de Scliar é uma transgressora por caminhar na contramão do modelo vigente para uma mulher da época. Ela não mede palavras e esforços para conseguir o que deseja; de forma sábia, consegue driblar as ordens masculinas e se sobressair por

outros dotes não necessários a uma mulher de seu tempo, como por exemplo, a leitura e a escrita, as quais ela aprende clandestinamente, escondida em uma gruta na montanha. O que estamos tentando ressaltar é que até para compreensão das transgressões e da ironia possibilitada por uma obra que parodia outra, é necessário que se conheça os signos e o contexto. Bakhtin (2009, p. 15) já dizia que “o signo é, por natureza, vivo e móvel, plurivalente”, para tanto, se adequa muito bem às situações, embora a interpretação que em um primeiro momento possa causar, não seja o mesmo em ocasiões subsequentes.

É claro que, para transmissão da mensagem pensada a priori, Scliar levou em consideração a imagem que a sociedade tem do judeu e das escrituras bíblicas na contemporaneidade. Hoje, já chega a se falar em uma “diáspora moderna” que ultrapassa a imagem primeira de um judeu imigrante perdido em terras estrangeiras, figura esta definida por Vieira (1994, p. 10) como a representação do judeu “exilado/errante”. E sobre isto, afirma o referido autor:

Lutador indômito, mas ao mesmo tempo, ambivalente, marginalizado e, às vezes, até silenciado, o judeu no seu exílio – seja esta condição concreta ou metafórica – personifica as ramificações sociais de um fenômeno que só agora está sendo abertamente abordado e articulado dentro da presente realidade pós-colonialista [...]: o fenômeno de ser outro, de ser aquele que vem “de fora”, originalmente de uma outra nação; ou aquele outro que pela sua simples presença desafia o sentido comum do igual, do idêntico, conceito tão querido àqueles discursos montados para institucionalizar a ideologia nacional de muitos países.

A persona judaica que hora se apresenta deve muito aos meios de comunicação e às construções que estes, seja a literatura, o cinema, a televisão, entre outros, projetaram ao longo de todos esses anos de difusão dessa cultura milenar. E a ficção de Scliar é resultado de tudo isso e mais um pouco, discursos sociais (do locutor e do interlocutor) que se entrecruzam e possibilitam novos significados, o que nos conduz à certeza da renovação do signo de acordo com as consciências envolvidas no processo comunicativo.

Considerações finais

Crenças e pretensões históricas à parte, livros como o de Harold Bloom, e mais tarde o de Moacyr Scliar, possuem ideais literários que contam além do que poderiam. São nas entrelinhas da leitura que se observa as verdadeiras intenções, não somente e verdadeiramente de um povo ou personagem citado, mas principalmente do autor em relação à verossimilhança do que é exposto. É inegável que toda a obra de Scliar transita por um viés desafiador perante uma abordagem da Bíblia enquanto literatura, e mais, dessa literatura como construtora de culturas que “reproduzem” a função dos personagens na construção de uma verdade ocidental: o que é certo e o que é errado a partir dos ensinamentos cristãos.

A semiose dos textos bíblicos é resultado do efeito cognitivo que a obra possui sobre o intérprete, ou seja, é a ação do signo que transmuta o aspecto sacro e o recondiciona a uma nova representação, neste caso, artística. O objeto em contato com o leitor nunca é estático, já que o pensamento é a primeiridade de toda produção de sentido posterior. Com isso, obras como a de Harold Bloom ou a de Scliar, apesar de serem consideradas como ficção, servem também para refazer os pontos de vista do leitor em relação à intencionalidade dos textos bíblicos, além de cumprirem seu papel enquanto arte apresentada através de signos linguísticos verbais.

Portanto, considerando “o texto como um signo complexo, em que diferentes níveis de construção concorrem para um efeito de coerência estrutural, isto é, para uma impressão de unidade, podendo todo o conjunto ser apreendido como um hipóicone”, (FERRAZ JÚNIOR, 2004, p. 54), ou seja, ícones ideais que mentalizamos a partir de fenômenos concretos da linguagem, visualizamos em obras como a de Moacyr Scliar, Harold Bloom e até na Bíblia, um Deus a partir de variadas óticas que transcendem a canonicidade e encontram no simbólico e no imaginário um espaço propício à literatura e, paralelo a isso, a análises

semióticas dos contextos ali engendrados.

Referências

- Bíblia de Jerusalém*. Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 2003.
- BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- GUINSBURG, J. *O judeu e a modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- FERRAZ JÚNIOR, Expedito. Semiótica e análise literária: uma introdução. *Revista do Gelne*. Rondônia, RO, v. 6, n. 1, p. 47-55, 2004.
- FIORIN, José Luiz. Língua, discurso e política. *Alea: estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, RJ, v. 11, n. 1, Jan/Jun 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.72.
- LORENZO, Sílvia R. Literatura negra sob a perspectiva semiótica: o dito e o não-dito. *Estudos semióticos*, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49160/53244>>. Acesso em: 24 out. 2017.
- MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras*; Teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000. 213 p.
- MILES, Jack. *Deus*. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: De Platão a Peirce*. 3.ed., São Paulo: Annablume, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3.ed., São Paulo: Cultrix, 1987.
- PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*. [on-line]. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66–76.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitriti. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Braziliense, 1983.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LITERATURA E MITO: UMA ANÁLISE DE *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM

Cristina Kelly da Silva Pereira*

Introdução

A teoria que norteará o presente texto está vinculada à ideia da constante visita ao mito feita pela literatura brasileira, defendida por Benedito Nunes (2007). O crítico paraense classifica as obras brasileiras em duas categorias, a saber: Mitogênicas - aquelas que criam novos mitos - “a literatura também descobriu-se mitogênica: formou personagens [...] que alcançaram altitudes míticas. E com isso descobriu suas próprias raízes no mito” (NUNES, 2007, p. 210); Mitomórficas - aquelas obras que não geram mitos novos, mas se estruturam a partir de um mito já existente.

Traçando um panorama da produção literária brasileira, Nunes divide as obras em três fases, denominada por ele, de surtos de mito. A primeira fase é marcada no período do romantismo, com as produções de José de Alencar (*O guarani*, *O sertanejo*, *O gaúcho*) e Machado de Assis (*Esau e Jacó*). A segunda fase aparece no Pós-modernismo, com destaque para as obras dos escritores: Guimarães Rosa (*Grande Sertão: veredas*) e Clarice Lispector (*A paixão segundo GH*, e *A Legião estrangeira*). Nos dois momentos acontece um fenômeno, chamado pelo crítico, de “acontecimento de duplo sentido”: a partir de um mito existente nasce uma obra brasileira, todavia, dela, cria-se um novo mito. As obras citadas, de certa forma, são movidas pela preocupação de seus autores com a identidade nacional. Nesse contexto, observamos o surgimento, por

* Doutora em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. Professora de História do Instituto Federal do Amapá - (IFAP). CV: <http://lattes.cnpq.br/4104680126950576>. cristina.pereira@ifap.edu.br.

exemplo, do mito do herói nacional. Os novos mitos pertencem, assim, às obras mitogênicas. A terceira fase, com característica singular, é marcada pelas obras contemporâneas de Ariano Suassuna (*A pedra do Reino*), Raduan Nassar (*Lavoura Arcaica*) e Milton Hatoum (*Dois irmãos*). Esses escritores, com suas obras mitomórficas, apresentam um diferencial em relação aos anteriores, pois “nenhum deles gera mitos novos [...] todos vão buscar no repertório bíblico e popular figuras míticas já existentes, por eles reformuladas e postas a funcionar como modelos arquetipos das histórias contadas” (NUNES, 2007, p. 212).

Nosso intuito é, na perspectiva do romance mitomórfico, analisar a obra *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, publicada no ano 2000. Queremos perceber como se dá o jogo de apropriação do mito bíblico, e a utilização da rivalidade como molde para a criação literária. Ou seja, como se dá a produção própria da reescrita do mito por um romancista brasileiro contemporâneo.

Dois irmãos é uma prosa contemporânea profundamente urbana. Milton Hatoum tem um olhar atento que capta usos e costumes da sociedade amazonense, recortada, cronologicamente, num período que vai do início do século XX, até os anos de ditadura militar brasileira. Misturando ficção e realidade, Hatoum opta pela narrativa clássica, contudo escolhe personagens com vozes inovadoras, que chamaremos de ‘vozes subalternas’, como no caso de Domingas, uma indígena que é levada a Manaus para trabalhar como empregada doméstica; seu filho bastardo, Nael, o narrador do romance; Zana e Halim, imigrantes libaneses que escolhem o Norte brasileiro para viver, juntamente com sua prole, os gêmeos, Yaqub e Omar, e a filha, Rânia.

