



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

WILLIAN ANDRÉ

KIERKEGAARD. CAMUS. HILST:
NO LABIRINTO DA ANGÚSTIA

Londrina
2012

WILLIAN ANDRÉ

KIERKEGAARD. CAMUS. HILST:
NO LABIRINTO DA ANGÚSTIA

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito para a obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos.

Londrina
2012

WILLIAN ANDRÉ

KIERKEGAARD. CAMUS. HILST:
NO LABIRINTO DA ANGÚSTIA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos
UEL – Londrina - Pr

Prof. Dr. Eder Soares Santos
UEL – Londrina - Pr

Prof. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
UEL – Londrina - Pr

Londrina, 02 de abril de 2012.

Para Daiani:

“Os sentimentos vastos não têm nome”

AGRADECIMENTOS

A minha esposa, Daiani, pelo suporte incondicional.

Ao professor Volnei Edson dos Santos, meu orientador, por ter caminhado a meu lado pelas ruas tortuosas do labirinto ao longo desses dois anos.

Aos professores Regina Célia dos Santos Alves, Adelaide Caramuru Cezar e Eder Soares Santos, pelas contribuições.

À CAPES, por ter viabilizado a realização deste estudo.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina.

A todos os colegas do Programa, companheiros de empreitada.

Aos membros da Secretaria do Programa.

Aos meus pais, José Luis e Maria Zilda.

Aos amigos e familiares, Crislaine, João, Bruna, Felipe, Jonatan, Leandro, Patrick, Miguel e Flávio.

Ao Ricardo e ao Sérgio.

ANDRÉ, Willian. *Kierkegaard. Camus. Hilst: no labirinto da angústia*. 2012. 158 p. Dissertação (Mestrado em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estabelecer uma possível aproximação entre as obras de Sören Kierkegaard e Hilda Hilst, mediados por Albert Camus, a partir de suas reflexões sobre a angústia. Esta é aqui entendida como um sentimento de estranhamento que é próprio do estar do homem no mundo: ajuda-nos a pensá-la dessa forma a imagem do indivíduo que, debruçado sobre o próprio âmago, encontra-se repentinamente às voltas com o vagar por um labirinto do qual talvez nunca haja saída. Em cada rua do labirinto que se nos apresenta como possibilidade, vislumbramos uma configuração específica que pode assumir esse estranhamento. Os textos de Kierkegaard contemplados em nosso estudo são *Diário de um sedutor*, *Temor e tremor*, *O conceito de angústia* e *O desespero humano*. De Hilst, “O unicórnio”, “Lázaro” e “O oco”. De Camus, valemo-nos de *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*, na tentativa de criar uma aclimatação entre os dois autores que constituem o primeiro plano da análise. Em cada um destes textos escolhidos – ruas possíveis a se tomar no labirinto da angústia –, encontramos maneiras particulares de expressar o confronto do homem com sua própria escuridão, com um mundo que se lhe apresenta silencioso, vazio de sentido. Reflexo desse confronto, o fazer poético aflora como marca da incompletude do homem no mundo.

Palavras-chave: Angústia. Hilda Hilst. Sören Kierkegaard. Albert Camus.

ANDRÉ, Willian. *Kierkegaard. Camus. Hilst: in the labyrinth of anguish*. 2012. 158 p. Dissertation (Master's degree in Letras. Concentration area: Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

The aim of this work is to establish a possible approximation between the works of Sören Kierkegaard and Hilda Hilst, mediated by Albert Camus, parting from their reflection about anguish. By anguish we mean here a feeling of strangeness that is part of man's being in the world: it helps us to think this way the image of an individual who, leaning on his own bottom, finds himself suddenly walking in the rues of a labyrinth from which there is possibly no escape. In each path of the labyrinth that is presented to us as a possibility, we can see a specific configuration the strangeness can assume. Kierkegaard's texts we are going to work with are *Diário de um sedutor*, *Temor e tremor*, *O conceito de angústia* and *O desespero humano*. Hilst's ones are "O unicórnio", "Lázaro" and "O oco". By Camus we are going to analyze *O estrangeiro* and *O mito de Sísifo*, in an attempt to build an acclimation between the two authors that constitute the analysis main plan. In each of these chosen texts – possible paths to take in the anguish's labyrinth –, we find particular ways of expressing man's confrontation with his own darkness, with a world that is silent, empty, meaningless. Reflecting this confrontation, poetry emerges as a sign of the incompleteness of man in the world.

Keywords: Anguish. Hilda Hilst. Sören Kierkegaard. Albert Camus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 KIERKEGAARD DIANTE DO ABISMO: A ANGÚSTIA DO ESTETA	23
1.1 PRÓLOGO.....	23
1.2 OS BASTIDORES.....	26
1.2.1 A Recepção da Obra.....	26
1.2.2 Diálogo com a Tradição	29
1.2.3 As Esferas da Existência	38
1.3 O PALCO	46
1.3.1 Kierkegaard poeta: pertencimento ao modo de ser estético	46
1.3.2 Os Conceitos de Angústia	55
1.3.3 A Angústia do Esteta – Primeira Parte: Diante do Abismo.....	61
1.3.4 A Angústia do Esteta – Segunda Parte: o Homem do Imediato.....	65
2 INTERLÚDIO – A ANGÚSTIA DO ESTRANGEIRO: CAMUS E O ABSURDO	75
2.1 PRÓLOGO.....	75
2.2 O DIVÓRCIO	76
2.3 O LUGAR GEOMÉTRICO.....	82
2.4 O VERME NO CORAÇÃO DO HOMEM	90
2.5 ESPÍRITOS ABSURDOS.....	98
3 HILDA HILST DIANTE DO ABISMO: O OCO QUE É ANGÚSTIA	104
3.1 PRÓLOGO.....	104
3.2 OS BASTIDORES.....	107
3.2.1 O Lugar da Literatura Hilstiana na Produção de sua Época.....	107
3.2.2 A Lapidação da Linguagem.....	118
3.2.3 O Racional e o Absurdo	121
3.3 O PALCO	123
3.3.1 Lázaro	123
3.3.2 O Unicórnio	135
3.3.3 O Oco.....	144

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 152

REFERÊNCIAS 155

*Guiado pelo fio dos seus versos,
Entra no labirinto
Dos próprios sentimentos,
Mata o monstro sangrento,
E sai, sedento
Doutras aventuras
De mais universal inquietação.
Mas o homem é o centro do infinito
Que procura...
E quando julga andar longe de si,
A combater dragões impessoais,
É sempre a mesma luz
Que o conduz,
É sempre o mesmo dédalo que encontra,
E é sempre o Minotauro
Que enfrenta e que domina.
– O mesmo Minotauro que devora
Cada hora
Que o secreto destino lhe destina.*

(Miguel Torga – Condição)

Há esperança, só não para nós.



(Franz Kafka)

INTRODUÇÃO

Raskolnikov sobe as escadas lentamente, a machadinha escondida sob o casaco, os movimentos previamente calculados. Alena Ivánovna atende a campainha, e ele se projeta para dentro do apartamento. Na primeira oportunidade, toma de sua arma e desfere um golpe na cabeça da velha usurária. Ela tomba. Ladrão inexperiente, ele vasculha a casa em busca de dinheiro e objetos de valor. O inesperado, todavia, ocorre: a irmã de Alena Ivánovna, Isabel, subitamente aparece e vê a usurária assassinada. Antes que possa reagir, a machadinha novamente se ergue. É a segunda vítima de Raskolnikov. Desnortado, o jovem estudante toma o pouco que conseguiu encontrar e foge para a noite de São Petersburgo. Depois disso, ele não pode mais dormir. Febre e calafrios o assaltam. Algo surge em seu âmago até explodir em cada um de seus poros. Raskolnikov está angustiado.

É quase meia-noite. James Tyrone repousa à meia-luz da sala, diante da garrafa de uísque que devagar se esvazia. À sua frente o filho caçula, Edmund, tuberculoso. Em tempo chegará o primogênito, Jamie, alcoólatra. Na desolação do ambiente, pai e filho jogam cartas para se distrair, tentando não prestar atenção no som dos passos que ressoam no andar de cima: Mary não consegue dormir. Esposa. Mãe. Morfinômana. James e Edmund trocam carícias e agressões com suas palavras embriagadas. A residência dos Tyrone transborda angústia.

Madrugada chuvosa em Paris. Horacio se aproxima do berço: Rocamandour, o bebê, não respira mais. Está morto. Lucía, a mãe, ainda não percebeu. Gregorovius, que faz companhia a eles, também não. Logo chegam os outros amigos: Ronald, Babs e Etienne. Lucía pede que falem baixo para não despertar Rocamandour. Sorrateiramente, Horacio comunica a todos, sem que a mãe o perceba, que a criança não despertará mais. O grupo se acomoda como pode, tentando se aquecer ao som de Brahms, com um pouco de cachaça e um maço de Gauloise. Às três, Lucía deverá dar remédio a seu filho, e compreenderá que ele morreu. Enquanto discute com os amigos sobre a existência de apenas uma ou de várias realidades, Horacio pensa que ainda podem desfrutar um pouco a calma que antecipa a iminente explosão de dor e revolta. A iminência, todavia, torna a espera angustiante.

Os personagens reunidos nestes parágrafos dispensam apresentações, assim como os autores que os conceberam. O trabalho que aqui se inicia não trata destes personagens específicos, e se aqui os colocamos lado a lado, a introduzir este amálgama de considerações, é porque acreditamos perceber neles certa comunhão com nossos propósitos.

Senti-lo é muito mais fácil que definir, mas como estamos fadados a esbarrar em definições, talvez possamos dizer que estas três situações específicas suscitam um humor comum: empunhamos a machadinha junto de Raskolnikov, empunhamos o copo de uísque junto de James Tyrone, e nos debruçamos sobre o berço junto de Horacio, e cada um desses gestos simbólicos permite-nos, como se diante de um espelho que projetasse aquilo que está sob a carne e que só podemos expressar por meio de uma linguagem falha, olhar para nosso interior. Ali encontramos um labirinto escuro, um *pathos* que nos diz do estar do homem no mundo. Neste “lugar” que se não nos revela em sua completude, Ariadne caminha à nossa frente, e o fio sob seus dedos delicados é como um estranhamento que nos conduz por sentidos vários. A este estranhamento chamamos, aqui, angústia: o vagar constante por um labirinto do qual talvez nunca haja saída.

Quando usamos o termo “angústia”, não estamos nos referindo a um objeto capturável, que pode ser definido precisamente. Nada próximo de uma “coisa” que já está pronta, cabendo-nos apenas rotulá-la. Por isso são-nos caros, frisemos desde já, tanto o termo “estranhamento” quanto a consciência de que este, enquanto fio de Ariadne em nosso labirinto, pode nos conduzir por sentidos diversos. Assim, tentando fugir o quanto é possível de conceituações e categorizações, propomos aqui o desenvolvimento de um estudo sobre alguns destes muitos sentidos, sem a pretensão de responder questões tais como “o que é angústia” ou “como a angústia é representada na literatura”.

Vislumbrado o labirinto, cabe-nos apresentar os autores que nos acompanharão por suas ruas. Sören Kierkegaard e Hilda Hilst são os autores que elegemos como expoentes das reflexões aqui pretendidas. Kierkegaard representa, talvez o possamos dizer, um ponto de partida, enquanto Hilst determina nosso objetivo último, nosso ponto de chegada. Em outras palavras, os textos de Kierkegaard sobre os quais nos debruçaremos constituem uma espécie de referencial, uma base de apoio a alçar-nos à obra de Hilst. Longe encontramos-nos, no entanto, de pretender realizar “uma leitura do texto de Hilst sob perspectiva kierkegaardiana”: tentaremos constituir, entre os dois autores, um diálogo na distância. Em um segundo plano figura aquele que contribuirá para a aclimação desse diálogo, mostrando-nos como, direta ou indiretamente, este sentimento de estranhamento constituinte do próprio homem se deixa apreender em seus escritos: Albert Camus.

A cada autor que nos acompanhará neste jardim de veredas que se bifurcam corresponde um capítulo de nosso estudo. No primeiro deles, portanto, trataremos de Sören Kierkegaard. O autor dinamarquês nasceu em 1813, em Copenhague, e morreu aos quarenta e dois anos de idade. De sua vasta obra, rica em heterônimos, contemplaremos quatro textos

que possibilitam, a nosso ver, uma aproximação desta inquietação nascida da reflexão sobre a existência, que é angústia: *Diário de um sedutor* (1843), *Temor e tremor* (1843), *O conceito de angústia* (1844) e *O desespero humano* (1849), cada um assinado por um escritor diferente¹.

Dentre os quatro, o *Diário de um sedutor* é o mais destoante. Trata-se do único assinado pelo próprio Kierkegaard, e é, sem dúvida, uma obra literária: como o próprio título revela, seu conteúdo gira em torno das notas íntimas de um jovem, Johannes, que relata suas aventuras com uma donzela, Cordélia, que ele conhece, seduz e depois abandona. Reproduzindo um artifício comum nos romances da época, o diário é compilado por um terceiro indivíduo – cujo nome não sabemos, mas que seria, por exemplo, algo como um narrador-Kierkegaard –, confidente de Cordélia, que tomou posse das anotações de Johannes, bem como das cartas trocadas por ambos.

Sobre o lirismo presente na obra, podemos dizer que Johannes desenvolve um trabalho poético cuidadoso. Ao leitor que se depara com o nome de Kierkegaard pela primeira vez em algum manual sobre o existencialismo – como, de praxe, acontece –, e depois começa a folhear este *Diário de um sedutor*, uma quebra de expectativa das mais singulares o aguarda, pois em vez de encontrar um tratado repleto de reflexões sobre algum tema cristão, possuidor de correspondências distantes com as obras de Sartre e Heidegger entre outros, ele se verá envolvido por linhas bastante poéticas, escritas por um sujeito que não possui escrúpulos em saborear os cinco meses que leva para conquistar o coração de uma donzela, possuí-la em uma única noite e depois nunca mais voltar a vê-la.

Temor e tremor, publicado no mesmo ano que o *Diário de um sedutor*, é assinado pelo heterônimo Johannes de Silentio. Dentre as quatro obras de Kierkegaard aqui contempladas, esta é a de cunho religioso mais evidente. O autor constitui suas reflexões a partir do episódio bíblico que envolve o sacrifício de Isaac pelas mãos de seu pai Abraão (Gênesis, capítulo 22, versículos 1-24). O texto constitui um elogio à atitude de Abraão, que representa, para Johannes de Silentio, o exemplo mais perfeito de indivíduo que crê em Deus: quando seu senhor pede a ele que sacrifique o filho, Abraão não retruca. Dirige-se em silêncio, junto do garoto, à montanha em que deve consumir o sacrifício, e só não desfere o golpe letal em Isaac porque, no momento derradeiro, Deus envia um anjo para intervir.

¹ Os títulos originais das obras, em dinamarquês, e os nomes dos autores que as assinam, são, respectivamente, *Forsförelers Dagbog* (Sören Kierkegaard), *Frygt og Bæven* (Johannes de Silentio), *Der Begriiff Angst* (Vigilius Haufniensis) e *Sygdommen til Doeden* (Anti-Climacus).