A produção ficcional de Milton Hatoum nos desperta o interesse, não só por sua riqueza literária incontestável, mas, sobretudo, porque suas obras carregam a singularidade de transformar a Amazônia num espaço literário. Manaus é tanto cenário como personagem na ficção de Hatoum. Essa ambientação é, no dizer de Leyla Perrone-Moisés (2007), sua maior qualidade. “A cidade flutuante, bairro de palafitas [...] poderia

ser uma metáfora dessa cidade suspensa na memória do romancista, cidade cujas misérias ele desejaria esquecer, e de cujos encantos ele se mantém cativo” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 284). As personagens do romance estão todas presas a essa realidade amazônica: “O ‘habitat’ em que todos se movem, em gozo e sofrimento, é esse lugar de calor e de chuva, de águas caudalosas, de frutas, pássaros e peixes nativos, cunhantãs e curumins” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 285). Esse é o próprio universo do romancista, que tece sua trama, arquetonicamente, por intermédio das múltiplas rivalidades que ocupam o espaço urbano.

Dois irmãos possui uma tríplice origem: etnográfica, bíblica e literária, remontando, “por um lado, a uma das mais primitivas representações grupais, por outro, à história veterotestamentária de Esaú e Jacó, e finalmente, ao romance machadiano de título homônimo” (NUNES, 2007, p. 216). Hatoum, portanto, não cria um mito novo, mas busca na narrativa bíblica figuras míticas já existentes, que são reformuladas e moldadas por ele. Segundo Girard Genett (2006), estamos diante de um palimpsesto de palimpsesto. A transtextualidade pode ser enquadrada no que o autor denomina de hipertextualidade, que seria a relação que une o texto 1 e o texto 2 para o nascimento do texto 3. Isto é, o Gênesis (1) mais Machado de Assis (2) e o nascimento da obra hatouniana (3). Os conceitos de hipertextualidade e Interdiscursividade são distintos, porém se fundem, pois há sempre a presença de um texto no outro texto (GENETT, 2006, p. 53).

Antes de iniciarmos a análise propriamente do romance e, claro, de seu explícito diálogo com a escritura bíblica, faremos alguns apontamentos, que julgamos importantes para compreensão, tanto da narrativa bíblica, quanto do romance escolhido. Primeiro discutiremos o que entendemos por mito, e depois, quais as relações entre a literatura bíblica e o romance de Milton Hatoum.

Luzes sobre a compreensão de mito

O mito, o rito e a doutrina, nos estudos de Mircea Eliade (1994), são linguagens da religião. Aqui, daremos destaque para a linguagem do mito, contudo esbarraremos a todo instante no símbolo, pois o símbolo é fundamental para a compreensão do mito. A linguagem do mito possui dois princípios básicos: o mito admite mais de uma interpretação semântica e a narrativa mitológica é singular em sua estrutura e, portanto, diferente de um texto que se pretende objetivamente científico. A compreensão do mito vem sofrendo alterações desde a Antiguidade. Na Modernidade, por exemplo, ainda há uma ideia bastante forte de que o mito é uma fábula, invenção, ficção, mentira. Utilizando-se das contribuições de Jean-Pierre Vernant, Adriana Monfradini assinala que nem sempre *mytos* e *logos* foram pensados como opostos. O pensamento lógico estabeleceu essa oposição aproximadamente entre os séculos oitavo e quarto a.C. “Para esse distanciamento contribuiu o surgimento da palavra escrita, que inaugura uma nova forma de pensamento” (MONFRADINI, 2005, p. 50). A complexidade do pensamento, dentre seus vários processos, racionalizou o real. Foi através da literatura e por ela, no entanto, que a “escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o *logos* não é mais somente palavra [como o *mythos*], onde ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe, nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra *mythos*” (Idem, p. 51). Nessa mesma direção, Eliade assinala que os mitos Antigos, que chegaram até nós, não são experiências diretas, mas mediadas por palavras:

Temos aí mais que um triunfo do *logos* sobre o *mythos*. É a vitória do livro sobre a tradição oral, do documento — sobretudo do documento escrito — sobre uma experiência vivida que só dispunha de meios de expressão pré-literários. [...] Conhecemos os mitos como “documentos” literários e artísticos e não como fontes, ou expressões, de uma experiência religiosa vinculada a um rito. Todo um setor, vivente, popular, da religião grega nos escapa, e justamente porque não foi expresso de uma maneira sistemática por escrito (ELIADE, 1994, p.111).

A palavra falada e escrita serão colocadas em oposição e, nesse sentido, a palavra falada será relacionada ao *mythos* e a escrita ao *logos*. A diferenciação será sentida tanto no leitor/ouvinte como no narrador/orador. “A mensagem falada supõe uma relação de prazer: o narrador (que fala) busca encantar o ouvinte, ao passo que o orador (que escreve) busca convencer o leitor da verdade por ele veiculada” (MONFRADINI, 2005, p. 52). Outra oposição, também ressaltada pela autora, é entre história e mito. O mito se refere a um passado remoto “longínquo demais para poder ser apreendido; já a história abarca o passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano” (Idem, p. 53). Se o mito se afastou da filosofia, da história e da ciência, “é no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo, e é aí que terá continuidade, ainda que sofrendo algumas alterações” (Idem, p. 51).

Com o surgimento da Antropologia, século XIX, o mito ganhou nova relevância, porquanto se mostrou um meio importante para compreensão de povos e culturas. Para Claud Lévi-Strauss (1978), os mitos provem do discurso, dando-se a conhecer na linguagem, e o seu significado está vinculado a grupos de acontecimentos que, por vezes, encontra-se em momentos afastados da história. A leitura do mito, portanto, deve ser feita de maneira diferente da do jornal ou da novela, já que para compreendê-lo devemos observar não apenas as sequências de acontecimentos, mas a sua totalidade. Lévi-Strauss nos adverte que para captarmos o significado em sua totalidade devemos ler o mito assim como se lê uma partitura musical.

Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante. Ou seja, não só temos de ler da esquerda para a direita, mas simultaneamente na vertical, de cima para baixo. Temos de perceber que cada página é uma totalidade. E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é

que o podemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 54).

Quando Levi-Strauss faz um paralelo entre mitologia e música, ele se refere à música produzida na civilização ocidental, entre os séculos XVII, XVIII e XIX, como as de Bach, Mozart, Beethoven e Wagner. Música e mitologia são como duas irmãs que nascem da linguagem, mas que tomam caminhos diferentes. A relação entre mito e música é feita partindo da linguagem, contudo, mesmo tendo a mesma origem, cada uma se desenvolve separadamente e em diferentes direções: “a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem” (Idem, p. 62).

Quando ouvimos música, estamos a ouvir, afinal de contas, algo que vai de um ponto inicial para um termo final e que se desenvolve através do tempo. Ouçam uma sinfonia: uma sinfonia tem um princípio, um meio e um fim; contudo nunca se entenderá nada da sinfonia nem se conseguirá ter prazer em escutá-la se se for incapaz de relacionar, a cada passo, o que antes se escutou com o que se está a escutar, mantendo a consciência da totalidade da música (Idem, p. 58).

Além da preocupação em olhar para o mito e perceber sua totalidade, devemos, ainda, lê-lo considerando a sociedade que o produziu e, claro, outros mitos gerados no mesmo contexto. O segundo princípio que podemos considerar baseia-se no fato de o mito ser uma narrativa singular e sua mensagem não está explícita, como num texto científico, por exemplo. Ou seja, a mensagem mitológica não está dita diretamente; o mito esconde alguma coisa, fala ‘enviesado’. Mesmo com as alterações de interpretação semânticas sofridas ao longo do tempo, a linguagem do mito continua viva em nossa sociedade. Mas o que isto significa? Para Eliade, o mito vivo é aquele que fornece modelo para a conduta, conferindo significação e valor à existência humana. Nesse sentido, o mito é pensado como fenômeno humano e, por sua vez, fenômeno da cultura. Assim sendo, é possível perceber que os mitos

vão se enriquecendo e se modificando em contato com culturas diferentes.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser [...]. O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante (ELIADE, 1994, p. 9).

A partir dessa definição, conclui-se que o mito exerce uma função social, a saber, a de ordenar o caos; a de “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (Idem, p. 10). O mito enquanto narrativa ‘verdadeira’ tem a função de contar não só sobre a origem do mundo e da humanidade, “mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (Idem p. 13). E mais, através do mito a humanidade adquire uma sensação de tranquilidade, pois homens e mulheres realizam o que já foi realizado por um herói. “Um modelo mítico presta-se a aplicações ilimitadas” (Idem, p. 100). Com isso, o mundo se revela à humanidade através do mito enquanto linguagem e a humanidade é ajudada a ultrapassar seus próprios limites.

Se a literatura, de modo especial, abraça, reinterpreta e recria o mito, veremos como se dá o jogo de apropriação da mitologia bíblica numa perspectiva do romance mitomórfico.

Dois irmãos e a mitologia bíblica

A obra hatouniana narra uma história que se passa no núcleo de uma família de descendentes de libaneses. A obra é ambientada no Norte do país, na cidade de Manaus, e nela, dentre muitas temáticas abordadas, estão: a memória e seu constante movimento de lembrar, esquecer e inventar. A memória é um elemento de fundamental importância, inclusive, é uma chave de leitura para os romances de Milton Hatoum (os três primeiros romances)¹. Deparamo-nos constantemente com o encontro entre o passado e o presente. O autor tem uma preocupação fundamental com a experiência da memória enquanto linguagem. Ela, a todo tempo, é forjada entre registros e invenções. Nael, narrador/personagem, busca e escreve a sua história, e na luta contra o esquecimento atua registrando as memórias dos familiares. Ele espera quase todos os membros da família morrerem e, com efeito, a casa ficar em estado de ruínas para começar sua narrativa. A casa em ruínas pode ser associada à morte, entretanto, a narrativa, pautada na lembrança dos membros da família, pode ser associada à vida.

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas (HATOUM, 2000, p. 155).

A rivalidade aparece na obra como um tema transversal que corta toda a narrativa. É possível pensar a temática da rivalidade de maneira bem ampla na obra: nas relações familiares (os irmãos gêmeos, pais e filhos, nora e sogra, os filhos e os agregados); relações geográficas (Manaus e São Paulo, rivalidade entre o Norte decadente e o Sul em progresso); relações política (ditadura militar e democracia); relações

¹ *Relato de um certo Oriente* (1989); *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005).

religiosas (Cristianismo e Islamismo), etc. Para Maria da Luz Cristo, a complexa rede do qual Hatoum tece suas obras é “composta por memória, palavra, tempo e espaço, é o tear em que o escritor tece, a partir de um fio imaginário, personagens, ao mesmo tempo amadas e odiadas, como Emilie e Zana, Yaqub e Omar, narradores suspensos em seus dramas de origem e sentido”. E Manaus, que é cenário se transforma em personagem, “uma cidade que, em seus delírios de progresso, padece de uma profunda e longa decadência, adquire a estatura de uma personagem, com odores, suas cores e seu calor” (CRISTO, 2007, p. 11).

A rivalidade central, ou pelo menos, a que o título nos remete, é entre os irmãos gêmeos, Yaqub e Omar. A disputa dos irmãos se dá ainda na infância, com a preferência da matriarca, Zana, por Omar. “Ficaram juntos, os braços dela [Zana] enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúme em Yaqub e inquietação em Halim” (HATOUM, 2000, p. 19). Os gêmeos univitelinos são possuidores de personalidades opostas; Omar é extrovertido, irreverente, boêmio e transgressor; enquanto Yaqub é introvertido, reticente, lacônico e calculista. Enquanto Omar escolhe ficar em Manaus e, assim, acompanha a decadência da cidade, Yaqub escolhe ir a São Paulo; lá faz carreira e se torna bem sucedido. “[...] mas ‹faz tanto mal› aos outros quanto seu irmão desregrado” (HATOUM, 2000, p. 17).

A rivalidade entre os irmãos gêmeos nos remete a uma constante na mentalidade primitiva. Como nos lembra Benedito Nunes, é a representação grupal dos gêmeos míticos. Os duplos, geralmente, são dotados de qualidades mágicas ou têm superpoderes, compondo-se como entidades benéficas e dadivosas, como por exemplo, Cosme e Damião, Crispim e Crispiniano, entre outros. No repertório bíblico, a temática de irmãos rivais também aparece, como nos casos dos irmãos gêmeos, Esaú e Jacó, Caim e Abel e José do Egito e seus irmãos. Na literatura brasileira, ganham destaques os gêmeos de Machado de Assis, Pedro e Paulo, também rivais desde o ventre, mas, na obra machadiana, o anta-

gonismo é político e ideológico: um é republicano e outro monarquista, e o que eles têm em comum é o amor pela mesma mulher, Flora. Para Nunes, temos em Machado uma parábola do destino humano. “O destino humano é luta contra o tempo, por sua vez já mitificado desde o renascimento como um velho de longas barbas. Mas esse segundo nascimento literário daquele mito bíblico lhe dá nova relevância – social, moral e política” (NUNES, 2007, p. 209).

Em uma entrevista à Revista Magna – USP, quando perguntado sobre suas principais influências para construção da obra *Dois irmãos*, Milton Hatoum responde: “[...] a dívida a dois grandes textos, Esaú e Jacó, do Machado e um conto extraordinário de Flaubert: Um coração simples” (Magna, 2007, p. 23-32). Como já mencionamos, além da influência machadiana, os personagens de Hatoum são inspirados também em figuras da mitologia bíblica. Quando aproximamos Yaqub e Omar dos gêmeos míticos, Esaú e Jacó, percebemos profundas semelhanças e, também, diferenças. O mito é recontado de modo completamente inovador. Para Nunes, “a saga veterotestamentária dos filhos de Isaac, Esaú e Jacó, fornecem a Milton Hatoum a linha principal de sua narrativa” (NUNES, 2009, p. 295).

Como se sabe, a bíblia é inspiração para escritores do mundo todo por ser o “grande código” da literatura ocidental. Ao reforçar essa ideia, Antonio Magalhães (2000) constata uma recepção tanto quantitativa, pelo número de escritos literários que a bíblia provocou, quanto qualitativa, pela sua força estética em se adaptar a tantos contextos e gerações distintas. Na literatura bíblica, por ser universal e atemporal, encontramos uma reserva de temas que ainda hoje fazem parte dos grandes debates contemporâneos. “Não faltam exemplos de como parábolas, imagens, motivos da Bíblia são usados nos grandes e pequenos escritos da literatura ocidental. Em todos eles, há uma tentativa de recontar a história a partir de novas vivências ou questioná-las a partir de novos valores” (MAGALHAES, 2000, p. 101).

Um princípio hermenêutico importante para a leitura do texto bíbli-

co, é que o todo é mais do que a soma das partes; a palavra não se determina pelo seu significado do dicionário, mas por seu contexto; nenhum elemento pode ser isolado e descrito “atomisticamente” (FOKKELMAN, 1997, p. 59). Isso porque a literatura, por natureza, é metafórica. Estamos lidando com uma literatura bastante rica e polissêmica (CROATTO, 1986), por isso, ela pode sofrer uma série de interpretações dependendo do lugar hermenêutico do leitor. Filólogos e historiadores, por exemplo, podem dar uma atenção especial às realidades contextuais, enquanto teólogos podem apreender as mensagens em si, separando forma e conteúdo. Desse modo, em algum momento, o texto corre sempre o risco de ter sua integridade violada (FOKKELMAN, 1997, p. 49). A literatura bíblica, por ser rica em símbolos, sempre apresentará ambiguidade de sentido. Sendo assim, de acordo com Paul Ricoeur (1995), “as metáforas são a superfície linguística dos símbolos”, e ainda, a metáfora é o paradigma da literatura, formando o mundo do texto. Com características de ser universal, atemporal e plurissignificativa, “a obra pode ser concebida e julgada do ponto de vista de qualquer dos valores nela contidos” (RICOEUR, 1995, p. 67).

A obra literária, seguindo a análise do discurso, de José Luiz Fiorin (1994), e a teoria da interpretação, de Paul Ricoeur (1995), diferente do texto científico, que se pretende objetivo, possui um excesso de sentidos ou uma rede de sentidos. Sua característica é de texto aberto, aquele que admite mais de uma interpretação. Encontramos no texto literário um encadeamento de figuras em seu tecido figurativo que se movimenta em duplo sentido: o explícito e o implícito, a linguagem cognitiva e a emotiva, denotação e conotação. O texto literário não é um sistema concluído, conjunto hierarquizado de configurações internas, mas antes de tudo, é o lugar em que se manifestam e se expressam as relações dos seres humanos.