Dessa forma, o personagem ganha, sob a pena de Silentio, o *status* de cavaleiro da fé, constituindo oposição à figura do herói trágico: enquanto este pauta seu proceder nos alicerces da moral, o cavaleiro da fé Abraão age de forma moralmente execrável, lançando-se nos braços de um Deus que lhe exige o absurdo – o sacrifício do filho que tanto ama, sem que haja qualquer justificativa lógica para tal. Nesse absurdo – que é a fé – Abraão prossegue até que o próprio Deus que lhe exigiu o sacrifício do filho o restitua em seus braços. Segundo o autor de *Temor e tremor*, o personagem bíblico consegue suspender a moral em favor de sua fé, o que o torna louvável, pois ele próprio, Johannes de Silentio, não se considera capaz de fazê-lo.

O conceito de angústia é publicado um ano depois que as duas primeiras obras apresentadas. Vigilius Haufniensis, o autor que o assina, é o mais irônico dentre os quatro aqui contemplados, permeando todo o seu texto com comentários ácidos e bem-humorados. A obra apresenta uma reflexão sobre possíveis sentidos que pode assumir a angústia enquanto estranhamento que constitui o estar do homem no mundo, e ao mesmo tempo tenta estabelecer relações com o tema cristão do pecado. Considerando-se a angústia em seu “significado filosófico”, esta foi provavelmente a primeira obra que apresentou reflexões sobre o tema.

*O desespero humano*², publicado em 1849, é assinado por Anti-Climacus, e apresenta uma reflexão sobre o desespero como estado normal do homem, como doença que o acompanha permanentemente. Interessa-nos principalmente, nesta obra, a relação que se pode estabelecer entre as considerações de Anti-Climacus sobre o desespero e aquelas feitas por Haufniensis sobre a angústia.

Quanto à estrutura de nosso primeiro capítulo, à exploração das linhas dedicadas pelo autor ao tema da angústia nos quatro textos apresentados podemos chamar o palco em que se dão as principais reflexões do capítulo. Antes de chegarmos a este palco, todavia, é necessário que passemos pelos bastidores: devemos conhecer alguns aspectos do pensamento kierkegaardiano, para só então verificarmos de que forma a angústia é tratada sob sua pena. Àquilo que chamamos bastidores correspondem alguns apontamentos sobre: a recepção de sua obra; a relação de seu pensamento com a tradição da filosofia – representada, aqui, de forma mais evidente, por Hegel; e a sua divisão da existência em três esferas: a estética, a ética e a religiosa.

² A tradução mais literal do original para o português, que será doravante aqui adotada, é *Doença até a morte*.

Após a explanação destes tópicos, chegamos então, como já mencionamos, à parte do capítulo que chamamos de palco: este se constrói enquanto tentativa de abordar a interpretação de Kierkegaard sobre a angústia. Em seus escritos encontraremos a representação desse estranhamento como modo de ser do homem no mundo. A angústia surge como resposta a um nada primordial, que não possui objeto definido, e que pode se tornar estranhamento diante do possível. Devemos ter em mente, aqui, as três esferas da existência: a cada uma delas corresponde, para o autor, uma forma distinta de entender a vida. À esfera ética pertence o indivíduo que, como sugere o próprio nome, pauta sua vida em princípios morais – os costumes de uma sociedade, por exemplo –, elevando-os ao patamar de paradigma para seus pensamentos e ações, no contexto da generalidade. É frequente, em sua obra, a utilização da figura do herói trágico – que deve sacrificar sua individualidade em prol dos interesses da *polis* – como exemplo do indivíduo que se encontra neste estágio. A esfera religiosa é aquela em que a fé em Deus suplanta a ética, tornando-se o guia do indivíduo a ela pertencente. Tal indivíduo, raro de se encontrar, é chamado pelo autor de *cavaleiro da fé*. À esfera estética, por fim, corresponde a idéia de imediatez, da fugacidade. O pensador chama ao indivíduo inserido nesta esfera *homem do imediato*, e se enxerga a si próprio como representante de tal categoria. É importante observar que a transição entre as três esferas não é decorrente de qualquer tipo de gradação. Para passar de uma a outra o indivíduo deve “dar um salto”.

A angústia, em Kierkegaard, aparece necessariamente vinculada à esfera estética, já que é nela que o autor, considerando a si próprio um poeta, se localiza. A partir da leitura de suas obras, há a possibilidade de se depreender que este modo de ser estético, para o bem ou para o mal, é tudo o que conseguimos da existência e, assim sendo, nos limites dessa esfera deparamo-nos com o estranhamento. São dois os sentidos desse estranhamento que melhor podemos vislumbrar a partir das obras aqui selecionadas, e nessas duas direções distintas tentaremos desenvolver algumas considerações. A primeira delas trata do indivíduo que, nos limites da esfera estética, vislumbra a esfera religiosa, e deseja “saltar” para ela. Devemos aqui retomar essa idéia do salto para compreender de que forma Kierkegaard concebe a fé em Deus: para ele, crer no divino corresponde a ser capaz de abandonar qualquer universo que se pretenda explicável, plausível, pensável. “A fé começa onde acaba a razão”, nos diz Johannes de Silentio em *Temor e tremor*, portanto tudo o que é inteligível deve ser deixado para trás. A crença em Deus, dessa forma, ganha ares de um salto no absurdo. Liga-se de forma estreita à contemplação desse absurdo – podemos usar, como analogia, a imagem do abismo – o surgimento desta angústia do esteta: repentinamente o homem do imediato vê a si

próprio diante do abismo que é Deus. Deseja muito saltar em seu encontro, mas não pode deixar para trás tudo aquilo que conhece. Falta-lhe a coragem. A tensão entre este profundo “desejar” e um inexorável “não ser capaz” é, assim, angústia. O exemplo que melhor ilustra o indivíduo merecedor da alcunha *cavaleiro da fé*, para o pensador, é Abraão, que suporta em silêncio o fardo depositado por Deus em seus ombros. O consentimento com o sacrifício, por suas próprias mãos, de Isaac, é, em última análise, a representação por excelência do salto no abismo.

O outro sentido trata da angústia que é o nada, ou que talvez surja a partir do nada. Preso em sua intransponível esfera estética – e, talvez, mesmo alheio à existência da ética e da religiosa –, o homem do imediato procura suprir esse estranhamento tomando mão daquilo que se lhe figura ao seu alcance. Essa é a angústia do sedutor, que vive pela arte, pela poesia, mas também pelo prazer da sedução – e o prazer da sedução, que é prazer da carne, é ainda mais que o prazer da carne. Todos esses elementos, do desfrutar a poesia à conquista de uma bela jovem, são próprios deste âmbito estético da existência, e deles o sedutor se vale para suprir o seu nada que é angústia. Essa angústia, todavia, é parte de seu ser, não o deixará nunca. Por isso, a busca pelos prazeres estéticos, ao mesmo tempo em que supre a angústia, a alimenta.

Após contemplar de que forma se dá a reflexão sobre a angústia na obra de Kierkegaard, partimos, no capítulo seguinte, para o interlúdio de nosso estudo, constituído pela análise dos dois textos de Albert Camus. Diferente do primeiro capítulo, neste segundo não procederemos com a divisão entre alguns aspectos que formam os bastidores, e aqueles principais, que constituem o palco. Em vez disso, trazemos o capítulo dividido em quatro tópicos de igual importância para a reflexão sobre a angústia na obra de Camus. Os textos que nos servem de base a estas considerações são *O mito de Sísifo* e *O estrangeiro*, ambos publicados em 1942³.

As linhas iniciais de *O mito de Sísifo* dizem: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia”. Lançado o problema, o autor passa a refletir sobre o que pode levar o homem a tirar sua própria vida, e sobre o que pode motivá-lo a continuar vivendo. Por meio dessas reflexões, chega à constatação de que o mundo, a existência, são absurdos – não possuem um sentido de fato. Não possuem uma razão de ser. A consciência dessa falta de sentido que em tudo repousa nasce, segundo o autor, a partir do

³ Títulos originais: *Le mythe de Sisyphe* e *L'étranger*.

momento em que o homem começa a pensar: a princípio, parece-lhe a vida cheia de esperança, planejamentos, crença nas instituições e no porvir – tudo tornando a existência repleta de sentido. Se por um instante, no entanto, paramos para pensar de onde vem todo esse sentido, acabamos por perceber que o faz brotar uma necessidade desesperada de ver sentido em tudo – e nada além disso.

Segundo Camus, para tornar a existência suportável, o homem tem de quebrar o silêncio que lhe é próprio. E o faz com constância, ora por meio do conhecimento lógico, ora por meio da religião – entre estes dois, ciência e religião, não há, na verdade, uma diferença tão grande como talvez possa se pressupor. Confrontado o absurdo – deixada a esperança de lado –, Camus pondera que é possível ainda assim continuar vivendo. Dessa forma, se a ilusão de um “sentido profundo das coisas” é derrubada, a hipótese do suicídio também é negada por um indivíduo capaz de viver com uma única certeza: a certeza de que nada é certo. Delineada a figura do homem absurdo, o autor tenta pensar alguns exemplos de indivíduos que podem ser entendidos como tal.

O estrangeiro nos mostra de forma mais “prática” aquilo que é ensaiado em *O mito de Sísifo*: o confronto do homem com o absurdo. Em suas páginas encontramos a história de Meursault, um homem que perde a mãe e que, pouco tempo depois, à beira do mar, por causa de um sol ardente e algumas gotas de suor, mata um homem que sequer conhece. O homicídio o leva à prisão, e então à execução. Estas três linhas resumem a história contada no romance, mas longe estão de nos permitir compreender a força com que a condição do homem no mundo é tratada em suas páginas. Meursault é o estrangeiro – o homem no “exílio sem solução”. Seu comportamento não cabe em uma moldura previamente confeccionada – a que tentamos, o tempo todo, nos adequar. O tribunal que o julga não entende como ele não chorou a mãe que perdeu, e simplesmente não aceita seu ateísmo: sua existência parece representar um perigo muito grande às instituições que dão sentido à vida. Dessa forma, o homem que tirou a vida de outro homem parece ser condenado à execução mais por destoar de um padrão de comportamento do que pelo assassinato que cometeu.

Tendo partido dos textos de Kierkegaard, e caminhado pela ponte edificada em nosso interlúdio, vislumbramos, em nosso capítulo último, aquele que já havíamos anunciado constituir nosso ponto de chegada: a obra de Hilda Hilst. A autora nasceu em 1930, e viveu até 2004. Nestes setenta e quatro anos, legou à literatura uma produção vasta e variada, que alcançou muitos de seus gêneros, e que sempre carregou em seu bojo reflexões cuja profundidade a tornaram incompreendida. Tendo vivido grande parte de sua vida na Casa do Sol – chácara situada nos arredores de Campinas –, cercada por seus muitos cães e por

alguns amigos mais próximos, Hilst sempre manteve em evidência, em seus textos, reflexões sobre a dificuldade do homem de se encontrar no mundo, sobre sua busca constante por um Deus que não se sabe bem onde, e sobre a dor lancinante que envolve tudo isso. São três os textos da autora que nos acompanharão no desenvolvimento das principais reflexões de nosso terceiro e último capítulo: “Lázaro” (1970), “O unicórnio” (1970) e “O oco” (1973). Em um segundo plano manteremos contato com alguns outros textos, aos quais recorreremos vez ou outra com o intuito de enriquecer a análise.

“Lázaro” é o terceiro texto a compor *Fluxo-Floema*, primeira experiência em prosa de Hilda Hilst (antes disso, ela havia escrito poesia e peças de teatro). Sobre a estrutura de *Fluxo-Floema*, no total são cinco textos que o compõem, entre contos e novelas: primeiro temos a novela “Fluxo”, seguida pelos contos “Osmo” e “Lázaro”; depois aparece a novela “O unicórnio”, e, por fim, o conto “Floema”. A epígrafe da re-edição da obra pela editora Globo pertence ao romance *Molloy*, de Samuel Beckett. Sobre “Lázaro”, trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, inspirada no episódio bíblico – conforme o Evangelho segundo João, capítulo 11 – da morte e ressurreição de Lázaro, irmão de Marta e Maria, e amigo de Cristo. No episódio em questão, o personagem que dá nome ao conto de Hilst adoece e acaba por falecer. Jesus, chegando a Betânia, onde morava o falecido, e vendo o sofrimento das duas irmãs, vai até o túmulo e pede a Lázaro que se levante dos mortos – e ele assim o faz.

O Lázaro de Hilst narra sua aventura em primeira pessoa, e o faz depois de ter morrido. Assim como todos os outros quatro textos que compõem *Fluxo-Floema*, sua narrativa assume a forma de um fluxo de consciência, mas respeita certa linearidade no desenvolvimento dos acontecimentos que apresenta. Nesse sentido, é provavelmente o menos complicado dos três textos aqui escolhidos para análise, e constitui, além disso, uma das experiências mais bem acabadas da autora em se tratando de prosa poética – tanto a linguagem adotada quanto as imagens construídas ao longo do conto são de lirismo ímpar. Como já observamos, o texto se apresenta, em suas primeiras páginas, como fluxo narrativo de um morto. Da mesma forma como o morto da bíblia, todavia, o Lázaro de Hilst logo ressuscita. Sua experiência de ressurreição, porém, assume ares grotescos: trata-se de uma experiência insólita, que pouco – ou nada – possui da glória e luz do episódio bíblico.

Uma vez ressuscitado, o personagem retorna ao convívio dos seus, mas conforme nos embrenhamos na leitura do conto, vemos distanciar-se cada vez mais de seu protagonista – e da humanidade nele representada – qualquer possibilidade de redenção, dando lugar a um vazio inquietante e opressivo. Mantendo sempre um diálogo com o tema da

transcendência e da busca por Deus, este texto nos permite refletir sobre o confronto do homem com o inominável e sobre o silêncio pungente que precede todas as coisas que nos cercam. Nesta esteira, parece-nos falar, à sua maneira, do sentimento de estranhamento que aqui denominamos angústia.

“O unicórnio” é o texto mais longo contido em *Fluxo-Floema*, e configura-se como uma novela narrada em primeira pessoa, apresentando um fluxo de consciência desgovernado, praticamente sem recorrer à estruturação textual em parágrafos. Em oposição à relativa clareza e ao lirismo de “Lázaro”, trata-se do texto mais complexo dentre os três escolhidos para nossa análise. Em seu início, percebemos que a narradora parece estar dividindo seu fluxo com outra pessoa, como se fosse alguém a entrevistá-la, num amálgama de vozes, sem que possamos distinguir ao certo a quem cada uma delas pertence. Não há um enredo propriamente dito: em vez disso, temos uma mistura de memórias da narradora – memórias que, na maior parte do tempo, circundam as figuras de seu “companheiro” e de um casal de irmãos com os quais ela conviveu em um momento de sua vida.

Em certa altura da narrativa, esmagada pela angústia de existir, sem qualquer motivo aparente, a narradora sofre, a exemplo do Gregor Samsa kafkiano, uma metamorfose: vira unicórnio. Desconstruindo a idéia de “beleza” e “pureza” comumente relacionada à criatura mitológica, todavia, o narrador-unicórnio hilstiano é uma besta suja e desproporcional, que perpetua a impossibilidade de comunicação, a incapacidade de fazer-se entender que já estava presente na narradora que ele era antes da mudança física. Da mesma forma como vemos em “Lázaro”, se bem que por meio de um texto que possui estrutura e linguagem outras, a busca por Deus aparece como tema marcante em “O unicórnio”, assim como a experiência com o absurdo, o silêncio do mundo e a falha da linguagem da representação diante daquilo que não pode ser dito.