A fortuna crítica já apontou a existência do diálogo entre *Dois irmãos* e a mitologia bíblica. Dentre alguns exemplos que podem ser citados, destacaremos o trabalho de Lucius de Mello (2013). Mello aproxima os

gêmeos bíblicos, não apenas dos irmãos Omar e Yaqub, mas também do narrador. Na busca por sua paternidade, Nael se aproxima, ora de Esaú, ora de Jacó, como num jogo. Na mitologia bíblica, Jacó trapaceia para receber a benção do pai, isto é, luta em busca do poder político da primogenitura. Na obra hatouniana, é Nael quem está em busca de sua origem. Nael rejeita a paternidade dos gêmeos e, nesse sentido, ele se aproxima de Esaú, que perde a primogenitura em troca de um prato de lentilhas. Assim, quem faz o jogo do duplo é o próprio narrador (MELLO, 2013, p. 80).

Eu [Nael] não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem (HATOUM, 2000, p. 47).

Há, na obra de Hatoum, uma visível tensão entre os irmãos na disputa pela atenção dos pais, mas o problema da paternidade está refletido em Nael, o ‘filho da casa’. Nael sabe que é filho de Domingas, entretanto não sabe quem é seu pai, que tanto pode ser Yaqub como Omar. “Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai” (Idem, p. 47). De alguma forma, Nael esperou de sua mãe a resposta sobre sua paternidade, porém, Domingas se esquivou do assunto, calou-se. “No fundo, sabia que eu nunca ia deixar de indagar-lhe sobre os gêmeos. Talvez por um acordo, um pacto qualquer com Zana, ou Halim, ela estivesse obrigada a se calar sobre qual dos dois era meu pai” (Idem, p. 51). A falta de uma resposta deixava Nael incomodado e cheio de conjecturas, imaginação. “Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo [...]. Desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele” (Idem, p. 86). Por um tempo, sua suspeita pairou sobre Yaqub.

Quando soube que ele [Yaqub] ia chegar, senti uma coisa estranha, fiquei agitado. A imagem que faziam dele era a de um ser perfeito, ou de

alguém que buscava a perfeição. Pensei nisto: se for ele o meu pai, então sou filho de um homem quase perfeito (Idem, p. 72).

O que havia entre os dois [Domingas e Yaqub]? Tive coragem de lhe perguntar se Yaqub era o meu pai. Eu não suportava o Caçula, tudo o que via e sentia, tudo o que Halim havia me contado bastava para me fazer detestar o Omar (Idem, p. 129).

Quase no fim do romance, Nael concluiu que nenhum dos gêmeos tinha sido pai, nem dele, nem de ninguém. “Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos” (Idem, p. 169).

Isaque, filho de Sara; Jacó e Esaú, filhos de Rebeca; e Benjamim, filho de Raquel, três matriarcas estéreis, que ficaram grávidas por meio de uma intervenção divina. “Deus abre o útero da mulher estéril” e aí se dá o milagre do nascimento. A narrativa evoca dois personagens, Deus e a mulher, nunca o pai (FOKKELMAN, p. 58). O nascimento de Nael não é fruto de um milagre, como nos personagens bíblicos; Domingas não é estéril e sua gravidez pode ter sido fruto de uma violência, um estupro: “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão” (HATTOUM, 2000, p. 153). Na há dúvida quanto às semelhanças entre os narradores de Machado e de Hatoum em relação à temática da paternidade:

À semelhança de Aires, Nael se constitui como narrador que fantasia a respeito das relações familiares: para o Conselheiro, as coisas tomariam outro rumo caso fosse pai dos gêmeos, ou de Flora, e, para Nael, a condição bastarda e a ignorância em relação ao nome do pai definem seu modo de estar no mundo, e, por consequência, de narrar a história. Aires, pai de ninguém, devaneia a respeito da relação com seus possíveis filhos; Nael, ‘filho de ninguém’, especula sobre o nome do pai, na busca de reconhecimento filial’ (CHIARELLI, 2007, p. 37).

O tema principal do Gênesis é a “promessa de Deus em levar adian-

te os ciclos da vida”, porém, “há um tema secundário, o da suprema importância do filho primogênito de geração a geração, de modo que apenas seu nome é digno de menção” (FOKKELMAN, p. 57). É nesse contexto que vamos situar os irmãos Esaú e Jacó. A disputa pela primogenitura é também uma disputa política, e é aí que encontramos a rivalidade dos gêmeos. A disputa entre os irmãos bíblicos é fomentada pelo próprio divino, causando um desequilíbrio da ordem natural. A rivalidade inicia ainda na gestação de Rebeca, “no poema oracular 25:23 ‘o ferrão reside na cauda’ e ‘o mais velho servirá ao menor’, a estrofe é um oráculo a Rebeca, que está grávida de gêmeos” (Idem, p. 60). É em torno da primogenitura que reside a rivalidade: o pai Isaac é enganado pelo filho Caçula, dando a benção do primogênito ao segundo filho. A esperteza de Jacó gera um sentimento de ódio em Esaú que promete se vingar do irmão: “Esaú passou a odiar Jacó por causa da bênção que seu pai lhe dera, e disse consigo mesmo: ‘estão próximos os dias de luto de meu pai. Então matarei meu irmão Jacó’” (BÍBLIA, Gênesis, 27:41).

Jacó luta [mesmo durante seu nascimento, 25:22^a, 26^a], trama e engana para deslocar Esaú da posição de primogênito. No momento em que a inversão se torna irrevogável, novamente há poesia: em 27:27-28, duas estrofes evocam a benção de Deus e do cosmo e seu final (v.29) considera como essencial a polaridade dominar/servir. Assim, a benção do Isaque enganado confirma o oráculo pré-natal. Em 27:39b-40 encontramos o antípoda, novamente na poesia. A benção deixada para Esaú é quase uma maldição e também revolve o eixo dominar/servir (FOKKELMAN, 1997, p. 60).

Esaú, o primogênito, preferido do pai, escolhido para receber a benção de Deus, é apresentado com pouco destaque na trama. Quem recebe o papel principal é Jacó, o preferido da mãe, Rebeca. O papel desempenhado por Jacó foi o do enganador, aquele que rouba a primogenitura e a benção, que por direito, eram de Esaú; engana o seu próprio pai, Isaac, passando-se pelo irmão; e engana seu sogro, Labão, obtendo vantagens na escolha e na posse do gado. O Gênesis apresen-

ta pelo menos três momentos em que a importância da primogenitura sofre subversão ou é ironizada:

Ismael é mais velho do que Isaque e também é portador da promessa; Jacó supera Esaú como rival, mas paga um alto preço, pois sua maturação é prejudicada e impedida pelo logro; a benção do velho Jacó aos filhos de José, Efraim e Manassés, deliberadamente inverte o mais jovem e o mais velho [...]. Ecos da competição entre filhos mais velhos e mais jovens estão também presentes à margem da história, graças às esposas de Jacó: Labão substitui Raquel por Lia por trás do véu da noiva no casamento de Jacó (o enganador enganado) e há uma sequência para esse episódio na relação entre as mulheres, no acordo que elas fazem para trocar mandrágoras por direitos conjugais (30: 14-24) (FOKKELMAN, p. 58).

Reconciliação não é um tema na obra de Hatoum, pelo contrário, a disputa entre os irmãos vai se acirrando com o passar dos anos. Yaqub e Omar vivem sob a linha do antagonismo irreduzível e mortal. A angústia de Zana nos é apresentada logo no início da narrativa com uma última pergunta feita antes de morrer: “Meus filhos já fizeram as pazes?” (HATOUM, 2000, p. 10). Após fazer essa pergunta, sem obter resposta e, nesse caso, fica implícita a resposta negativa, Zana morre. Morre sem realizar seu sonho: “O seu grande sonho era ver os filhos reconciliados” (Idem, p. 170). O narrador continua: “[Zana] Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel. Ninguém havia conseguido apaziguá-los, nem Halim, nem as orações, nem mesmo Deus” (Idem, p. 170).

Assim como na mitologia bíblica, Esaú e Jacó são separados para evitar uma possível vingança. Os irmãos, Yaqub e Omar, são separados como estratégia dos pais para evitar uma violência maior. Yaqub é mandado para o sul do Líbano porque Halim temia a violência dos filhos em casa e decide pela separação. “A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou” (Idem, p. 23). “Yaqub partiu para o Líbano com os amigos do pai e regressou a Manaus cinco anos depois” (Idem, p. 23). Entretanto, quando voltou não se esqueceu

da rivalidade que tinha com o irmão. Construiu um plano bem arquitetado para se vingar de Omar e, com efeito, conseguiu concretizá-lo. Para o narrador, as atitudes de Yaqub foram sordidamente calculadas com o objetivo de destruir a vida do Caçula. Na obra de Hatoum, não houve reconciliação e, sim, um acerto de contas. No final, a narrativa coloca os dois irmãos no mesmo patamar moral: “a loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que o projeto de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada” (Idem, p. 196).

Outra aproximação entre a mitologia bíblica e a trama de Hatoum está atrelada aos envoltivos incestuosos: (Zana-mãe e Omar-filho; Rânia-irmã e os gêmeos-irmãos; Nael-sobrinho e Rânia-tia). O livro do Gênesis também está cheio de exemplos de relações incestuosas: o caso de Tamar, que induz o sogro a dormir com ela, narrado no capítulo 38; as filhas de Ló, que embriagam o pai e ficam grávidas dele, narrado no capítulo 19, entre outros.

Considerações finais

A literatura brasileira, de modo geral, nasce com a influência dos mitos e permanece até a atualidade se constituindo a partir da mitologia, ou seja, a literatura abraça e abriga a mitologia. Em outras palavras, a literatura nasce do mito e mitos nascem da literatura.

Com objetivo de aproveitar as discussões propostas por Bendito Nunes sobre a literatura mitogênica e mitomórfica, escolhemos analisar, no contexto da literatura brasileira contemporânea, a obra *Dois irmãos*, do escritor manauara, Milton Hatoum. Desde o título, a obra evidencia sua relação palimpséstica com outros textos, isto é, a obra hatouniana dialoga com a bíblia hebraica e com a literatura brasileira. O mito bíblico que foi reescrito por Machado de Assis, agora, com Hatoum, ganha uma nova roupagem. Apropriando-se do cenário amazônico, o escritor manauara fala sobre os muitos conflitos da família liba-

nesa, remetendo-nos a diversas rivalidades que perpassam as relações humanas. Distanciando-se da mensagem dos gêmeos bíblicos, a narrativa de Nael não é redentora. Na verdade, as descrições deterioradas dos estados físico e psicológico das personagens, Yaqub, Zana e Omar, são formas encontradas de Nael se vingar de cada um. Em seu poder criativo de inventar, cada personagem recebeu um fim drástico e irremediável.

Referências

- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Sociedade Bíblica católica internacional e Paulus, 1996.
- CHIARELLI, Stefania. Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em Relato de um certo Oriente. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: editora Universidade Federal Amazonas/UNINORT, 2007.
- CRISTO, Maria da luz. Relatos de uma cicatriz. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: editora Universidade Federal Amazonas/UNINORT, 2007.
- CROATTO, J. S. *Hermenêutica bíblica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FIORIN, J. L. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1994.
- FOKKELMAN, J. P. *Guia literário da bíblia*. São Paulo: Edusp, 1997.
- GENETT, Girard. *Palimpsesto*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. Revista Magma USP. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: editora Universidade Federal Amazonas/UNINORT, 2007.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- MONFARDINI, Adriana. *O mito e a literatura*. Terra Roxa e outras Revistas de Estudos Literários Volume 5 (2005) p.50-61.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. *Dois irmãos*: baseado na obra de Milton Hatoum. 1º edição, São Paulo: Quadrinhos na CIA, 2015.

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no Espelho das Palavras*. Teologia e Literatura em Diálogo, São Paulo: Paulinas, 2000.

MELLO, Lucius. *Dois irmãos e seus percussores*: um diálogo entre o romance de Milton Hatoum, a Bíblia e a mitologia ameríndia. 2013. P. 140. (Dissertação de mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

NUNES, BENEDITO. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. A volta ao mito na ficção brasileira. *Cronos*, Natal, v. 7, n. 2, p. 333-337, 2006.

_____. Volta ao mito na ficção brasileira. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; UNINORTE, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. In: *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: editora Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007.

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

O HABITAR POÉTICO EM TEMPOS INDIGENTES

Antonio Almeida Rodrigues da Silva*

O presente ensaio tem seu lugar no contexto do debate sobre as interfaces entre Poesia e Filosofia. Não vou me deter às controversas, aos confrontos, às tensões e às densas relações entre Poesia e Filosofia, como, por exemplo, a “expulsão” dos poetas do espaço da Polis, gravada no diálogo *A república*, de Platão. Efetivamente, como muito bem observou Benedito Nunes (2012, p. 79), expulso da República platônica “só seria o poeta trágico, o chamado *mimetes*, imitador de estados de alma desequilibrados e de mitos teogônicos e cosmogônicos, em desacordo com a Teologia que os filósofos haviam começado a elaborar desde Xenófanes de Colofonte”. Nesse quesito, os estudiosos de Platão têm se estranhado até hoje¹. Como dito, não é meu objetivo, aqui, o aprofundamento dessas questões, todavia, quero pensar, sobretudo, a respeito de um possível habitar poético em tempos indigentes. Um tempo indigente trata-se de uma época marcada por retrocessos, diminuição do humano, destruição da terra e prevalência da mediocridade.

No poema *Pão e vinho*, Friedrich Hölderlin (1991, p. 169) faz a seguinte indagação: “E para que poetas em tempos indigentes?” A pergunta de Hölderlin chega até nós com uma força assustadora, afinal, também estamos vivendo em tempos indigentes, estranhos e obscuros. Dias em que a noite do mundo nos assusta com o alongar de sua escuridão. O drama do poeta escancara a angústia, não só pelo medo assombroso instalado diante de uma tremenda crise, mas, também, por

* Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professor adjunto da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: antonioalmeidars@hotmail.com.

¹ O livro, *Os filósofos e a arte*, organizado por Rafael Haddock-Lobo (2010), traz uma discussão interessante sobre esse tema.

uma instrumentalização da linguagem: calculadora, funcional e dogmática.

É nesse ambiente sufocante que a poesia aparece como geradora de novos mundos. A palavra gerar significa: dar origem a; provocar o nascimento de; procriar, parir, formar, conceber, constituir, causar, propiciar, despertar. Em *Da inauguração da poesia*, Ângelo Monteiro (2008, p. 380) diz: “A palavra só vale se gerar alguma coisa além do formulado”. É nessa acepção que a poesia, não só desvela, mas inaugura novos eventos, pois é na linguagem poética, como assinala Gianni Vattimo (1992), que se desenham as coordenadas fundamentais de qualquer possível experiência no mundo. O jogo verbal da poesia, desse modo, tem o poder de “desinstrumentalizar” e até corromper a própria linguagem, porquanto não está preso às normas, às convenções, às regras e às teias, por vezes asfixiantes das convenções linguísticas. Para Martin Heidegger (2012), o ser humano fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem. Em outras palavras, a linguagem é o grito mais elevado, o apelo mais dolorido e, por toda parte, a súplica primordial. É a linguagem que abarca, em primeira e última instância, a essência de uma coisa. A linguagem, para o filósofo alemão, guarda a essência original da Poesia.

Não obstante, é pela linguagem que se constroem “verdades”. A categoria verdade, vale destacar, é uma forma simbólica de nos referirmos ao funcional, ao prático, ao que de certa forma condiciona o pensamento e o corpo. A linguagem, criada para construir uma ordem – luta contra o caos – de ferramenta, transformou-se em sistema. Não, não habitamos apenas em um universo físico, vivemos, acima de tudo, em um universo simbólico. Por isso, as ideias têm muito mais força do que a própria realidade, pois lemos a realidade, quase sempre, a partir de ideias transvertidas em verdades. Daí o poder terrificante das narrativas sobre deuses e diabos, sobre anjos e demônios, sobre céus e infernos, sobre ética e moral e etc. Clarice Lispector (1999), incomodada

com todo esse horror narrativo, foi certa ao dizer:

Enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada: o que sustenta as paredes de minha casa é a certeza de que sempre me justificarei [...]. O que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranquila, e que os outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há de fazer. Tudo isso, sim, pois somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa.

Um deus fabricado, com efeito, legitima todo tipo de injustiça, de morte, de fome, de violência, de estupro, de racismo, de preconceitos. No final, em nome de certezas justificadoras, o ser humano é, peremptoriamente, diminuído. Hölderlin (1991, p. 169) continua a cantar: “Chegamos muito tarde. Os deuses, de fato, vivem ainda, mas lá nas alturas, em outro mundo”. Se os deuses vivem lá nas alturas, distante do cotidiano efêmero dos humanos, então são os mortais que trazem para a terra a hipotética imagem de um deus, porém, tal imagem, revestida do orgulho, do ódio e do preconceito humano, torna-se, também, humana, todavia em sua versão mais terrível e perversa.

Em uma enigmática aula, em 2006, na disciplina *Religião e Estética*, Jaci Maraschin, acertadamente, disse: “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará da verdade”². A verdade, escrava de uma época, de um contexto, de um espaço, de um lugar, não pode ser concebida, jamais, como absoluta. O ser humano é limitado para cravar, com pura certeza, a imutabilidade de um valor, de uma coisa, de um objeto. Faz-se urgente, assim, livrar-se da própria verdade, afinal, como observou o poeta Ângelo Monteiro (2008, p. 388):

As coisas terão sempre o que entregar
Por mais que elas sejam penetradas
As coisas mantêm sua virgindade
Inesgotáveis que são no seu mistério

² Fala do Prof. Jaci Maraschin na disciplina *Religião e estética*, em 15 de mai. 2006.