Por fim, “O oco” é uma novela que pertence ao segundo livro em prosa de Hilst, *Kadosh*, de 1973. Assim como *Fluxo-Floema*, este volume é composto, além da novela aqui contemplada, por outros textos, formando um total de quatro: o conto “Agda” abre o livro, seguido pela novela “Kadosh”, depois um novo conto chamado “Agda”, e então, ao final, “O oco”. Na orelha da re-edição da obra pela editora Globo, vemos que o termo que a batiza é oriundo do hebraico, e significa “santo”, “santificado”. Mais uma vez, portanto, o tema da busca por Deus faz-se presente – aqui, na verdade, com maior evidência até do que nos outros dois textos previamente apresentados.

Sobre a estrutura de “O oco”, esta se dá, a exemplo de “Lázaro” e “O unicórnio”, por meio do fluxo de consciência – um “fluxo-esporro”, segundo Alcir Pécora. A

epígrafe que precede este fluxo pertence ao romance *A queda*, de Camus, o que de certa forma valida a aproximação aqui pretendida entre Hilst e o autor que embasa o interlúdio de nossa análise. Em termos de enredo, assim como em “O unicórnio”, “O oco” não apresenta uma “história” passível de ser acompanhada linearmente, mas não possui a confusão de vozes que aquele apresenta. A confusão, aqui, também existe, mas é devida ao fato de o narrador ser um velho sem memória, sem referência, que não é capaz de utilizar a linguagem da maneira mais apropriada.

Como se para refletir a mutilação de sua linguagem, as canelas desse velho narrador estão machucadas a ponto de lhe ser praticamente impossível o caminhar. Durante toda a narrativa, ele repousa sentado nas areias da praia, vez ou outra desfrutando da companhia de um menino que vem tratar de suas feridas. Enquanto ali permanece, o velho vivencia, assim como Lázaro e como a narradora que se torna unicórnio, uma experiência absurda, e reflete sobre todo o vazio ao seu redor, que ele chama de “oco”. O oco, aqui, é o nada, o silêncio, a falta primeira, a ausência primordial. Transfigurado na imagem de um trono vazio, de um Deus que se busca mas nunca se encontra, esse oco-angústia dá o traçado final de nosso passeio pelo labirinto sem saída.

Em relação à estrutura de nosso último capítulo, o apresentamos dividido em bastidores e palco, da mesma forma como o primeiro. Nas primeiras linhas de nossos bastidores, construímos uma reflexão sobre o lugar da literatura hilstiana na produção de sua época. Acreditamos serem pertinentes, também, algumas observações sobre o tratamento estético conferido pela autora a seus textos: a esmerada lapidação da linguagem em toda a sua obra suscita efeitos de um lirismo ímpar, e a este se alia um hermetismo desconcertante, como se ao conteúdo de trato espinhoso a autora fosse capaz de amalgamar a forma, tornando-os um só. É similar ao efeito de um repelente o que provoca tal hermetismo, mantendo textos como aqueles aqui escolhidos para análise, escritos há quase quatro décadas, ainda invisíveis a muitos olhos.

Ainda antes de deixar os bastidores, propomos uma breve reflexão sobre o constante embate entre o racional e o absurdo que trespassa a obra da autora. É esta reflexão que nos alçará ao palco, à manifestação da angústia. Esta, em Hilst, dialoga com as reflexões desenvolvidas nos dois capítulos anteriores, principalmente com a angústia do esteta kierkegaardiano diante do nada: muitas vezes manifestado por meio da imagem de um Deus ausente, o vazio exasperante revela as limitações da linguagem da representação. Aliando-se ao efeito causado pelo vazio, constantes inserções de elementos absurdos no texto hilstiano destroem as medidas do discurso racional, fazendo brotar do âmago de seus narradores a

expressão do estranhamento gerado. Impossibilitados de significar, de fazer-se entender, ou de sequer compreender aquilo que os cerca, tais narradores, via de regra, traduzem sua angústia num fluxo poético incontido – nos moldes da incontida necessidade de extravasamento poético do esteta kierkegaardiano.

É com este aprofundamento sobre a angústia na obra de Hilst que levamos a termo o estudo aqui proposto. Ao terceiro e último capítulo seguem algumas linhas nas quais apresentamos nossas últimas considerações. Nestas, colocamos em balanço a jornada percorrida pelas tortuosas ruas de nosso labirinto. Por fim, às considerações finais segue a relação das referências consultadas ao longo da pesquisa.

Parece-nos possível ressaltar a evidência da proximidade, num âmbito mais biográfico, que existe entre os três autores escolhidos para nosso estudo. Em *O mito de Sísifo*, por exemplo, encontramos alguns comentários de Camus sobre Kierkegaard. Quanto a Hilst, em entrevista à equipe dos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, a autora revela ser Kierkegaard nome constante entre suas leituras. Além disso, já vimos que a epígrafe de “O oco” é retirada de *A queda*. Não pretendemos ver em tais aproximações o motivo para empreender uma leitura que tenta fazer dialogar as obras desses autores. Todavia, se a consciência do “contato” entre eles não serve de base ao que aqui se pretende sugerir, pelo menos torna mais marcante a validade de nossa caminhada pelo labirinto da angústia em sua companhia.

Em escritos que envolvem Kierkegaard, Camus e Hilst, encontraremos seus nomes ora precedidos da alcunha de filósofo, ora de poeta⁴, e seus textos serão classificados algumas vezes como filosofia, e outras como literatura. Não nos preocuparemos, em nossas considerações, em dar atenção a tais distinções. Sob nossa perspectiva, no mais das vezes, um trabalho intitulado como filosófico deve ser entendido como uma espécie de fazer poético. E se desejarmos ver pelo outro lado, autores como aqueles cujas obras figuram nos primeiros parágrafos de nossa introdução – Fiodor Dostoiévski, Eugene O’Neill e Julio Cortázar⁵ – apresentam em sua produção literária reflexões sobre o homem que podem ser chamadas “filosóficas”. Assim, não há por que tentarmos romper esta linha tênue que talvez nem queira ser rompida. Àqueles que, ao se deparar com um texto, consideram impossível com ele seguir adiante sem antes torná-lo parte de um catálogo, que escolham por conta própria a etiqueta que aqueles aqui analisados devem levar.

⁴ Empregaremos o termo “poeta”, ao longo do trabalho, sempre que nos referirmos a autores que, de alguma forma, escrevem literatura.

⁵ Cabe, aqui, uma infinidade de outros nomes.

É tempo, enfim, de encerrar nossa introdução. Ariadne está à porta do labirinto, e nos aguarda com o fio da angústia em suas mãos. Pede que nos juntemos a Raskolnikov, aos Tyrone, a Horacio e a muitos outros. É chegado o momento de cruzarmos o limiar, tendo em mente o leque de possibilidades que nos oferece a literatura quando tentamos, com sua ajuda, refletir sobre nós mesmos, e adotando como mote uma proposta de Vigilius Haufniensis, um dos heterônimos de Kierkegaard: “aventurosamente, perder de vista a terra firme”.

1 KIERKEGAARD DIANTE DO ABISMO: A ANGÚSTIA DO ESTETA

Tédio – Nada é mais insuportável ao homem do que um repouso total, sem paixões, sem negócios, sem distrações, sem atividade. Sente então seu nada, seu abandono, sua insuficiência, sua dependência, sua impotência, seu vazio. Incontinenti subirá do fundo de sua alma o tédio, o negrume, a tristeza, a pena, o despeito, o desespero.

(Pascal – Pensamentos)

1.1. PRÓLOGO

Talvez as duas informações mais comumente associadas ao nome de Kierkegaard sejam sua caracterização como pensador religioso e sua associação ao existencialismo. Em relação à primeira delas, é evidente o diálogo constante que o autor estabelece com o cristianismo. Dentre suas quatro obras que aqui analisaremos, por exemplo, apenas o *Diário de um sedutor* não é calcado em temas religiosos. Não acreditamos, todavia, ser possível considerá-lo, como se pode pretender, um propagador do pensamento cristão⁶, tanto por conta da rica variação de pontos de vista e estilos de escrita por ele criada a partir da utilização dos heterônimos – o que denota uma pulsante veia artística a lapidar suas escolhas temáticas – quanto por conta de ser sua concepção de cristianismo bastante particular. Em vez de dizer que Kierkegaard pretendia, com seus escritos, tentar traçar uma compreensão do “ser cristão”, talvez não fosse uma afirmação de todo equivocada dizer que ele pretendia apenas compreender a si próprio como cristão. De qualquer forma, este aspecto da obra do autor não nos interessa aqui de forma particular. Quanto ao seu possível vínculo com o existencialismo, Paul Foulquié, por exemplo, o apresenta como “precursor de todo o existencialismo atual” (FOULQUIÉ, 1975, p. 98), e Thomas Giles afirma que

⁶ Na dissertação de Marília Murta de Almeida – *Um Deus no tempo ou um tempo cheio de Deus: um estudo sobre o temporal e o eterno em Clarice Lispector*. Minas Gerais: UFMG, 2009 –, por exemplo, encontramos a afirmação de que “Kierkegaard é um filósofo que dedicou sua vida à elaboração de uma obra que tem a meta principal de compreender e espalhar o cristianismo” (p. 71), e ainda: “O ser cristão não é algo que se possa definir em poucas palavras; podemos pensar que toda a extensa obra de Kierkegaard foi dedicada à compreensão exaustiva deste tema” (p. 71).

Talvez seja Kierkegaard o pensador de maior destaque da corrente existencialista, por ser o primeiro da referida corrente, como também pela própria perspicácia das análises que faz da situação em que o homem moderno se encontra e, sobretudo, pela influência que exerceu sobre todos os filósofos existencialistas-fenomenólogos contemporâneos (GILES, 2008, p. 5).

Concordamos com as últimas linhas do excerto, segundo as quais nosso autor talvez tenha influenciado a obra daqueles catalogados na estante do existencialismo. Considerá-lo por isso um existencialista já é mais complicado, tanto quanto chamar ao existencialismo “corrente filosófica”, uma vez que este assume mais o papel de “movimento”, dada a aproximação de Sartre, provavelmente seu principal representante, com o marxismo. A esse respeito, Paul Ricoeur questiona: “Kierkegaard foi realmente o pai do existencialismo? Com a retrospectiva de muitas décadas, esta atribuição se revela pura ilusão, um *trompe-l’oeil*, uma forma conveniente de domesticar Kierkegaard submetendo-o a uma categoria familiar”⁷ (RICOEUR, 1998, p. 10). Compartilha este ponto de vista Roger Poole, para quem “Não pode haver uma tentativa de ‘encaixar’ Kierkegaard em algum sistema global, como a história do Romantismo alemão, ou do idealismo, ou mesmo a história do existencialismo”⁸

⁷ Nossa tradução para o português desta citação parte da seguinte tradução para o inglês – feita por Jonathan Rée – do original francês: “was Kierkegaard really the father of existentialism? With the hindsight of several decades, this attribution reveals itself as a pure illusion, a *trompe-l’oeil*, a convenient way of domesticating Kierkegaard by subsuming him under a familiar category”. O autor desenvolve ainda um pouco mais suas considerações: “É agora fácil perceber que a suposta família das filosofias ‘existencialistas’ nunca existiu realmente, e isso deveria permitir-nos restaurar alguma autonomia a Kierkegaard. Ele foi normalmente visto como antepassado de Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Heidegger e Sartre. Mas este agrupamento obviamente entrou em colapso – se é que ele foi algum dia uma realidade, a não ser por alguns textos acadêmicos. A filosofia existencial que eles supostamente tinham em comum não existe. Eles não compartilham um conjunto de doutrinas principais, nem um método, nem mesmo um grupo de questões fundamentais: Gabriel Marcel prefere chamar a si próprio um neo-Socrático; Jaspers enfatiza seu compromisso com a filosofia clássica; a ontologia fundamental de Heidegger se tornou uma prática de meditação poética, arcaizante; e Sartre agora se refere a seu próprio existencialismo como uma ideologia que deve ser reinterpretada em termos de marxismo. Como tais casos extremos indicam, agora é muito menos iluminador do que era nos anos quarenta usar o existencialismo como uma chave para a interpretação de Kierkegaard” (It is now quite easy to see that the supposed family of ‘existentialist’ philosophies never really existed, and this should enable us to restore some autonomy to Kierkegaard. He used to be seen as the forefather of Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Heidegger and Sartre. But this grouping has obviously collapsed – if indeed it was ever a reality outside a few academic textbooks. The existential philosophy that they supposedly held in common does not exist. They share neither a set of leading doctrines, nor a method, nor even a group of fundamental questions: Gabriel Marcel prefers to call himself a neo-Socratic; Jaspers emphasizes his commitment to classical philosophy; Heidegger’s fundamental ontology has broken down into a practice of archaizing, poetic meditation; and Sartre now regards his own existentialism as an ideology which needs to be reinterpreted in terms of Marxism. As these extreme cases indicate, it is much less illuminating now than it was in the forties to use existentialism as a key to the interpretation of Kierkegaard) (RICOEUR, 1998, p. 10).

⁸ Original: “There can be no attempt, that is, to ‘fit’ Kierkegaard into some overarching scheme, such as the history of German Romanticism, or of idealism, or even of the history of existentialism”. O autor ainda acrescenta: “A filosofia acadêmica, oficial, não encontra muito uso para ele [Kierkegaard], é dada a negar-lhe *status* filosófico, e muitas vezes questiona se ele suscita mesmo algum interesse filosófico. E tudo isso ocorre exatamente da forma como Kierkegaard teria desejado” (Official, academic philosophy does not have much use for him, is given to denying him philosophical status, and quite often raises the question as to whether he is

(POOLE, 2009, p. 48). É dessa forma que também nós concebemos, ao longo de nossas considerações, a obra kierkegaardiana: centrando nossa atenção na obra propriamente dita, em seus escritos e reflexões, em vez de tentar delinear algumas características que nos permitam enquadrá-lo neste ou naquele grupo, afinal, é comum esperar-se que todo texto, quando visto mais de perto, possua particularidades que o tornem único. No caso de Kierkegaard, essa singularidade evidencia-se à medida que ele procura se distanciar de uma tradição que elege o pensamento racional como fundamentador da existência do homem. A esse respeito, Régis Jolivet sugere que a peculiaridade das considerações do pensador dinamarquês advém provavelmente de um debruçar-se sobre si mesmo, um perscrutar de sua própria identidade, em oposição ao procedimento sempre em voga, que consiste em deitar olhos sobre uma realidade distanciada, procurando estabelecer padrões genéricos para torná-la compreensível⁹ (JOLIVET, 1957, p. 34).

Marca dessa singularidade de sua produção, a utilização de heterônimos evidencia a figura do poeta por trás do pensador. “Heterônimo” é um termo que aqui adotamos por própria conta e risco, uma vez que mesmo Kierkegaard, ao se referir aos autores por ele criados, utiliza o termo “pseudônimos”. Ele nunca escondeu, todavia, ser o verdadeiro nome por trás de Johannes de Silentio, Vigilius Haufniensis ou Anti-Climacus, como se os estivesse utilizando apenas para preservar sua identidade. Além disso, como bem observa George Steiner, tais autores fictícios possuem opiniões e estilos de escrita diversos, e tecem comentários sobre os textos uns dos outros¹⁰ (STEINER, 1998, p. 104). O próprio Kierkegaard nos leva a pensar em uma relação com a criação literária: “Sempre conservei uma relação poética com minhas obras; daí, o pseudônimo. Ao mesmo tempo em que o livro

even of any philosophical interest. And all this is exactly the way Kierkegaard would have wanted it) (POOLE, 2009, p. 49).

⁹ Jolivet observa: “seu pensamento [de Kierkegaard] formou-se, não tanto por assimilação de elementos estranhos, mas sobretudo através de um profundo e persistente exame da sua própria personalidade, através de uma luta de consciência, cada vez mais intensa e cada vez mais exigente, perante as condições, não já da existência em geral, mas do seu próprio existir” (JOLIVET, 1957, p. 34).

¹⁰ Steiner escreve: “Em meados de outubro de 1843, Kierkegaard, de uma só vez, publicou três livros: *Temor e tremor*, assinado por Johannes de Silentio; *A repetição*, sob o nome de Constantino Constantius; e *Três discursos edificantes*, por Søren Kierkegaard. Em um sentido, nós somos confrontados por um único ‘ato de fala’. Em outro, estes três textos qualificam, escrutinam e mesmo ironizam um ao outro” (In mid-October 1843, Kierkegaard, at one simultaneous stroke, published three books: *Fear and Trembling*, signed Johannes de Silentio; *Repetition*, under the name of Constantine Constantius; and *Three Edifying Discourses* by Søren Kierkegaard. In one sense, we are confronted by a single ‘speech-act’. In another, these three texts qualify, scrutinize and even ironize each other) (STEINER, 1998, p. 104). Apenas a título de exemplo, em *O conceito de angústia*, Vigilius Haufniensis vale-se de notas de rodapé para tecer comentários sobre *Temor e tremor* e *A repetição*. Em uma delas, chega a referir-se ao estilo bem-humorado deste último: “Para entender essa categoria [da repetição], podemos consultar *A repetição*, de Constantino Constantius (Copenhague, 1843). Diga-se, a bem da verdade, que o livro é bastante humorístico, como, aliás, o autor o desejou; contudo, este é o primeiro, que eu conheça, que captou energicamente o conceito de ‘repetição’” (KIERKEGAARD, 2007, p. 30).

desenvolve uma idéia, delinea-se a individualidade correspondente”¹¹ (KIERKEGAARD, 2007, p. 68). É por esta linha de interpretação que se envereda também Gabriel Josipovici:

cada um de seus trabalhos pseudônimos é, de certa forma, uma tentativa de ampliar o alcance da ficção, e eu não consigo ver uma boa razão para jogá-los na caixa da ‘Filosofia’, enquanto o *Tristram Shandy* de Sterne, por exemplo, ou as *Notas do subsolo*, de Dostoiévski, são jogados na caixa da ‘Literatura’¹² (JOSIPOVICI, 1998, p. 114).

Levantadas tais considerações, devemos observar que tomamos aqui esta criação heteronímica como parte de um projeto estético, e pensamos que tê-lo em mente é peça necessária à interpretação das reflexões de Kierkegaard sobre a angústia. Ainda sobre essa questão tecemos um último comentário: Kierkegaard exprime, no *Pós-escrito final não científico às migalhas filosóficas* (1846), o desejo de que os autores fictícios sejam respeitados: “Meu desejo, minha prece é que, se ocorrer a qualquer um citar um trecho específico dos livros, que me faça o favor de citar o nome do respectivo autor pseudônimo”¹³ (KIERKEGAARD *apud* POOLE, 2009, p. 62). Portanto, ao tratar das obras do autor que não levam sua assinatura, iremos sempre nos referir ao respectivo heterônimo que as escreveu, respeitando assim a sua vontade.

1.2 OS BASTIDORES

1.2.1 A Recepção da Obra

É no artigo de Roger Poole há pouco citado que encontramos alguns comentários sobre a recepção dos trabalhos de Sören Kierkegaard. Primeiro, em relação a seus contemporâneos, Poole observa que a obra do autor não era levada muito a sério: a primeira monografia sobre ele foi escrita em 1877 pelo filósofo positivista Georg Brandes,

¹¹ Não possuímos a referência específica desta citação. A reproduzimos aqui a partir de uma nota de rodapé feita por Eduardo Nunes Fonseca e Torrieri Guimarães, tradutores da edição de *O conceito de angústia* de que nos valemos, em português. Segundo a mesma nota, localizada na página 68 da referida edição, o excerto aparece nos diários íntimos de Kierkegaard, do verão de 1844.

¹² Original: “each of his pseudonymous works is in a sense an attempt to extend the range of fiction, and I can see no good reason why they should be dumped in a box marked ‘Philosophy’, while Sterne’s *Tristram Shandy*, for example, or Dostoevsky’s *Notes from Underground* are dumped in one marked ‘Literature’”.

¹³ O trecho citado é a tradução nossa de uma versão em inglês que aparece no artigo “The unknown Kierkegaard: Twentieth-century receptions” (O Kierkegaard desconhecido: recepções do século XX), de Roger Poole. No artigo segue desta forma: “My wish, my prayer is, that if it might occur to anyone to quote a particular saying from the books, he would do me the favour to cite the name of the respective pseudonymous author”, e a referência citada por Poole é: “Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, trans. David Swenson and Walter Lowrie (Princeton: Princeton University Press, 1941), p. 552”.

que afirmou tê-lo feito com a intenção de “livrar” os dinamarqueses da influência kierkegaardiana (POOLE, 2009, p. 49)¹⁴. Da forma como Brandes o coloca, temos a impressão de que Kierkegaard representava uma ameaça a seus leitores contemporâneos, e por isso o autor via a necessidade de livrá-los de tal perigo. Como veremos adiante, além de estabelecer uma relação bastante poética com seus textos, o pensador que aqui estudamos apresentava um discurso que se opunha àquele da filosofia “oficial” – cujo representante maior era, então, Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Talvez seja este o principal motivo da simultânea aversão e descaso aos seus escritos em sua própria época. Se, no entanto, a princípio não interessava à filosofia, nos teólogos a obra de Kierkegaard sempre despertou algum interesse:

O Paradoxo, o Deus no Tempo, o Momento, o discipulado contemporâneo, temas tão fortemente enfatizados na obra kierkegaardiana, despertaram grande atração nos teólogos que tentavam extrair algum sentido das alegações históricas e literais do cristianismo em um cético mundo moderno¹⁵ (POOLE, 2009, p. 53).

De fato, Kierkegaard vivia às voltas com temas religiosos. Não podemos, no entanto, generalizar nossa interpretação das palavras de Poole e imaginar que a todo teólogo o autor era bem-vindo como se uma luz que se esparramasse sobre o complexo comércio entre o mundo moderno e os princípios cristãos, propiciando alguma compreensão acerca do crer em Deus. Pelo contrário, dada a relação espinhosa que parecia manter com sua própria fé, assim como o caráter bem pessoal de suas considerações sobre os temas religiosos, parece-nos mais fácil imaginar que ao teólogo debruçado sobre o texto kierkegaardiano, em vez dos raios de um sol esclarecedor, far-lhe-ia companhia uma bruma difícil de dissipar. Kierkegaard jamais

¹⁴ Poole escreve: “A filosofia dinamarquesa nunca levou Kierkegaard a sério. A primeira monografia sobre ele (1877) foi escrita pelo filósofo positivista Georg Brandes e, segundo os registros, o próprio Brandes disse que, assim como atacara o romantismo alemão para atingir indiretamente os românticos dinamarqueses, ele escreveu sobre Kierkegaard para livrar os dinamarqueses de sua influência. Ele provavelmente não precisou se esforçar muito, pois os dinamarqueses nunca estiveram em perigo de se encontrar seriamente sob a influência de Kierkegaard. Contudo, seu livro certamente selou a desaprovação filosófica que manteve os escritos kierkegaardianos impopulares, sem serem lidos até tempos bem recentes” (Danish philosophy never took Kierkegaard up at a serious level. The first monograph about him (1877) was by the positivist philosopher Georg Brandes, and it is on record that Brands himself said that, just as he had attacked German Romanticism in order to hit indirectly at the Danes Romantics, so he wrote about Kierkegaard to free the Danes from his influence. Brandes may not have had to try very hard, for the Danes were never in danger of being seriously under Kierkegaard’s influence in this first place. Nevertheless, Brandes’ book certainly gave the seal of philosophical disapproval that has kept Kierkegaard’s writings unread and unpopular until very recent times) (POOLE, 2009, p. 49).

¹⁵ Original: “The Paradox, the God in Time, the Moment, contemporaneous discipleship, these themes, so strongly stated in the Kierkegaardian oeuvre, have had a great attractiveness to theologians trying to make sense of the literal and historical claims of Christianity in a modern skeptical world”.

pretendeu dar sentido à fé: em seus textos encontramos a constante afirmação de que é a total falta de sentido que a caracteriza, e de que só dessa forma ela pode ser considerada uma fé verdadeira¹⁶.

Além disso, a peculiaridade de sua concepção da crença em Deus transforma em fraude praticamente todos aqueles que se proclamam cristãos. Em *Doença até a morte*, por exemplo, podemos ver sua crítica à superficialidade e à banalidade com que o tema é tratado pelos religiosos de seu tempo. O autor se dirige a uma “pretensa sociedade cristã – na qual, aos milhões, as pessoas são cristãs como se nada fosse, de modo que se contam, exatamente, tantos cristãos quanto nascimentos há” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 94). E ainda: “a cristandade está tão longe de ser aquilo que se diz, e a maior parte dos cristãos carece a tal ponto de espiritualidade que não se pode sequer, no sentido estritamente cristão, considerar a sua vida como pecado” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 96). Podemos imaginar que tais acusações não eram recebidas da forma mais complacente pelos mentores da fé cristã. Portanto, se para os filósofos de sua época Kierkegaard não merecia atenção ou constituía a figura de um inimigo, tampouco com a instituição religiosa mantinha ele uma relação saudável. Sobre seus escritos devia interessar-se esporadicamente, quando muito, um ou outro teólogo que porventura compartilhasse de suas dúvidas e aflições.

Essas dificuldades fizeram com que a obra do autor demorasse para ser aceita e, o que é mais difícil ainda, compreendida. Segundo Poole, “foi fora da Dinamarca que a ‘comunicação indireta’ de Kierkegaard começou a fascinar indivíduos aqui e ali”¹⁷ (POOLE, 2009, p. 50). Um exemplo citado pelo autor é Franz Kafka, que descobriu no dinamarquês um amigo: “Hoje peguei o *Livro dos Juízes* de Kierkegaard. Como eu suspeitava, seu caso, apesar de diferenças essenciais, é bem similar ao meu. Pelo menos ele está do mesmo lado do mundo que eu. Ele me dá suporte como um amigo”¹⁸ (KAFKA *apud* POOLE, 2009, p. 50). Coincidência ou não, ao poeta Kierkegaard fez-se compreender. E também a Hilst: já vimos, mesmo que brevemente, que ela costumava ler seus escritos. E

¹⁶ A este respeito Anti-Climacus reflete: “Outros que louvem e admirem aquele que se dá ares de poder compreender o cristianismo. Para mim, numa época tão especulativa, na qual todos ‘os outros’ tanto se agitam para compreender, é um dever profundamente ético, e que talvez exija muita abnegação, confessar que não temos o poder nem tampouco o dever de compreender. Por conseguinte, a necessidade provável da nossa época, dos cristãos de hoje é precisamente um pouco de ignorância socrática pelo que toca ao cristianismo” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 91).

¹⁷ Original: “It was abroad that Kierkegaard’s ‘indirect communication’ began to fascinate individuals here and there”.

¹⁸ Em uma nota, Poole nos informa a referência do excerto: *The Diaries of Franz Kafka*, ed. Max Brod (Harmondsworth: Penguin Press, 1972), p. 230. The entry is for 21 August 1913. Não sabemos de quem é a tradução para o inglês. No artigo que utilizamos, o trecho aparece da seguinte forma: “Today I got Kierkegaard’s *Buch des Richters*. As I suspected, his case, despite essential differences, is very similar to mine, at least he is on the same side of the world. He bears me out like a friend”.

também a Camus: concordasse ou não com o dinamarquês, o autor de *O mito de Sísifo* leu sua obra e a considerou digna de algum comentário. Mesmo com as dificuldades do início, portanto, aos poucos o texto kierkegaardiano encontrou aqueles que o procuravam – e muitos destes, ao que parece, possuíam algum envolvimento com a literatura.

1.2.2 Diálogo com a Tradição

Explorada brevemente a recepção da obra kierkegaardiana, devemos centrar maior atenção na relação conflituosa que ela mantém com a tradição da filosofia: nos textos do autor encontramos uma reflexão sobre o indivíduo, em oposição a uma generalização da existência que permita captar qualquer conhecimento de forma sistematizada. Como já observamos na introdução, tal posicionamento faz frente às idéias de Hegel, bastante em voga na época. Sendo Hegel então o grande representante da tradição, o dinamarquês procura localizar seus escritos à margem da filosofia. É o que vemos, por exemplo, no início de *O conceito de angústia*, em que Vigilius Haufniensis afirma estar empenhando-se “em que me considerem um profano, entregue à especulação, é verdade, porém de qualquer maneira muito à margem da Filosofia” (KIERKEGAARD, 2007, p. 14). De fato, como ele próprio aponta, não podemos negar à sua obra um questionar metafísico, mas devemos localizá-lo às margens de um discurso que se pretende capaz de tudo apreender e sistematizar. Nas primeiras linhas de *Temor e tremor*, Johannes de Silentio afirma: “O presente autor de modo algum é um filósofo. Não entendeu qualquer sistema de filosofia, se é que existe algum, ou esteja terminado” (KIERKEGAARD, 2008, p. 3); e mais adiante: “O presente autor de modo algum é um filósofo. E, sim, *poetice et eleganter*, um amator que não redige sistema nem *promessas* de sistema” (KIERKEGAARD, 2008, p. 3). Em vez de filósofo, portanto, Haufniensis prefere se denominar “amador”, e atribui ele próprio a seu texto um teor poético, o que nos permite desde já conferir às suas linhas os tons de um fazer literário. Em relação ao “sistema”, este perpassa toda a obra kierkegaardiana como metonímia para uma tradição do pensamento ocidental, o método filosófico que nasce com Platão e se desenvolve nas obras de Aristóteles, Agostinho, Tomás de Aquino, Descartes e outros, até culminar em Hegel. Ao sistema, portanto, corresponde a filosofia por excelência, calcada sobre conceitos, sobre universos em que as particularidades podem se encaixar, se adequar, e adquirir sentido.

Enquanto em *Temor e tremor* nos deparamos com um Johannes de Silentio que apenas afirma não ser capaz de compreender ou redigir tais sistemas, em *O conceito de angústia*, o mais cáustico dentre os quatro textos de Kierkegaard aqui contemplados, Vigilius

Haufniensis desfere um ataque mais direto, valendo-se de expressões irônicas como “filósofos e sonhadores de sistema” (KIERKEGAARD, 2007, p. 47), “frivolidades metafísicas” (KIERKEGAARD, 2007, p. 24) ou “o mito da razão” (KIERKEGAARD, 2007, p. 40). Em outros momentos, a referência a Hegel é explícita, como neste trecho: “Hegel, apesar de seus dons eminentes e da sua magnífica erudição, jamais deixa de nos recordar, desejando tudo explicar por qualquer preço, que, no íntimo, não era mais que um professor de Filosofia na acepção alemã do termo, ainda que de craveira superior” (KIERKEGAARD, 2007, p. 24). Reparemos que, para Haufniensis, a característica que o faz olhar para Hegel de forma diminuída – “não era mais do que um professor de Filosofia” – é o seu desejo de “tudo explicar por qualquer preço”. Mais adiante, apesar de o nome do filósofo alemão não ser mencionado, encontramos outra referência bastante explícita: “o mal é que a ciência, não recusando com energia problemas tolos, confirma os espíritos crédulos na expectativa de um sábio montador de sistemas que seja homem para encontrar a solução” (KIERKEGAARD, 2007, p. 60)¹⁹. A tudo ser capaz de explicar e para tudo encontrar uma solução constituem, para todos os autores kierkegaardianos, formas de distorcer a existência a tal ponto que a individualidade acaba sendo suprimida por um esmagador contingente de conceitos e idéias. Por entre as complexas malhas do sistema hegeliano a realidade palpável se perde, sobrando apenas um universo abstrato que não pode ser habitado nem mesmo por seus arquitetos. Merold Westphal observa que, em *Temor e tremor*,

Johannes de Silentio conclui seu prefácio com um parágrafo no qual ele nega ser um filósofo, e identifica a filosofia que está desafiando pelo nome de “sistema” (nove vezes) e “ciência” (duas vezes). Para ter certeza de que até o leitor mais desatento não irá perder a referência a Hegel, ele identifica a filosofia, mais adiante, com a tentativa de “transpor todo o conteúdo da fé em conceito”²⁰ (WESTPHAL, 2009, p. 108).