A poesia de Monteiro desnuda todo o limite da racionalidade humana. A coisa não pode ser completamente conhecida. Há algo nela que permanece inexplicavelmente velada, virgem em seu mistério, diante das mais atrozes investidas do humano. O poeta nomeia sem a pretensão de arrancar das coisas seu mistério. O tempo, responsável por muitas coisas, encarregou-se em escancarar a fragilidade das nossas mais auspiciosas convicções, pois, como observou Guimarães Rosa (1994, p. 413), “os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos” e, com eles, as imagens prontas e fechadas se espedaçam continuamente.

Por que precisamos de poetas? Porque, com seus cantos, o poeta e a poeta quebram a ordem, despedaçam as narrativas, fragmentam as conjecturas, fragilizam as ideias, livrando-nos, por vezes, das verdades prontas, afinal, a verdade sempre foi usada para manipular, alienar, diminuir desejos, calar corpos e emudecer devires. Parafraseando Deleuze e Guattari (2011a, p. 47), a poesia esposa uma máquina de guerra e linhas de fuga, abandona os estratos, as segmentaridades, a sedentariedade, o aparelho de Estado. A linguagem poética faz a linha e nunca o ponto.

Existe, desse modo, um claro distanciamento entre a linguagem do dogma e a linguagem poética. Aquela, enquanto sistema de doutrinas, interessa-se por estruturas de verdades, frágeis por natureza, mas que, se defendidas por grupos radicais, tornam-se extremamente perigosas. Nós todos, como disse Maraschin (2004), conhecemos histórias de bruxas e de hereges que acabaram suas vidas no topo de fogueira. O tom que toma força nos grupos mais rígidos é a tentativa sistemática de abolir todo e qualquer tipo de diversidade. Dogmas, continua Maraschin (2004, p. 107), “geram doutrinas que passam a ser interpretadas segundo interesse de intérpretes ou de instituições que representam”.

A poesia, contudo, consegue fazer um buraco no guarda sol das nossas mais rígidas proteções, oferecendo-nos luz, lançando-nos no temeroso caos. Para D. H. Lawrence (2016), o caos desvela o desejo interno da humanidade; revela, ao mesmo tempo, o medo e o desejo

pelo caos. O caos, areia movediça, lama fascinante, é o oxigênio da poesia. Nessa perspectiva, os poetas abrem enorme fresta “para além da ideia convencional e do guarda-sol coberto de imagens morais e paladinos moldados em ferro” (LAWRENCE, 2016, n.p). Todos os indivíduos vivem, continua Lawrence, em um tenebroso caos e somos igualmente constituídos por um inefável caos interior ao qual denominamos de *consciência*, *mente* e *civilização*. O que chamamos de *cosmos* nada mais é do que o caos com que nos acostumamos.

Entretanto, os seres humanos não conseguem viver perenemente no caos; necessitam embrulhar-se em dogmas, visões e convicções, tentando, em vão, viver em um mundo estável, chamado por Lawrence, de *guarda-sol*. Estará o ser humano protegido por esse *guarda-sol*, erguido entre ele e o “caos selvagem”? Não agonizará, empalidecido, sob a proteção do seu *guarda-sol*? Então, “vem um poeta, o inimigo das convenções, e faz um rasgão no guarda-sol; e vejam! O lampejo de caos é agora uma visão, uma janela para o sol” (LAWRENCE, 2016, n.p). O poeta, através da palavra, dialoga com o caos e é de lá que ele arranca beleza/coisas/sabores/cores para oferecer aos mortais, especialmente em dias dominados pela escuridão: janelas que se abrem para o sol, para a luz.

Em *Para que poetas*, Heidegger, ao analisar a poética de Hölderlin e Rilke, afirma: supondo que se encontre ainda reservada uma viragem para nosso tempo de penúria, ela só será possível se acontecer a partir do abismo/caos. Mas para tal, será necessário que haja quem consiga chegar até a profundidade do abismo. Quem ousaria alcançar o fundo do abismo? De imediato, Hölderlin adverte que não será com as divindades que se dará viragem, porém com os humanos, nomeadamente, os poetas:

De nem tudo
são capazes os celestes. Pois são antes
os mortais que chegam ao abismo. Por isso que com estes
que se dá a viragem (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2002, p.
310).

Apesar da miséria latente; da fome que caladamente maltrata; dos choros sem vozes; dos sofrimentos sem nomes; das narrativas de ódio; do pão cada vez mais escasso; da dignidade esquecida em qualquer beco; das vozes intransigentes, gritadas com espantosos ecos em nome de um deus qualquer, a viragem não se dará por meio da divindade, mas pela única via possível, a poética.

Os poetas, nos estudos de Heidegger, são os mortais que, cantando com seriedade, sentem os vestígios das coisas foragidas. São eles, os poetas, que permanecem sobre esses vestígios para, assim, apontar aos seus irmãos mortais o caminho da viragem. É o canto do poeta que mergulha profundamente no caos, no abismo. É no abismo/caos que o poeta experimenta os sinais deixados anotados pelo próprio abismo. Os poetas são, nas palavras de Hölderlin (Apud HEIDEGGER, 2002, p. 312): “Como os sacerdotes consagrados ao deus do vinho, que iam de terra em terra na noite sagrada”.

Há, no canto poético, um descortinar dos perigos que afetam o ser humano, todavia, como cantou Hölderlin, “Onde está o perigo, cresce também a salvação” (apud HEIDEGGER, 2002, p. 340). Os poetas, portanto, estão sempre expostos aos riscos da palavra. Dizem aquilo que precisa ser, urgentemente, dito. Arriscam mais porque suas palavras-canto estão despidas das imposições presentes na sociedade. Cantar, arriscou Rilke (2012, p. 174), é existir. “Ou, em verdade, cantar é um sopro de foz em fora. Um sopro em torno de nada [...]. Um vento”.

Um sopro por nada, diferente do sopro habitual dos humanos, preso à intolerância que agride, à ignorância que humilha, ao totalitarismo que silencia, ao fascismo que venda os olhos. Para Deleuze e Guattari ((2011a, p. 26)): “Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização”. Em *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*, Guattari assinala que o fascismo é um tema-chave para abordar a questão do desejo no campo social. Além do mais, acrescenta Guattari (1981, p. 173), “não conviria aproveitar para falar

disso, enquanto ainda se pode fazê-lo livremente?”. O desejo, por sua natureza, quase sempre foge das cascas criadas pelas instituições. Os totalitarismos, por seu turno, não param de evoluir, de se adaptar às rápidas e inesperadas transformações da sociedade:

O papel de Hitler, enquanto indivíduo portador de um certo tipo de competência, foi, certamente, desprezível, mas seu papel, enquanto cristizador de uma nova figura desta máquina totalitária, foi e continua sendo fundamental. Hitler ainda está vivo! Ele circula nos sonhos, nos delírios, nos filmes, nos comportamentos torturadores dos policiais, entre os bandos de jovens que veneram seus ícones, sem nada conhecerem do nazismo (Idem, p. 182).

“Hitler ainda está vivo” e, por incrível que pareça ser, circula livremente pelas nossas ruas e avenidas, entra em nossas casas e come da nossa comida. A sua voz ainda se faz ouvir, não como um lampejo que se dissipa rapidamente, mas com uma força capaz de estalar ossos. Amedrontados, emudecemo-nos em nossos guetos, cruzamos nossos braços diante do histerismo dos “tiranos locais” que, inacreditavelmente, relativizam torturas e ditaduras, endeusam, inclusive, figuras que deveriam ser execradas: “uma fantástica pulsão de morte coletiva”.

Enquanto organismo, o corpo existe para executar fins esperados e programados. O desejo é desprezado e amarrado dentro de uma lógica instrumentalizadora, o que gera seres humanos frágeis e infelizes. A alternativa, então, para Deleuze e Guattari, é recuperar a potência de existir, criando um corpo sem órgãos capaz de fugir aos modelos impostos pela sociedade: “O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível [...]. *Nem boca. Nem língua. Nem dentes. Nem laringe. Nem esôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 20). Isto é, novos usos para a boca, para o ânus, para a vagina, para a cabeça. Apesar dos modelos vigentes, toda e qualquer constituição apresenta também rotas de fuga. Quando pensamos no corpo, como assinalaram Deleuze e Guattari (2011b), as ideologias jamais serão absolutas.