¹⁹ Encontramos também em *Doença até a morte* uma referência irônica a Hegel: “Certo pensador eleva uma construção imensa, um sistema, um sistema universal que abraça toda a existência e história do mundo etc., – mas se alguém atentar na sua vida privada, descobre com pasmo este enorme ridículo: que ele próprio não habita esse vasto palácio de elevadas abóbadas, mas um barracão lateral, uma pocilga, na melhor das hipóteses o quartinho do porteiro! E zanga-se se alguém ousa uma palavra para lhe fazer notar essa contradição. Pouco lhe importa viver no erro, contanto que construa o seu sistema... ajudado por esse erro” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 45). A “construção imensa” a que se refere Anti-Climacus é justamente o sistema universal hegeliano – representando a tradição – que tudo pretende abarcar, mas que não pode ser de fato habitado. Quando passamos do geral ao indivíduo, segundo o autor, percebemos que Hegel, em sua individualidade, também habita uma pocilga, assim como todos nós.

²⁰ Original: “Johannes de Silentio concludes his preface with a paragraph in which he denies that he is a philosopher and identifies the philosophy he is challenging by calling it the ‘system’ (nine times) and ‘science’ (twice). To be sure that even the most inattentive reader does not miss the Hegelian reference, he further identifies philosophy as the attempt ‘to transpose the whole content of faith into conceptual form’”. Em outro trecho, Westphal comenta que “Hegel é o principal alvo de *Temor e tremor*, juntamente com a ‘nossa era’, que é vista como o correlato cotidiano da filosofia especulativa. A evidência de que Johannes de Silentio, o autor pseudônimo, tem Hegel em mente, é abundante. Seu prefácio deixa claro que sua reconstrução da

Além disso, ao tomar como principal objeto de suas reflexões o episódio bíblico sobre Abraão e Isaac, Johannes de Silentio comenta ironicamente que é muito difícil compreender o complexo sistema hegeliano, mas que não há qualquer dificuldade em se compreender Abraão²¹ (KIERKEGAARD, 2008, p. 26). A este respeito, tomando o partido kierkegaardiano, George Steiner observa que “é o grande erro de Kant e Hegel tentar identificar o Deus de Abraão, Isaac e Jacó, o Deus que ordena a morte hedionda de seu filho na cruz, com categorias de compreensão humana e com uma ética racional”²² (STEINER, 1998, p. 107). Podemos ver, portanto, que tanto Vigilius Haufniensis quanto Johannes de Silentio – e esta observação parece poder ser estendida à obra de Kierkegaard como um todo – não consideram a razão, a lógica ou o conhecimento como determinantes da existência, estágios máximos do desenvolvimento humano. Ao contrário, para eles há mistérios que vão além do sistema, que não podem ser compreendidos, e muito menos explicados, e a existência de uma humanidade capaz de apreender tudo ao seu redor é só mais um ponto de vista em meio a esse turbilhão de coisas que co-existem.

Alguns autores comentam que, apesar de declarar-se em oposição ao sistema hegeliano, o pensamento de Kierkegaard é também parte desse sistema. Theodor Adorno, por exemplo, ele próprio um hegeliano, observa que “Por mais que evitasse para essa teoria [das esferas da existência] o título de sistema, ele mesmo [Kierkegaard] delatava seu caráter de sistema na palavra ‘esquema’ que, não em vão, faz recordar Kant”²³ (ADORNO, 2006, pp. 111-2). Régis Jolivet acrescenta que o fato de Kierkegaard declarar que suas

história de Abraão é dirigida à ‘nossa era’, que assume que a fé é fácil e pode ser pressuposta como dada, enquanto a tarefa realmente desafiadora é ‘ir além’ – presumivelmente em direção ao conhecimento” (Hegel is the main target of *Fear and Trembling*, along with “our age”, which is seen to be the everyday correlate of speculative philosophy. The evidence that Johannes de silentio, the pseudonymous author, has Hegel in mind is abundant. His preface makes it clear that his retelling of the Abraham story is directed at “our age” and its assumption that faith is easy and can be presupposed as given, while the really challenging task is to “go further” – presumably to understanding) (WESTPHAL, 2009, pp. 107-8).

²¹ O autor escreve: “Entender Hegel deve ser muito difícil, porém a Abraão, que facilidade! Ir além de Hegel é uma façanha; porém que coisa simples quando se trata de ultrapassar Abraão! No que me diz respeito já gastei demasiado tempo para aprofundar o sistema de Hegel e de modo algum acredito que o tenha compreendido; tenho até a ingenuidade de imaginar que não obstante todos os meus esforços, se eu não consigo dominar o seu pensamento o motivo é que ele mesmo não consegue, completamente, ser claro. Faço todo este estudo sem dificuldade, com muita naturalidade, e a cabeça não sofre com isso. Quando, porém, começo a meditar sobre Abraão, sinto-me como que aniquilado. Caio a todo momento no paradoxo inaudito que é a substância de sua existência; a todo instante sinto-me rechaçado, e não obstante o seu apaixonado furor, o pensamento não consegue compreender este paradoxo nem na medida de uma espessura de cabelo. Para conseguir uma saída reteso todos os músculos: no mesmo momento sinto-me paralisado” (KIERKEGAARD, 2008, p. 26).

²² Original: “It is the profound error of Kant and Hegel to seek to identify the God of Abraham, Isaac and Jacob, the God who ordains the hideous death of His Son on the cross, with categories of human understanding and reasoned ethics”.

²³ Utilizamos uma tradução para o espanhol, feita por Joaquín Chamorro Mielke: “Por cuidadosamente que evitase para esta teoría el título de sistema, él mismo delataba su carácter de sistema en la palabra ‘esquema’, que no en vano hace recordar a Kant”.

exposições devem ser absorvidas pelo leitor e processadas em sua vida pessoal “não impede que o abstracto e o universal sirvam de intermediários entre o autor e o leitor. Não é possível haver entre ambos verdadeira comunicação senão por meio de uma ‘filosofia’, isto é, por via do conceito” (JOLIVET, 1957, p. 62). De fato, como ressalta Paul Ricoeur, “é claramente impossível entender Kierkegaard sem Hegel”²⁴ (RICOEUR, 1998, p. 18). Assim, podemos cair na tentação de afirmar que Kierkegaard pertence à mesma tradição a que se opõe, já que se vale de um discurso similar àquele que constitui seu alvo, e formula argumentos para a ele se opor. Em suma, ele toma mão de uma linguagem e se utiliza de conhecimento para tecer suas considerações. Como então afirmar que ele nega o discurso da metafísica? A nosso ver, ele não o nega. Conforme Jolivet, seu pensamento “se origina nas próprias delimitações do sistema hegeliano, como fruto da desilusão causada por esse mesmo sistema” (JOLIVET, 1957, p. 40). Dessa forma, Kierkegaard se encontra ciente da validade do discurso da metafísica enquanto discurso – e, também enquanto discurso, de suas limitações. Ele procura demonstrar, por meio de suas considerações – seu próprio discurso – que não há um altar em que possamos depositar a razão, como se fosse um estágio máximo que se pode pretender alcançar. Para ele, o conhecimento não é a chave que abre todas as portas e, além disso, algumas delas permanecerão sempre trancadas: há, em algum lugar, um abismo, e vez ou outra podemos nos deparar com ele.

Encontram ecos na figura do guardador de rebanhos, de Alberto Caeiro, as reflexões kierkegaardianas. O guardador de rebanhos nos diz que “Pensar incomoda como andar à chuva/ Quando o vento cresce e parece que chove mais./ Não tenho ambições nem desejos/ Ser poeta não é uma ambição minha/ É a minha maneira de estar sozinho” (PESSOA, 2006, p. 203). E mais adiante: “O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo.../ Eu não tenho filosofia: tenho sentidos.../ Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,/ Mas porque a amo” (PESSOA, 2006, p. 205). Ou ainda:

Há metafísica bastante em não pensar em nada./ O que penso eu do mundo?/
Sei lá o que eu penso do mundo!/ Se eu adoecesse pensaria nisso./ Que idéia
tenho eu das cousas?/ Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?/ Que
tenho eu meditado sobre Deus e a alma/ E sobre a criação do Mundo?/ Não
sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos/ E não pensar. É correr as
cortinas/ Da minha janela (mas ela não tem cortinas)./ O mistério das
cousas? Sei lá o que é mistério!/ O único mistério é haver quem pense no
mistério./ Quem está ao sol e fecha os olhos,/ Começa a não saber o que é o

²⁴ Como já mencionamos, valemo-nos de uma tradução do artigo de Ricoeur para o inglês, feita por Jonathan Réé: “it is clearly impossible to understand Kierkegaard apart from Hegel”.

sol/ E a pensar muitas cousas cheias de calor./ Mas abre os olhos e vê o sol,/ E já não pode pensar em nada./ Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos/ De todos os filósofos e de todos os poetas./ A luz do sol não sabe o que faz/ E por isso não erra e é comum e boa./ Metafísica?/ Que metafísica têm aquelas árvores?/ A de serem verdes e copadas e de terem ramos/ E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,/ A nós, que não sabemos dar por elas./ Mas que melhor metafísica que a delas./ Que é a de não saber para que vivem/ Nem saber o que não sabem?/ “Constituição íntima das cousas”.../ “Sentido íntimo do Universo”.../ Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada./ É incrível que se possa pensar em cousas dessas./ É como pensar em razões e fins/ Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores/ Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão./ Pensar no sentido íntimo das cousas/ É acrescentado, como pensar na saúde/ Ou levar um copo à água das fontes./ O único sentido íntimo das cousas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum (PESSOA, 2006, pp. 206-7).

Como podemos ver, ao guardador de rebanhos basta viver, sem tentar conceituar aquilo que está vivendo. A partir do momento em que tenta edificar um conceito, a realidade já lhe escapou por entre os dedos, e o que era para se tornar repleto de sentido esvaziou-se por completo. “Sou um guardador de rebanhos./ O rebanho é os meus pensamentos/ E os meus pensamentos são todos sensações” (PESSOA, 2006, p. 212), nos diz ele. Os rebanhos são pensamentos, mas não pensamentos da forma como os concebem a filosofia/metafísica. Não têm a ver com a razão, lógica, conhecimento, certeza, precisão. Os pensamentos que são o rebanho são intuições, impressões do mundo que o eu-lírico capta na medida em que vive, impressões de um caminhar sob a chuva, do roçar da grama sob seus pés, da terra que se lhe impregna por debaixo das unhas. Longe dos sistemas. Longe do “sentido íntimo do Universo”.

A partir dessas reflexões podemos contemplar de que forma se dá o embate entre conceito e realidade nos textos do pensador aqui estudado. Segundo Jean Beaufret, “De todos os filósofos, Kierkegaard é um dos que melhor sentiram qual a distância intransponível que sempre existe entre as certezas dispensadas por um sistema e a realidade do homem” (BEAUFRET, 1976, p. 12). Giles segue o mesmo caminho, observando que “o pensamento especulativo se contenta em classificar e encaixar metodicamente toda a realidade em esquemas ideais. Só que, conforme Kierkegaard, nesses esquemas não se vive mais, não se age mais, não se crê mais: o próprio homem é absorvido no absoluto da Idéia” (GILES, 2008, p. 6). Por fim, gostaríamos de acrescentar ainda as palavras de Guarnieri: “Ao tratarmos a realidade, percebemos imediatamente que estamos no plano da possibilidade, pois não há como apropriar-se da realidade sem suprimi-la, isto é, quando pensamos a realidade já estamos fora dela, estamos pensando uma possibilidade da realidade” (GUARNIERI, 2006, p.

128). Os três excertos corroboram a aproximação traçada entre o autor dinamarquês e o guardador de rebanhos: em oposição à certeza de um conceito que o cospe para fora da realidade, Kierkegaard prefere permanecer ao lado das dificuldades do dia-a-dia, contra as quais o sistema demonstra-se impotente. Em *Doença até a morte*, Anti-Climacus pondera que a especulação despreza o ser individual, “ou seja, ser o que não é pensável, e para tentar ocupar-se dele, devia dizer-lhe: Para que perdes tempo com a tua individualidade? Trata de esquecer; ser um indivíduo nada é. Mas pensa... e serás então toda a humanidade, *cogito ergo sum*” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 109). O tom irônico de tais palavras ressalta a impossibilidade de se enquadrar o universo palpável na universalização conceitual perpetrada pela lógica – referenciada aqui pelo peso da máxima cartesiana –, e tanto nos demonstra o embate entre o conceito e a realidade que perpassa a obra do autor, quanto nos lança à contemplação de outro embate, de teor semelhante: generalização x individualidade.

A este respeito, Adorno observa que “não há em Kierkegaard um sujeito-objeto no sentido hegeliano, como tampouco objetos que tenham um ser; há apenas subjetividade isolada, cercada pela obscura alteridade”²⁵ (ADORNO, 2006, p. 40). De fato, procuramos evidenciar até aqui – e, de tanto fazê-lo, talvez estejamos até incorrendo em uma tautologia – o quanto o indivíduo é peça fundamental das reflexões feitas por Kierkegaard: dizer que, para ele, o real se opõe ao conceito, é equivalente a dizer que o individual se opõe à generalização. Pensar o indivíduo de forma generalizante significa esquecer-se de pensar o indivíduo de fato. Onde há um conceito, ali já não há mais a individualidade. Em *Temor e tremor*, Johannes de Silentio reflete:

julga-se que existir como Indivíduo é a mais fácil das coisas e por conseqüência interessa obrigar os homens a alcançarem o geral. Não compartilho nem este receio, nem esta opinião, e por um mesmo motivo. Quando se sabe, por experiência, que nada existe de mais terrível do que existir como Indivíduo, não se deve recear afirmar que não existe nada de mais elevado (KIERKEGAARD, 2008, p. 68).

Para o autor, portanto, assumir-se como indivíduo implica em uma dificuldade que não é vivida por aquele que se alça ao quadro do geral. Assumir-se enquanto parte do geral é tomar posição em um grupo abstrato, no âmbito do qual todas as individualidades possam se equivaler. Uma vez suprimidas as particularidades, são suprimidas também, conforme Johannes, as dificuldades. A linguagem da metafísica afirma-

²⁵ Como já observado, valemo-nos aqui de um tradução para o espanhol: “No hay en Kierkegaard un sujeto-objeto en el sentido hegeliano, como tampoco objetos que tengam un ser; sólo hay subjetividad aislada, cercada por la oscura alteridad”.

se enquanto linguagem da representação, da adequação, e nela não cabe a terrível individualidade de que nos fala o autor de *Temor e tremor*: alcançar a abstração do geral torna-se, dessa forma, mais fácil que deparar-se com os problemas reais que se opõem a uma existência que não possui equivalentes.

Ressaltada a importância do indivíduo, caminhamos para a contestação da validade científica. Da mesma forma como faria anos mais tarde Heidegger, que questiona “De onde recebeu a determinação platônica da presença como *idéia* sua legitimação? De que ponto de vista é legítima a explicitação aristotélica da presença como *energéia*?” (HEIDEGGER, 1999, p. 105), o pensador dinamarquês acusa sua época de ser “incansável no desejo de conferir sentido universal a tudo” (KIERKEGAARD, 2007, p. 93) – palavras de Vigilius Haufniensis. Ao trabalhar a entrada do pecado no mundo, o autor de *O conceito de angústia* observa, com a acidez que lhe é própria, que “Pretender explicar de maneira lógica a entrada do pecado no mundo é uma estupidez que apenas pode ocorrer a pessoas ridiculamente apressadas em encontrar explicações a qualquer preço” (KIERKEGAARD, 2007, p. 59), e acrescenta: “toda e qualquer ciência é completamente impotente para [...] explicar o que é o pecado” (KIERKEGAARD, 2007, p. 60). Jolivet faz coro: “O esforço para atingir a perfeição lógica elimina o sentido do real: tende sempre a lançar para a sombra e para o esquecimento o sentido do problema e até o próprio problema que suscitou o sistema. A moldura devora o painel; a dialéctica suprime o mistério” (JOLIVET, 1957, p. 41)²⁶. A moldura, portanto, devora o painel. Distorce-o, deforma-o para que ele possa se encaixar em seus limites retangulares e rígidos. A suas medidas tentamos adequar o painel para ter, diante de nossos olhos, uma obra legível, passível de ser decodificada. Esquecemo-nos, todavia, de que estamos a decodificar apenas a própria moldura, enquanto o conteúdo que se pretendia domar permanece deformado, esmagado, devorado. Como bem observa Westphal, “a razão humana esqueceu que é humana, e deslizou em direção a uma auto-deificação”²⁷ (WESTPHAL, 2009, p. 112).

²⁶ Cabe aqui o trecho de *O conceito de angústia* que utilizamos ao fim de nossa introdução, lembrando a proposta de Haufniensis de “perder de vista a terra firme”. O autor pondera: “O conceito de que qualquer problema científico deve ter, no quadro geral da ciência, um lugar perfeitamente definido e finalidade e limites todos seus, adquirindo desse modo harmônica ressonância no conjunto, uma real consonância na expressão completa, tal conceito não só não é um *pium desiderium* que enobreça o pesquisador com exaltação melancólica ou entusiasta, como também não é dever sacrossanto que o traga jungido ao serviço do conjunto e o obrigue a renunciar à anarquia e ao prazer de, aventurosamente, perder de vista a terra firme” (KIERKEGAARD, 2007, p. 15).

²⁷ Original: “modes of human reason that have forgotten their limits as human and have lapsed into self-deification”.

Lembremo-nos, por um instante, que estamos a percorrer as vias tortuosas de um labirinto. Quanto mais caminhamos, mais fundo nos encontramos num emaranhado confuso de ruelas de que não podemos escapar. Cada novo rumo tomado, e cada rumo que deixamos de tomar, constituem um sentido diferente que pode assumir o estranhamento denominado angústia. Em uma dessas vias encontramos uma cena que nos prende a atenção por um momento: um velho de cócoras, debruçado sobre alguma estranha invenção. Trata-se de uma armação muito grande, em cujos vãos ele deposita algum tipo de massa que não podemos identificar. Além do velho, outro homem, mais jovem, observa-o estarecido, os braços cruzados sobre o peito.

Aproximemos-nos mais. Podemos agora ver a face sulcada do velho. Vemos seus ralos cabelos brancos, e um brilho estranho em seus olhos – como se ele tudo soubesse. E vemos o quão parecidas com as suas são as feições do jovem que o observa. Agora é possível entender, também, o objeto que o velho vai cuidadosamente moldando: é um par de asas gigantescas, maiores que as asas de qualquer pássaro. A armação foi feita com madeira e ferro, e agora é preenchida com montes de cera. Logo fica pronta. O jovem e o velho se encaram sem nada dizer, e então, com tiras de couro, este prende às costas daquele a sua invenção. O velho sorri e deixa correr uma lágrima. O jovem sorri e toma um impulso. Em um instante mergulha na amplitude dos céus, acima do labirinto, e voa para longe, até o perdermos de vista.

Sabemos como termina essa história. As asas de Ícaro não resistirão ao calor do sol. No labirinto da angústia, essas asas de cera são a razão, a ciência que pretende nos alçar para fora de suas ruas opressoras. Assim como ocorre ao filho de Dédalo, todavia, também as nossas asas da ciência acabam por derreter. Por alguns instantes, talvez, até possamos acreditar que de fato estamos sendo levados para longe da angústia. A cada bater de asas – a cada painel devorado pela moldura – temos mais certeza de que conhecemos tudo que nos rodeia. Sentimos que a armação das asas é segura, pois nos cumula de saberes e certezas. A ciência, todavia, não pode explicar tudo. A queda é inevitável. Dessa forma, levando em conta o teor religioso da obra de Kierkegaard, podemos entender por que ele considera como grande pecado da humanidade, em oposição à fé, o conhecimento. Para ele, o homem que deseja tudo saber é o maior dos pecadores – o homem decaído²⁸. A fé em Deus, assim, só

²⁸ A este respeito Chestov observa que “O gênio, o maior gênio, admirado pelo mundo inteiro, considerado o benfeitor da humanidade, por glória imortal sobre a terra, precisamente porque é um gênio, porque seu lúcido olhar penetra a existência quase em suas profundezas, o gênio é o maior pecador, o pecador *por excelência*” (CHESTOV, 1998, p. 147). Usamos aqui uma tradução do original para o francês, feita por T. Rageot e B. de Schloezer: “Le génie, le plus grand génie, admire du monde entier, considéré comme la bienfaiteur de

pode existir onde não há mais razão. Em um de seus comentários sobre Abraão, Johannes de Silentio diz: “que incrível paradoxo é a fé, paradoxo capaz de transformar um crime em ato santo e agradável a Deus, paradoxo que devolve a Abraão o seu filho, [...] que não pode ser reduzido a qualquer raciocínio, pois a fé principia exatamente onde termina a razão” (KIERKEGAARD, 2008, p. 47). Ou seja: a fé, segundo o autor, consiste em deixar para trás qualquer possibilidade de compreensão, tudo que é inteligível, e aceitar aquilo que não pode ser explicado.

Negar a eficácia da razão, todavia, é investir contra a própria linguagem. Como já ressaltamos, o método filosófico é o método da representação. Todo o edifício da lógica e do pensamento que construímos ao nosso redor, o fazemos por meio da linguagem. Se Kierkegaard pretende nos mostrar a falibilidade da ciência, portanto, está também ele, ainda que utilizando a linguagem, falando contra ela? Para Derrida, “O paradoxo não pode ser compreendido no tempo e por meio da mediação, ou seja, através da linguagem e da razão”²⁹ (DERRIDA, 1998, p. 160). Nesse mesmo sentido, Almeida observa:

O paradoxo, conceito central de todo o pensamento kierkegaardiano, é talvez um outro nome para o silêncio, [...] enquanto aponta para a falência da razão e, com ela, da linguagem. Todavia, Kierkegaard [...] não desiste da linguagem; escreve abundantemente, tratando de, ao menos, delimitar as bordas do indizível. Se o paradoxo não pode ser penetrado pela razão, pode ainda ser mostrado, ilustrado, descrito, mesmo que isso cause escândalo (ALMEIDA, 2009, p. 113).

l’humanité, qu’attend une gloire immortelle sur terre, précisément parce qu’il est un génie, parce que son regard lucide penetre l’existence presque dans ses dernières profondeurs, le génie est aussi le plus grand pécheur, le pécheur *par excellence*”. Em outro momento, o autor russo compara este pecador de Kierkegaard ao homem decaído sob a concepção de Nietzsche, demonstrando que, mesmo com a diferença por conta da religião, ambos caminham por sentidos próximos: “Tendo rejeitado o cristianismo, Nietzsche foi obrigado a falar não do pecado original, mas somente da queda do homem. Portanto, a decadência nietzscheana, na verdade, em nada se distingue do pecado original de Kierkegaard. Para Nietzsche, Sócrates, o maior, o mais sábio, o mais genial dos homens – é o homem caído *por excelência*. Assustado pelo ‘Absurdo’ que ele descobriu ser a vida, Sócrates se refugiou no pensamento racional, e pediu que ele o acalmasse, o salvasse. Nós sabemos que Sócrates foi, para Kierkegaard, o grande evento antes do cristianismo. Mas a seus olhos, foi também o pecador *por excelência*, precisamente porque ele era um gênio incomparável, o homem que descobriu o conhecimento e fundou todas as suas esperanças sobre este conhecimento. O conhecimento era para ele a única fonte da verdade e do bem” (ayant rejeté le christianisme, Nietzsche fut obligé de parler non du péché originel, mais seulement de la chute de l’homme. Pourrait, la decadence nietzschéenne se distingue à vrai dire en rien du péché originel de Kierkegaard. Pour Nietzsche, Socrate, le plus grand, le plus sage, le plus genial des hommes – est l’homme déchu *par excellence*. Effrayé par “l’Absurde” que lui découvrirait la vie, Socrate alla se réfugier auprès de la pensée rationnelle et lui demand de l’apaiser, de le sauver. Nous savons que Socrate fut pour Kierkegaard le plus grand événement avant le christianisme. Mais à ses yeux, Socrate fut aussi le pécheur *par excellence*, précisément parce qu’il était un génie incomparable, l’homme qui avait découvert la connaissance et avait fondé tous ses espoirs sur cette connaissance. La connaissance était pour lui l’unique source de la vérité et du bien) (CHESTOV, 1998, p. 184).

²⁹ Utilizamos uma tradução do original francês para o inglês, feita por David Wills: “The paradox cannot be grasped in time and through mediation, that is to say in language and through reason”.

A partir de tais palavras, caminhamos rumo ao fim de nossas considerações a respeito do diálogo entre a obra kierkegaardiana e a tradição da filosofia, ressaltando que, na medida em que escreve sobre a falência da razão, o autor está também a escrever sobre a falência da linguagem. Não pensamos, todavia, que sua extensa produção é reflexo de um “não desistir da linguagem”. Pelo contrário, quer parecer-nos mais que, enquanto a linguagem de cera que derrete junto às asas da ciência é alvo da pena kierkegaardiana, aquela outra cujos traços são desenhados sob o bico dessa mesma pena é linguagem poética – assim como a do guardador de rebanhos, cujos pensamentos são sensações. Kierkegaard não escreve porque acredita na linguagem, mas sim porque só o que pode fazer é escrever. Nos moldes de um Molloy beckettiano que diz mesmo sem ter o que dizer – e mesmo sem saber como dizer – a fim de evidenciar o absurdo das coisas³⁰, o autor dinamarquês impõe seu fazer poético à linguagem do método filosófico, tentando demonstrar que, como qualquer discurso, ela possui limitações.

1.2.3 As Esferas da Existência

Diferente dos dois tópicos anteriores, em que propusemos uma contextualização da obra kierkegaardiana, pensando o lugar que lhe cabe no discurso literário-filosófico, neste terceiro finalmente nos debruçamos sobre sua obra, procurando contemplar a leitura que o autor faz do mundo. Afinal, assim como é importante à constituição de nossos bastidores entender o diálogo que se estabelece entre ele e a tradição, compreender a sua divisão da existência em três esferas é pré-requisito para podermos chegar ao palco de nossa análise. Já discorreremos algumas linhas a respeito dessas esferas quando da introdução de nosso estudo. Retomemos o que foi dito então: a esfera ética está relacionada à figura do herói trágico: é a esfera em que o indivíduo anula-se em nome do geral, vivendo com base em preceitos morais. Estes se lhe apresentam, então, como parâmetro universal a modelar suas ações e pensamentos. A esfera religiosa é a esfera do cavaleiro da fé, que abandona seu papel no geral em nome da crença numa transcendência – Deus – que se encontra para além da compreensão humana. A esfera estética, por fim, é aquela que corresponde à imediatez. É habitada, segundo Kierkegaard, pelo homem do imediato, cuja ótica traduz a vida como um

³⁰ Molloy, narrador do romance homônimo de Samuel Beckett, declara em meio a um fluxo convulsivo: “Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é que é importante não perder de vista, no calor da redação” (BECKETT, 2007, p. 49).

conjunto de momentos fugazes. Ele vive pelos prazeres que se lhe apresentam ao alcance das mãos, aproveitando aquilo que lhe é oferecido à medida e no momento em que está vivendo.

Antes de aprofundarmos nosso estudo sobre cada uma dessas esferas, devemos ressaltar que a maioria das observações feitas por Kierkegaard a respeito delas parte de suas reflexões sobre a esfera religiosa: dada a temática de suas abordagens, é sempre em relação à possibilidade do salto rumo à transcendência divina que o autor discorre sobre os modos de ser ético e estético.

Mesmo levando tal fato em conta, partimos, em nossos escritos, do pressuposto de que todos os autores por ele criados encontram-se permanentemente nos limites do estético. Sob essa forma de compreender a existência, então, o homem, insatisfeito com as coisas humanas com as quais deve aprender a conviver, projeta a partir de seu próprio lugar outras esferas, outros mundos, os quais pode até pretender alcançar – mas que, claro está, não podem ser alcançados, uma vez que são meras projeções. Sob nossa concepção, portanto, essas outras duas esferas também são humanas, também dizem respeito ao estético, já que dentro de seus limites foram concebidas e para além de tais limites deixam de existir. Do mesmo modo, todas as reflexões feitas pelos heterônimos kierkegaardianos a respeito dos três diferentes modos de ser encontram-se no âmbito de apenas um deles – o modo de ser do imediato. Portanto, enquanto o autor aqui analisado confere especial atenção à esfera religiosa, nossas linhas priorizam a estética. Feita a ressalva, deitemos olhos mais cuidadosos sobre todas as três.

Na esfera estética o indivíduo se compraz com os prazeres que lhe são táteis. Ele explora as delícias do corpo, o contato que excita, o toque na pele do outro, o aroma dos cabelos e a doçura dos lábios. Gosta da boa comida, do vinho que aquece e do banho que relaxa. Da mesma forma, aprecia aqueles prazeres que tocam seu íntimo: encontra-se sempre às voltas com a literatura, regozija-se ao ouvir uma bela música, sente prazer em adquirir um novo conhecimento. É um indivíduo que vive pela arte, como se sua vida ela própria fosse poesia. Não estamos distantes, ao traçar tais características, de um sentimento de época que se fez bastante presente na Europa do século XIX. Se pensarmos nos poetas românticos dos primeiros anos, e principalmente nas poesias de vanguarda da segunda metade do século, perceberemos que o efêmero, as decepções, os arroubos, eram próprios do contexto em que Kierkegaard está inserido. Seja na figura do boêmio ou na figura do dândi, há toda uma atmosfera de incerteza, como se diante de um fim iminente, de um abismo iminente, como se o turbilhão da cidade moderna tornasse tudo insuportavelmente passageiro. O *mal du siècle*, o decadentismo, o *spleen*, o *ennui*, são termos que parecem se entrelaçar na formação

dessa atmosfera de efemeridade e imediatez. O lirismo que nos serve de medida para pensar a esfera estética kierkegaardiana, o encontramos também, à sua própria forma, em Byron, Wilde, e nos malditos Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Verlaine, Valéry.