O corpo sem órgão é uma maneira de produzir a existência, que só será possível quando houver a desconstrução das imagens criadas conforme os poderes vigentes: “Tantos pregos na sua carne, tantos suplícios. Às máquinas-órgãos, o corpo sem órgãos opõe sua superfície deslizando, opaca e tensa” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 21). É um grito desesperado contra toda opressão, contra todas as estratégias elaboradas para criar corpos disciplinados, ordenados, sem desejos, sem vida, sem vontade e sem pensamento. Ainda assim, continuamos sendo subjetivações e agenciamentos.

É contra esses microfascismos que o canto do poeta se faz ouvir: um sopro a mais latejando das profundidades do abismo. A poesia desperta desejos. “O papel de uma micropolítica do desejo será o de opor-se a uma tal renúncia e de recusar-se a deixar passar toda e qualquer fórmula de fascismo, seja qual for a escala em que se manifeste” (GUATTARI, 1981, p. 183). Isto porque, como percebeu Guattari, atualmente, ao lado do fascismo dos campos de concentração, desenvolvem-se novas formas de fascismo molecular: na família, na escola, na igreja, nos guetos de todas as espécies. Por todos os lados, a máquina totalitária experimenta estrutura, cuja finalidade é captar o desejo e, com efeito, colocá-lo a serviço da economia de lucro. “Dever-se-ia, portanto, renunciar definitivamente a fórmulas demasiado simplistas do gênero: ‘o fascismo não passará’. Ele não só já passou, como passa sem parar. Passa através da mais fina malha; ele está em constante evolução” (Idem, p. 188).

Apesar de o fascismo espalhar-se por toda parte, tomando as mais diversas formas no conjunto do campo social, a linguagem poética, seguindo os rastros de Guattari, tem o poder de abrir a linguagem para outros desejos e, de lá do abismo, forjar outras realidades, pois é do e no risco que a poesia nasce. O poeta arrisca, inclusive, a própria vida: viver é secundário, o que realmente importa é criar.

Viver não é necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.

Só quero torná-la grande,
ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha
desse fogo (PESSOA, Fernando, 2015, p. 7).

A poesia é criadora. Na mitologia hebraica, a partir da palavra de deus, nasce a ordem. Pela palavra divina, as coisas encontram o devido lugar: “Deus disse: Haja luz e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1996, p. 31). O poeta, também, por um sopro a mais, ao dialogar com o caos, cria, muda, reinventa, arrisca. Criar significa, diz Heidegger (2002, p. 343): “haurir. Haurir da fonte significa: absorver o que brota, e trazer o recebido”. Em *Desencanto*, Manuel Bandeira (1993, p. 43-44) diz:

Meu verso é sangue. Volúpia ardente.
Tristeza esparsa... Remorso vão [...]
Eu faço versos como quem morre.

Versos retirados da dor, da agonia, da angústia mais profunda, das crises existenciais mais doloridas; sangue escorrido para o papel como gotas d'água. A imagem apresentada por Bandeira – “eu faço versos como quem morre” – revela o lado extremo da criação poética. Os traços rabiscados no papel laçam continuamente o poeta numa das experiências mais dramáticas da existência humana, a morte. Ainda assim, o poeta continua escrevendo-morrendo-ressuscitando todos os dias, agonizando no próprio ato de criação. Talvez, para apresentar aos mortais uma maneira possível de habitar poeticamente a terra.

Em *Construir, habitar e pensar*, Heidegger problematiza o habitar, relacionando-o, num primeiro momento, à construção. Contudo, nem todas as construções são habitações, como, por exemplo, uma ponte, uma usina elétrica, uma represa, e etc., embora todas essas construções estejam no âmbito de nosso habitar. “Na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação” [...]. Essas construções oferecem ao homem um abrigo (HEIDEGGER, 2012, p. 125). Nelas, de certa forma, o ser humano habita e não habita, se, como diz Heidegger,

estende-se por habitar simplesmente possuir uma residência.

A antiga palavra *bauen* (Construir) possui dois significados. O primeiro, proteger e cultivar, está ligado à cultura do campo, ao cuidado do crescimento das plantas. O segundo, edificar, está atrelado à construção, por exemplo, de um navio, de um templo, e etc. Ambos os modos de construir estão contidos no sentido próprio de *bauen*, ou seja, no habitar. Os méritos dessas diversas construções, no entanto, jamais conseguem preencher a essência do habitar, porquanto, conforme Heidegger, o habitar é o traço fundamental do ser humano, é o modo de estar sobre a terra. Todavia, os mortais habitam à medida que salvam a terra:

Salvar não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade, deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor. Salvar a terra é mais do que explorá-la ou esgotá-la. Salvar a terra não é assenhorar-se da terra e nem tampouco submeter-se à terra, o que constitui um passo quase imediato para a exploração ilimitada (HEIDEGGER, 2012, p. 130).

Não foi exatamente isso o que a poeta pernambucana, Cida Pedrosa (2008), em *Morte sob carbono*, cantou, sobretudo quando vemos perplexos a destruição das nossas florestas?

A floresta (dentro
da sala)
espia o homem
que se apoia na canela [...]

- papel poeira pesares -
- idades vãs -

A floresta, transformada em papel, “espia o homem”. E existe algo mais constrangedor do que o olhar? A floresta-papel, parada, assemelhando-se ao morcego, de Augusto dos Anjos, fita seu olhar constrangedor, cruel e impiedoso ao homem que se apoia “na caneta”. Muitas árvores cortadas e queimadas pela ganância humana. Animais em ex-

tinção, rios destruídos, terra em chamas. Floresta sangrando, transformada em papel. Enquanto os mortais cochilam, os “donos do poder” aproveitam para “passar a boiada”. Contudo, a poeta traz o pouco da floresta que resta e a joga no meio das nossas salas e, infelizmente, ao nos despertarmos do sono mortífero, muitos bois já passaram, deixando rastros de destruição por toda parte. O Pantanal e a Amazônia não param de sangrar: cada vez menos vida passeia pelos seus labirínticos espaços: tatus, cobras, macacos, pacas, entre outros animais, rastejam em busca de vida, implorando, com seus corpos ensanguentados e queimados, por socorro, pois eles, assim como nós, pertencem a esse chão. Para Heidegger (2012, p. 130), “os mortais habitam à medida que acolhem o céu como céu. Habitam quando permitem ao sol e à lua a sua peregrinação, às estrelas a sua via, às estações dos anos as suas bênçãos e seu vigor”.

Em *Poeticamente o homem habita*, baseado num poema tardio de Hölderlin - “Cheio de méritos, mas poeticamente o homem habita esta terra” (HÖLDERLIN, 2012, p. 257) - Heidegger faz o seguinte questionamento: podemos assumir que os poetas habitem poeticamente, mas como estender esse habitar poético a todos os seres humanos? Parte dos indivíduos, baseado no senso comum, acredita que o poeta é aquele que habita o “mundo da lua”, que foge da realidade, já que, não suportando o real, esconde-se em idealizações e utopias. Nesse sentido, de que modo o ser humano pode habitar poeticamente? Finalmente habitaríamos as utopias, o “mundo da lua”?

Conforme Heidegger, poesia é um construir e, por conseguinte, compreendida como “deixar-habitar”, é ela que permite ao habitar ser um habitar. “Quando Hölderlin fala do habitar, ele vislumbra o traço fundamental da presença humana. Ele vê o ‘poético’ a partir da relação com esse habitar, compreendido nesse modo vigoroso e essencial” (2012, p. 167). O poeta, assim, é livre e aberto para acolher o inesperado. O poeta, ao contrário do que se pensa, não tem uma atitude de fuga em relação à vida, mas, precisamente, é ele que está fincado ao solo

da terra. É nesse solo que ele encontra o material para a sua criação. A poesia, então, não é um voo irreal, mas é uma constante tentativa de devolver, cuidadosamente, o ser humano ao mundo, ao chão, à floresta, ao rio. E suas palavras tomam corpo justamente do ordinário, do trivial, daquilo que não conseguimos mais observar. Não é isso que se observa na poesia de Alberto Caeiro?

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de
todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos
nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver (PESSOA,
2005, p. 27).

A poesia de Alberto Caeiro é uma tentativa ilimitada de nos devolver ao mundo real, tantas vezes obscurecido por uma racionalidade instrumental. É com os sentidos, em especial com a visão, que o poeta descobre as maravilhas da natureza. Adentra na linguagem das pedras, no sangue dos rochedos, nas trevas, nas claridades, correndo, sem cessar, entre campos novos e antigos. O poeta admira-se com a beleza do horizonte, do céu, do rio, das nuvens, escondida nas cidades, cada vez mais cinzas e sem vida. O ser humano, assim, torna-se pequeno e pobre porque, segundo o poeta, a nossa única riqueza é ver.

O meu olhar é nítido como o girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
É o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
Eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo comigo
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...

Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo [...].
Eu não tenho filosofia: tenho sentidos (PESSOA, 2005, p. 19).

É dessa cotidianidade banal que o poeta extrai seu canto: estradas, rios, girassol. É desse chão que o poeta evoca as coisas mais importantes da existência, pois é do ordinário que o seu corpo é feito. Caeiro busca uma profundidade presente nas coisas simples. Parafraseando Merleau-Ponty (2004), em *O olho e o espírito*, é oferecendo seu corpo ao mundo que o poeta português transforma o mundo em poesia. O poeta é devir, sente-se nascido a cada momento “para a eterna novidade do mundo”. A mudança acontece pela única via possível: a dos sentidos. Seu corpo é chão adubado com as coisas daqui. O poeta consegue, com seu corpo povoado, habitar a terra poeticamente. Alberto Caeiro é um guardador de rebanhos; seu instrumento de trabalho são os sentidos: pensa com os olhos e com os ouvidos, com as mãos e com os pés, com o nariz e com a boca.

Resta-nos pouco tempo, como bem disse Heidegger, para habitar poeticamente a terra. “O ser humano só consegue habitar após ter construído num outro modo e quando constrói e continua a construir na compenetração de um sentido” (HEIDEGGER, 2012, 169). O Habitar poético, portanto, não arranca os seres humanos da terra, pelo contrário, lança-os às profundidades do existir sobre este chão. Desse modo, Hölderlin, ao pronunciar que poeticamente o ser humano habita esta terra, está, na verdade, dizendo, que a construção de um sentido ao habitar do ser humano sobre esta terra, só pode vir pela via da poesia. O poético, assim, não pertence ao universo da fantasia: “o habitar poético” é o habitar “esta terra”. “A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (HEIDEGGER, 2012, p. 169).

Quando os seres humanos aprenderem habitar a terra poeticamente, finalmente, deixarão a terra ser terra.

A poesia não é, portanto, nenhum construir no sentido de instauração e edificação de coisas construídas. Todavia, enquanto medição propriamente dita da dimensão do habitar, a poesia é um construir em sentido inaugural. É a poesia que permite ao homem habitar sua essência. A poesia deixa habitar em sentido originário (HEIDEGGER, 2012, p. 178).

Em *Sobre deuses e poetas*, Frederico Pires (2009, p. 72) diz: “os poetas são aqueles que ainda celebram Dionísio, num mundo dominado por Apolo”. Voltando à pergunta inicial, “para que poetas?” Para que poesia? Para absolutamente nada, quando pensamos na esfera da concepção utilitarista das coisas, todavia, olhando para além desse mundo puramente utilitário, em que a linguagem-disciplina, como diria Foucault (1988, p. 127), “fabrica corpos submissos e exercitados, corpos *dóceis*”, os poetas criam novas camadas de existir. Não desnudam coisas belas, esteticamente perfeitas, mas escancaram as vísceras putrefatas de uma sociedade cruel e doente.

De onde vem o canto dos poetas? Como dito, do abismo, da desordem, do caos, da desarmonia. Por isso essas palavras nunca podem calar, já que têm o poder de ressuscitar corpos. Os poetas, retomando Heidegger, são os humanos que mais cedo alcançam o abismo do indigente e da sua indigência. São os que arriscam mais, estando mais expostos ao perigo. Desse modo, conseguem ultrapassar e se opor à lógica da razão calculadora, religando o ser humano às coisas esquecidas, dissipadas. Cantam, assim, nosso pertencimento ao mundo: a existência abundante, ou o absurdo da existência; a dimensão profunda das coisas, quase sempre inobservável pelos olhos instrumentais da razão. E cada canto do poeta é um grito, cujo objetivo, mesmo sem intencionar tal feito, é despertar-nos para a meia-noite indigente que se aproxima, acordando-nos de um lânguido e profundo adormecimento. É a poesia que nos devolve ao terreno, ao singular, às coisas frágeis, ao cotidiano de onde tudo sai. Clarice Lispector (1999), sem titubear, aclara:

Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno.

O terreno está cheio de cores, de sabores, de vida e de beleza. O ordinário, única coisa que temos, precisa ser exaltado, venerado, junto com os diversos desejos e devires do humano. O terreno, áspero, enigmático, rígido, sem regras estabelecidas, precisa urgentemente ser resgatado. A poesia rasga o refúgio do abstrato e, enquanto sonhamos com dias tranquilos, oferece-nos os sabores mais sublimes, nem sempre tranquilos, da existência. Caso contrário, como pontuou Clarice Lispector (1999), dormiremos e falsamente nos salvaremos, enquanto a vida se abre com toda sua beleza e mistério diante de nossos olhos cegos. “Nós, os sonsos essenciais”,

A pergunta de Heidegger continua a incomodar: Demora-se ainda o canto sobre a terra indigente? Finalizo, não dando uma provável resposta ao questionamento do filósofo alemão, mas, talvez, acentuando ainda mais o problema, com a poesia, *O homem; as viagens*, de Carlos Drummond de Andrade. A poesia versa sobre o ser humano, bicho pequeno que se chateia por considerar a terra um lugar de muita miséria e pouca diversão. Incomodado, faz um foguete e toca para a lua. Lá, planta bandeirola, experimenta, coloniza, civiliza e, finalmente, humaniza a lua. No entanto, a lua humanizada torna-se igual à terra, por isso, vai a marte, a vênus, a júpiter. O ser humano, assim, humaniza e coloniza todos os planetas, mas:

Ao acabarem todos
Só resta ao homem
(estará equipado?)
A difícilíssima e perigosíssima viagem
De si a si mesmo:
Pôr o pé no chão
Do seu coração

Experimentar
Colonizar
Civilizar
Humanizar
O homem
Descobrir em suas próprias inexploradas entranhas
A perene, insuspeitada alegria
De con-viver (DRUMMOND, 2012, p. 57).

Nas páginas infelizes da nossa história, o ser humano, com objetivo de experimentar, colonizar, civilizar, humanizar, sempre trouxe danos irreparáveis ao outro. Precisamos, então, embriagar-nos com a palavra poética. A crise propriamente dita do habitar, como assinalou o filósofo alemão, consiste em que os mortais precisam sempre de novo buscar a essência do habitar. Isto é, *devem primeiro aprender a habitar*. Se o canto dos poetas é ele próprio um vento, como cantou Rilke, então, que os ventos da poesia desvelem viçosos mundos, novos devires, novos saberes, novas formas de existir. Longe da imposição propositada da objetivação do mundo, que esses cantos nos ofereçam tenras descobertas. É notadamente em mundos escuros, nevoentos, que o canto do poeta brota, como luzes para iluminar o caminho dos mortais. Muito mais do que certezas, o mundo precisa da beleza da poesia. Não da beleza agradável aos sentidos, mas de uma beleza que tem também a capacidade de espantar, de agredir, de despertar outras possibilidades para a existência, cicatrizada em tempos tão carecentes.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BÍBLIA. Português. *A bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- Drummond, Andrade, Carlos de. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GUATTARI, Felix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. Para que poetas. In: *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- _____. “...Poeticamente o homem habita...” In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HÖLDERLIN, F. No azul sereno. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. Pão em vinho. In: *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- LAWRENCE, D. H. *Caos em poesia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARASCHIN, Jaci. *A (im) possibilidade da expressão do sagrado*. São Paulo: Emblema, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo:

Cosac & Naify, 2004.

MONTEIRO, Ângelo. *Todas as coisas têm língua*. Recife: CEPE, 2008.

NUNES, BENEDITO. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

PEDROSA, Cida. Em tempos de luas magras. In: *Poesia.net*. São Paulo, ano 6, n. 245. Abril, 2008.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

_____. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

PIRES, Frederico. Sobre poetas e deuses num mundo indigente. In: *Estudos de religião*. São Paulo, v. 23, n. 37, p. 69-85, Jul./Dez., 2009.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem. In: *Ficção completa: Volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

No conteúdo dos textos literários - plurissignificativo, escorregadio e cheio de fissuras - há sempre abertura para outros saberes. Nesse sentido, tomando a “máquina literária” como ponto de partida, o presente livro tem seu lugar no contexto do debate sobre as interfaces entre Literatura, Filosofia e Religião, cujo objetivo é estabelecer partilhas. Os três discursos, com zonas importantes de interpenetração, são fontes polissêmicas e inesgotáveis de possibilidades.