Encontrar-se na esfera estética é, nas palavras de Anti-Climacus, “habitar a adega, as categorias do sensual” (KIERKEGAARD, 2007, p. 45). Costa observa que tal indivíduo “procura desfrutar o máximo de prazer de cada instante de sua vida, pois percebe a efemeridade de tudo e que as paixões jamais poderão ser novamente experienciadas” (COSTA, 2010, p. 40). O contraste que se estabelece entre esta e as outras duas esferas, portanto, torna-se visível à medida que os critérios moral e religioso são substituídos, aqui, por outro critério: a efemeridade³¹.

Por analogia, podemos comparar a esta esfera aquilo que Nietzsche entende por *Coisas humanas, demasiado humanas*³². Em resposta a um trecho do livro X da *República* (604c), em que Platão sugere que o homem deve se demonstrar mais preocupado com o lugar das idéias, deixando as coisas humanas de lado³³, Nietzsche observa que as idéias – que correspondem, se pensarmos nas esferas kierkegaardianas, ao ético e ao religioso – não passam de projeções, além-mundos, tentativas de fuga da única realidade que nos é possível alcançar, e ressalta que, para o bem ou para o mal, só possuímos de fato essas coisas humanas. Para o autor, portanto, em vez de desprezá-las, deveríamos nos preocupar mais com elas, e não com o lugar das idéias³⁴. Uma parte de Kierkegaard, todavia, parece não comungar de tal

³¹ Giles ressalta que na esfera estética “o indivíduo procura no mar sem fundo dos prazeres, como também nas profundezas do conhecimento, um lugar onde poderá lançar a âncora da existência. Sente a força quase irresistível com a qual um prazer estende a mão a outro. [...] O estádio estético implica a continuidade quase completa do indivíduo com o imediatismo da natureza da qual não consegue distanciar-se. Permanece sob a dominação completa dos sentidos e dos sentimentos. Sente que pelo menos idealmente é capaz de tudo, é capaz de infinita subjetividade” (GILES, 2008, p. 9). Guarnieri acrescenta: “No estádio estético o homem vive no instante, prisioneiro da imediatidade, voltado para o mundo finito e não conhece outro fim na vida senão gozar cada instante que passa; quer sempre provar novidades, foge permanentemente ao tédio, recusa engajar-se, são os *Don Juans* ou o intelectual cético e diletante (o homem entregue à sua libido)” (GUARNIERI, 2006, p. 131).

³² A tradução corrente do título da obra *Menschliches Allzumenschliches* para o português é *Humano, demasiado humano*. Adotamos aqui uma tradução própria, que consideramos atender melhor a proposta do autor.

³³ O trecho segue desta forma: “A lei diz que o que há de mais belo é conservar a calma o mais possível nas desgraças e não se indignar, uma vez que não se sabe o mal e o bem que há em tais acontecimentos, nem se adianta nada, positivamente, em os suportar com dificuldade; *nem tudo o que é humano merece que se lhe dê muita importância*; e o que poderá acudir-nos o mais depressa possível é entravado pelo desgosto” (PLATÃO, 1990, p. 470) – grifo nosso.

³⁴ A resposta de Nietzsche aparece no aforismo 628 de *Humano, demasiado humano*: “A seriedade no jogo. – Em Gênova, à hora do crepúsculo, ouvi o prolongado repicar dos sinos de uma torre: algo que não queria parar e, como que insaciável de si mesmo, ressoava por sobre o ruído das ruas, pelo céu vespertino e o ar marinho, tão sinistro e ao mesmo tempo tão pueril, tão melancólico. Então me recordei das palavras de Platão, e de imediato as senti no coração: *Nada humano é digno de grande seriedade, no entanto...*” (NIETZSCHE, 2003, pp. 298-9). O autor acrescenta à fala original de Platão a expressão “no entanto”, como se pretendesse

ponto de vista. Para ele, o humano – o estético – às vezes não parece ser suficiente. O homem, sob sua concepção, possui um caráter reflexivo, tem uma necessidade espiritual que os prazeres do imediato não conseguem suprir. Preso à esfera estética, então, acaba enredado numa busca frenética por satisfação que nunca termina, pois há sempre um vazio a resplandecer para além do sensual.

Dessa forma, portanto, o modo de ser ligado a um universo palpável é desprezado por Kierkegaard em detrimento do modo de ser que aspira a “algo mais”. Em uma habitação cuja adega representa a esfera estética, o indivíduo que nela vive deve se preocupar, conforme *Anti-Climacus*, em galgar os andares superiores (KIERKEGAARD, 2007, p. 45). Não devemos pensar, todavia, que a esfera ética se equipara à religiosa em um andar acima da adega do sensual. Se o imediato não agrada a Kierkegaard por causa de sua falta de reflexão, como se se tratasse de algo “superficial”, “fútil”, a ética não o agrada por se tratar de algo muito idealizado, que acaba por fugir da realidade. No início de *O conceito de angústia*, Vigilius Haufniensis nos diz que

a Ética é tão-somente uma ciência ideal, e não apenas no sentido em que o são todas as ciências. É sua pretensão introduzir o ideal no real, porém se mostra incapaz do movimento inverso: elevar o real até o ideal. A Ética põe como fim o ideal, no prejuízo de que o homem tem meios para o alcançar, porém, exatamente porque salienta a dificuldade e a impossibilidade desse encontro, cria no seu propósito uma contradição (KIERKEGAARD, 2007, p. 22).

Ou seja: a esfera ética corresponde a um conjunto de regras, de pressupostos morais que se encontram restritos ao âmbito de um plano ideal, sem conseguir dar conta da realidade habitada por aqueles que o criaram. Dessa forma, torna-se tão conceitual quanto o discurso do método filosófico que, como vimos no tópico anterior, acaba se esquecendo do indivíduo de que supostamente deveria tratar. Conforme Guarnieri, “No modo de vida ético o homem encarna as regras universais do dever. Trabalhador consciencioso, marido e pai devotado, leva tudo a sério, é pouco flexível, prisioneiro de idéias acabadas, e se crê cidadão exemplar” (GUARNIERI, 2006, p. 131). O modo de ser ético, então, possui suas fundações no geral, e por isso pouco acaba nos dizendo do individual.

Por fim, no andar que está acima da adega do estético, e também do andar puramente conceitual do ético, deparamo-nos com a esfera religiosa – aquela que encontra na fé em Deus seu motivo principal. Giles aponta que “No estádio religioso, Deus é a regra do

dizer: de fato, como observou Platão, nada humano é digno de grande seriedade, *no entanto* o humano é tudo o que temos.

Indivíduo; é ele a exceção originária absoluta, o Outro Absoluto que justifica todas as exceções. Portanto, é em termos de Deus que as categorias éticas são suspensas” (GILES, 2008, p. 10). Conforme o excerto, podemos ver que em nome da fé todos aqueles princípios constituintes da esfera ética podem ser suspensos. Isso porque ela – a fé – não encontra parâmetros na razão: crer na transcendência que é Deus corresponde a abandonar qualquer tipo de conhecimento e compreensão, aceitar um absurdo impenetrável que nada tem a ver com as relações do humano com o humano. Anti-Climacus nos diz que a fé é “ininteligível aos homens. Como se se tratasse de compreender! Com o cristianismo [...] é preciso crer. Compreender é do alcance humano, é a relação do homem com o homem. Crer, todavia, é a relação do homem com o divino” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 88). A esfera religiosa encontra-se, para o autor, em patamar mais elevado justamente por implicar nessa relação com o divino, no abandono de qualquer possibilidade de racionalização, e ao indivíduo que é capaz de tal abandono ele chama, como já observamos, cavaleiro da fé.

A transição entre as esferas não ocorre por meio de um processo evolutivo, que requer necessariamente a passagem do indivíduo por todas elas. Da forma como Kierkegaard o concebe, podemos permanecer toda a nossa vida no âmbito de apenas uma, tendo ou não conhecimento da existência das outras. Como já observamos, a única maneira de se dar este trânsito é por meio de um salto, como se o lançar-se nas profundezas de um abismo. As reflexões perpetradas pelo autor a esse respeito ficam restritas à passagem para a esfera religiosa, cujo caráter de absurdo – a impossibilidade de compreendê-la, como vimos há pouco – ganha, de fato, ares de abismo: abandonar o mundo inteligível e mergulhar no *Abgrund*, em nome da crença em algo que pensamento e linguagem não alcançam, traduz-se pela dificuldade que implica, por vontade própria, deixar-se cair do alto de um penhasco. A coragem para atingir esse estágio máximo surge apenas quando se comprova a falibilidade das outras duas esferas, como aponta Giles:

A transição do estágio ético para o estágio religioso não se faz à base de reflexão e, sim, à base de um salto que não dá nenhuma garantia de êxito em termos humanos. Esse salto se realiza quando o Indivíduo reconhece que toda tentativa para resolver os problemas existenciais nos dois primeiros estágios fracassa inevitavelmente (GILES, 2008, p. 11).

Johannes de Silentio propõe uma reflexão sobre as relações entre as esferas estética e ética ao analisar a tragédia *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides. Nessa peça, Agamemnon deve sacrificar sua filha Ifigênia. Segundo o autor de *Temor e tremor*, a estética exige que o herói esteja calado, já que não seria digno buscar ajuda ou consolar-se com outras pessoas.

Logo, cabe a Agamemnon a árdua tarefa de calar-se. Prosseguindo com a reflexão, o autor pondera sobre a esfera ética: é, de fato, esteticamente mais digno que o herói permaneça em silêncio, porém, para agir eticamente, ele deve suportar o fardo ainda maior de revelar com antecipação à sua esposa Clitemnestra e a Ifigênia que pretende sacrificar a filha. Para solucionar o problema, a estética recorre a um subterfúgio: mantém o herói em silêncio e acrescenta um novo personagem à história – um velho criado que, ele sim, pode revelar às mulheres da casa o fardo que repousa sobre os ombros de Agamemnon. Já a ética não pode vislumbrar outras soluções: é Agamemnon ele próprio que deve vestir a capa do herói trágico e assumir suas responsabilidades, revelando a mulher e filha aquilo que está prestes a fazer. Assim, Johannes pondera: “O estético exigia a manifestação, porém fugiu à dificuldade com um golpe do acaso; a ética do mesmo modo a reclamava, e achava no herói trágico a sua satisfação” (KIERKEGAARD, 2008, p. 81). Mais adiante, o autor propõe esta mesma reflexão trocando a figura do herói trágico pela de Abraão.

Abramos um parêntese para lembrar a história deste. No capítulo 22 do primeiro livro da Bíblia, o livro do *Gênesis*, Deus pede a Abraão: “Toma teu filho, teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei” (GÊNESIS, 2008, p. 61). Atendendo a ordem, ele toma seu filho, sela um jumento e parte, com mais dois servos, rumo a Moriá, lá chegando ao terceiro dia de viagem. Quando Isaac pergunta onde está o cordeiro que será sacrificado, o pai responde que “É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho” (GÊNESIS, 2008, p. 61), e estas são as únicas palavras que ele profere. Depois de subir a montanha, prepara o altar, amarra Isaac, e toma o cutelo para matá-lo. Quando está prestes a fazê-lo, no entanto, um anjo mandado por Deus o impede. Grosso modo, essa é a narrativa que serve de objeto às reflexões que encontramos em *Temor e tremor*. Ao tentar relacioná-la às esferas estética e ética, como fizera com *Ifigênia em Áulis*, Johannes de Silentio reflete principalmente sobre o fato de Abraão permanecer calado antes do sacrifício, e de sua única resposta a Isaac ser bastante evasiva, não significando nada de fato: “Deus proverá o cordeiro”. Para o autor,

A estética autoriza e mesmo exige, do Indivíduo, o silêncio, quando, ao calar-se, pode salvar alguém. Isto já demonstra que Abraão não se acha no domínio estético. Não conserva o silêncio para salvar Isaac, e além do mais toda a sua missão, que é aquela de o imolar por Deus e por si mesmo, é um escândalo para a estética; pois ela admite que a mim mesmo me sacrifique, porém não que imole um outro por minha causa. O herói estético conservar-se-ia silencioso. Entretanto, a ética condena-o, porque silenciou em razão de seu caráter acidental de Indivíduo. A sua previsão humana é que determinou o silêncio: aí está o que a ética não pode perdoar, visto como todo o saber

humano deste tipo não é senão ilusão; a ética requer um movimento infinito, exige a manifestação. O herói estético pode, pois, falar, porém se recusa a fazê-lo. O verdadeiro herói trágico imola-se ao geral com tudo quanto lhe é próprio: os seus atos, todos os seus impulsos são do geral; está evidente e nessa evidência é o filho querido da ética. A sua situação não é aplicável a Abraão, que não fez coisa alguma pelo geral e continua no secreto (KIERKEGAARD, 2008, pp. 105-6).

Estética e ética, portanto, não são capazes de explicar o proceder de Abraão. Faz-se necessária a contemplação de uma terceira esfera – que, como já vimos, constitui, para Johannes de Silentio, a mais alta delas. Ao compará-la ao modo de ser estético, o autor observa que “A fé não é, pois, um impulso de ordem estética; é de outra ordem muito mais alta, exatamente porque pressupõe a resignação. Não é o instinto imediato do coração, porém o paradoxo da vida” (KIERKEGAARD, 2008, p. 40). Assim como não é justificada pelo “instinto do coração” da estética, a fé também não se sustenta pelo caráter reflexivo da ética. Ao pensar a figura do herói trágico, Johannes observa que este, na maioria das vezes, não tem de suportar a mesma dor que o tem o cavaleiro da fé Abraão, pois, no âmbito da tragédia, “Um filho assassina o pai, porém somente então conhece que é parricida. Uma irmã imola o irmão, cujo parentesco ela só vem a reconhecer no instante decisivo” (KIERKEGAARD, 2008, p. 77), e assim vários casos se repetem. Se fosse agir conforme a ética, diz o autor de *Temor e tremor*, Abraão teria enterrado o cutelo em seu próprio peito³⁵. Mas ele não o fez. Empunhou a arma para dar cabo da vida do próprio filho. Poderíamos nos perguntar, ainda, se o próprio sacrifício para preservar a vida do filho não seria razão suficiente para manter Abraão no âmbito da esfera religiosa – afinal, Cristo, mais tarde, seria sacrificado para redimir toda a humanidade. Neste caso específico, todavia, matar-se para salvar o outro significa desobedecer a Deus. Não se trata, então, de agir conforme a esfera religiosa, mas sim conforme a ética. Chestov observa que “se a ética é a suprema, Abraão está perdido”³⁶ (CHESTOV, 1998, p. 77), pois, já o dissemos em nosso primeiro capítulo, sua atitude é moralmente execrável: enquanto a ética lhe ordena que preze em primeiro lugar pela vida do filho, ele aceita sacrificá-lo em nome do incompreensível não só aos seus olhos, mas aos olhos de todos. A moral não é o objetivo do cavaleiro da fé. Ele deve anular-se como parte do

³⁵ Segundo o autor, Abraão “Encaminhar-se-ia à montanha de Moriija; cortada a lenha, teria acendido a pira, tirado a faca e gritado desse modo a Deus: ‘não desprezes este meu sacrifício; de todos os bens que possuo este não é o mais precioso, sei-o bem; que significado de fato tem a vida de um ancião comparada com a do filho da promessa? Contudo é o melhor que eu te posso oferecer. Faz com que Isaac jamais disso se aperceba a fim de que a mocidade o conforte’. Após isso enterraria a faca no próprio peito” (KIERKEGAARD, 2008, p. 16).

³⁶ Como já observamos, utilizamos aqui uma tradução para o francês: “si l’éthique était le suprême, Abraham était perdu”.

todo para ser capaz de agir como indivíduo. Diretamente contrário ao herói trágico, não lhe cabe agir em nome do geral, como observa Johannes de Silentio: “O herói trágico renuncia a si próprio para dar expressão ao geral; o cavaleiro da fé renuncia ao geral para transformar-se em Indivíduo”³⁷ (KIERKEGAARD, 2008, p. 69).

Resta ainda a pergunta: a ética deve ser considerada o modo supremo de entendimento da existência? Já sabemos que Kierkegaard responde que não. Mesmo havendo uma necessidade de se agir eticamente, em nome do geral, o salto no Deus-abismo, rumo ao absurdo incompreensível, permite uma suspensão dessa ética. Johannes reflete: “A história de Abraão implica uma suspensão teleológica da moral. Como Indivíduo, foi além do geral. Este é o paradoxo que se recusa à mediação. Não se pode explicar nem como aí entra nem como aí permanece”³⁸ (KIERKEGAARD, 2008, p. 60). Esta suspensão, todavia, não torna a ação de Abraão compreensível aos olhos do mundo, conforme ressalta Johannes: “Adentro o pensamento do herói, não, porém, o de Abraão; atingindo o cume, torno a cair, pois o que se me apresenta consiste em um paradoxo” (KIERKEGAARD, 2008, p. 26). Isso porque,

³⁷ Em outro momento, Johannes escreve: “Através de seu ato [Abraão] foi além de todo estágio moral; tem para além disso um TELOS diante do qual suspende esse estágio. Pois eu gostaria de conhecer como é possível reconduzir o seu procedimento ao geral, como é possível descobrir entre o seu procedimento e o geral uma outra relação que não aquela de o ter ultrapassado. Não está agindo para a salvação de um povo, nem para defender a idéia do Estado, nem mesmo para apaziguar aos deuses zangados. Se nos fosse possível evocar a cólera da deidade, essa iria ter unicamente por objeto Abraão, cujo proceder é assunto estritamente particular, estranho ao geral” (KIERKEGAARD, 2008, p. 53). E ainda: “O herói trágico muito rápido terminou o combate; efetuou o movimento infinito e agora encontra a estabilidade no geral. Ao contrário, o cavaleiro da fé sofre uma constante prova, a todo instante tem uma possibilidade de retornar, arrependendo-se, ao imo do geral, e essa oportunidade tanto pode ser crise como verdade. Não pode pedir a quem quer que seja que o aclare, pois então pôr-se-ia fora do paradoxo” (KIERKEGAARD, 2008, p. 71). A esse mesmo respeito Steiner tece uma comparação entre as figuras do cavaleiro da fé e do Quixote de Cervantes: “As ações de Abraão são radiantemente absurdas. Ele se torna o ‘cavaleiro da fé’ cavalgando igual a Don Quixote, como campeão de Deus, diante do ridículo e da repulsa humanistas. Ele habita o paradoxo. Seu salto quantitativo rumo a uma fé cega o isola por completo. O heróico e o ético podem ser generalizados. Eles pertencem a sistemas de valores e representações discutíveis. A fé é radicalmente singular” (Abraham’s actions are radiantly absurd. He becomes the ‘Knight of Faith’ riding forth like Don Quixote as God’s champion in the face of humanist revulsion and ridicule. He dwells in paradox. His quantum leap of and into blinding faith isolates him completely. The heroic and the ethical can be generalized. They belong to arguable systems of values and representations. Faith is radically singular) (STEINER, 1998, p. 108).

³⁸ O autor prossegue: “Se este não é o caso de Abraão, nem mesmo ele consegue ser herói trágico, é um assassino. E então é estulto persistir em chamá-lo pai da fé, e conversar sobre ele com pessoas que desejam escutar mais do que palavras. O homem pode vir a ser um herói trágico, pelas suas mesmas forças, porém não um cavaleiro da fé. Quando um homem se mete no caminho, doloroso em um sentido, do herói trágico, muitos devem estar prontos a aconselhá-lo; porém aquele que segue a estreita senda da fé, não há quem o possa auxiliar, nem quem o possa entender” (KIERKEGAARD, 2008, p. 60-1). Para Agacinski, “O relacionamento de Abraão com Deus é aquele de um absoluto com o outro. Não pode ser confinado à ordem moral ou à universalidade da lei: a moralidade tem de ser ‘suspensa teleologicamente’. Não há linguagem para expressar a singularidade desse relacionamento. Assim, Abraão não pode falar e não pode ser entendido: do contrário ele habitaria a ‘generalidade’ – ao lado de Agamemnon, o herói trágico que pode ainda ser compreendido por Ifigênia” (Abraham’s relationship with God is that of one absolute to another. It cannot be confined to the moral order or the universality of law: morality has to be ‘teleologically suspended’. There is no language to express the uniqueness of this relationship. So Abraham cannot speak, and he cannot be understood: otherwise he would inhabit ‘generality’ – alongside with Agamemnon, the tragic hero who could still be understood by Iphigenia) (AGACINSKI, 1998, p. 131).

diferente de um herói trágico, que age em nome de uma generalidade acessível a qualquer indivíduo, o pai de Isaac é o único a saber o que está fazendo. É o único que conhece o motivo de ter viajado até Moriá. E o motivo é que ele ouviu a voz de Deus ordenando-lhe que o fizesse. Ninguém mais ouviu, apenas ele. E aquilo que ouviu é absurdo. Sem tentar compreender tal absurdo, ele desata as amarras da razão e salta no abismo, e se não lhe é possível compreender a ordem que está cumprindo, menos ainda a nós é dado alcançar qualquer possibilidade de compreensão. Eis por que não somos capazes de chorar Abraão. Johannes de Silentio reflete: “O herói trágico tem necessidade de lágrimas e reclama-as; e qual é o homem que, ao fitar Agamemnon com olhar invejoso, ficaria de olhos enxutos e deixaria de chorar com ele? Qual seria, porém, a alma extraviada que se atreveria a prantear com Abraão?”³⁹ (KIERKEGAARD, 2008, p. 55). Segundo o autor de *Temor e tremor*, não choramos o personagem porque não é o objetivo de sua história fazer-nos chorar, mas ensinar sobre a fé. As lágrimas têm a ver com os heróis, com a compreensão, a generalidade. Abraão não tem nada disso. A fé não tem nada disso. “O absurdo não pertence às distinções entendidas no quadro próprio da razão” (KIERKEGAARD, 2008, p. 40), nos diz Johannes, e o cavaleiro da fé é o cavaleiro do absurdo. Voltamos, assim, ao final deste tópico, ao mesmo sentido tomado nas reflexões propostas no tópico precedente: Kierkegaard nega um discurso racional que se assume inquebrantável, e o faz em grande parte por conta de sua maneira particular de compreender a fé em Deus.

Antes de dar fim a estas linhas, gostaríamos ainda de lembrar algo que foi dito no início de nossas reflexões sobre as três esferas: até aqui acompanhamos o

1.3 O PALCO

1.3.1 Kierkegaard Poeta: Pertencimento ao Modo de ser Estético

Nesta primeira parte de nosso palco, nos propomos a pensar Kierkegaard, a partir de seus escritos, como indivíduo que se encontra nos limites da esfera estética, apresentando-se-lhe tais limites como fronteiras intransponíveis, e pensando sua obra como fazer poético. Não queremos dizer, com essas palavras, que habitar a esfera estética implica

³⁹ Um pouco mais adiante, comparando ao sofrer em silêncio de Abraão o de Maria, quando recebeu a visita do anjo Gabriel, o autor propõe reflexão semelhante, observando que Maria “Não necessita, completamente nada, da admiração do mundo, assim como Abraão não precisa de lágrimas, pois nem ela foi uma heroína, nem ele foi um herói. E não se fizeram grandes porque fugiram à atribulação, à angústia, ao paradoxo, porém exatamente porque sofreram tudo isso” (KIERKEGAARD, 2008, p. 59).

em ser poeta: como já procuramos apontar antes, para o bem ou para o mal, não há como ir para além dos limites da referida esfera – logo, todos estamos nela inseridos. O que queremos evidenciar, aqui, é que o fazer poético de Kierkegaard parece ser a medida mais acertada para compreendermos seu pertencimento ao modo de ser estético. Assim, não estamos tentando dizer que o autor aqui estudado pertence à esfera estética e, por isso, é poeta, mas sim que ele é poeta e, por isso, pertence à esfera estética.

O primeiro ponto que gostaríamos de relevar ao tratar as possíveis relações que se estabelecem entre Kierkegaard e a literatura é a menção constante, em seus textos, a nomes como Shakespeare ou Goethe. A título de exemplo, no *Diário de um sedutor*, a mais “literária” dentre as quatro obras do autor que estudamos, o narrador – Johannes – faz menção ao *Rei Lear*, de Shakespeare, e ao *Fausto*, de Goethe. Além disso, tece alguns comentários sobre os poetas Schiller e Bürger, mantém um diálogo com a ópera *Don Giovanni*, de Mozart – um dos versos do libreto desta ópera constitui a epígrafe do diário – e menciona Netuno, Teseu e Ariana, personagens da mitologia grega⁴⁰. Está claro que essa referência constante a autores, obras e personagens de relevância para a história da literatura não faz de Kierkegaard ele próprio um poeta. Já vimos, todavia, ao tratar da relação do autor com a tradição, que Johannes de Silentio assume, nas primeiras páginas de *Temor e tremor*, não ser um filósofo, “E, sim, *poetice et eleganter*, um amador que não redige sistema nem *promessas* de sistema” (KIERKEGAARD, 2008, p. 3). Vimos também, em nosso primeiro capítulo, ao discorrer sobre os heterônimos, a seguinte afirmação do autor: “Sempre conservei uma relação poética com minhas obras; daí, o pseudônimo. Ao mesmo tempo em que o livro desenvolve uma idéia, delineia-se a individualidade correspondente” (KIERKEGAARD, 2007, p. 68). Estes excertos permitem-nos pensar que Kierkegaard sempre teve em mente a realização de um projeto estético: ele possui consciência do tratamento poético que confere a seus textos e, uma vez que não considera a si próprio um filósofo, cremos ser bastante ponderável que lhe caiba uma figura em certo sentido diferente da do filósofo: o poeta.

Ainda assim, devemos ressaltar que não é nossa intenção constituir uma leitura engessada, e afirmar categoricamente: Kierkegaard não é filósofo, é poeta. Toda uma tradição da filosofia na qual até aqui temos inserido seu nome já basta para desmentir tal

⁴⁰ Em *Temor e tremor*, como já mencionamos no tópico precedente, Johannes de Silentio faz uma análise de *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes. Além disso, menciona *Fausto* e Shakespeare, além de Byron, Shelley e os Irmãos Grimm, e a história de Orfeu e Eurídice também é comentada. Já vimos também, no primeiro tópico deste segundo capítulo, que Poole (2009, p. 50) menciona certa afinidade sentida por Kafka ao se deparar com o texto kierkegaardiano. Adorno (2006, p. 36) também comenta esta possível influência sobre o autor tcheco, e compara Kierkegaard a Poe e Baudelaire (ADORNO, 2006, p. 206). Chestov (1998, p. 29) o compara a Dostoiévski, e Steiner (1998, p. 106) comenta o diálogo do autor com Platão, Eurípedes, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Irmãos Grimm e Andersen.

afirmação. Se procuramos trabalhar, nestas páginas, com a idéia de Kierkegaard enquanto poeta, o fazemos por parecer-nos uma leitura possível – não a única, mas uma dentre várias leituras possíveis –, e se insistimos nessa leitura possível, é porque ela parece enriquecer nossas possibilidades de interpretação da obra kierkegaardiana.

Ao refletir sobre o assunto, Adorno diz que “Sempre que se tem pretendido conceber os escritos dos filósofos como obras poéticas, perde-se de vista seu conteúdo de verdade. A lei formal da filosofia exige a interpretação do real em conformidade com os conceitos”⁴¹ (ADORNO, 2006, p. 9). Estas palavras parecem mostrar que o autor alemão propõe uma defesa daquele método filosófico da tradição, contra o qual escreve Kierkegaard, pretendendo “adaptar” o real ao universo dos conceitos. Esquece, todavia, que a moldura devora o painel. Esquece que a sua própria “interpretação do real” – e não podemos pretender alcançar algo que vá para além dos limites da interpretação – também perde de vista o “conteúdo da verdade”, uma vez que a rigidez dos conceitos deforma a suposta verdade a fim de torná-la compreensível. Adorno considera pernicioso o amálgama entre filosofia e poesia, por isso julga “confusa” a afirmação de Gottsched, tradutor de Kierkegaard para o alemão, segundo a qual o dinamarquês é “um poeta cuja lira possui as cordas mais vigorosas e mais delicadas”. Como podemos perceber, o autor pretende separar arte e reflexão – com o intuito de descartar a primeira e ater-se apenas à segunda – ao debruçar-se sobre a obra de um indivíduo que mais de uma vez se afirmou poeta e procurou negar o conteúdo filosófico de seus escritos. Não há problema em tentar adaptar o painel a uma moldura – trata-se de apenas “mais uma” interpretação, por mais que ela se auto-afirme como verdade absoluta. No entanto, fazê-lo justamente com a obra de Kierkegaard, que dispensa um esforço declarado na tentativa de livrar-se da moldura, parece-nos bastante confuso.

⁴¹ Segue a tradução para o espanhol de que nos valem: “Siempre que se ha pretendido concebir los escritos de los filósofos como obras poéticas, se ha perdido de vista su contenido de verdad. La ley formal de la filosofía exige la interpretación de lo real en la relación acorde de los conceptos”. O autor ainda acrescenta: “Gottsched, o tradutor de Kierkegaard, não só pensa que em *A repetição* ‘o momento estético aparece representado do modo mais brilhante nas partes divertidas e nas sérias’, mas também que ‘este filósofo essencialmente seco é, ainda que não tenha deixado um só verso, não só um artista da linguagem que toca sua querida língua materna como um fino instrumento e dela arranca os tons mais variados, mas também um poeta cuja lira é provida das cordas mais vigorosas e delicadas, mais sombrias e estimulantes’. O elogio desonra tanto a filosofia como a poesia. Para evitar a mera possibilidade de confusões como a de Gottsched, a primeira exigência de uma construção do estético na filosofia de Kierkegaard é separar desta a poesia” (Gottsched, el traductor de Kierkegaard, no sólo piensa que en *La repetición* “el momento estético aparece representado del modo más brillante en las partes divertidas y en las partes serias”, sino también que “este filósofo esencialmente seco es, aunque no haya dejado ni un solo verso, no sólo un artista del lenguaje que tañe su querida lengua materna como un fino instrumento y le arranca los tonos más variados, sino también un poeta cuya lira está provista de las cuerdas más vigorosas y más delicadas, más sombrias y más estimulantes”. El elogio deshonra tanto a la filosofía como a la poesía. Para evitar la mera posibilidad de confusiones como la de Gottsched, la primera exigencia de una construcción de lo estético en la filosofía de Kierkegaard es separar a ésta de la poesía) (ADORNO, 2006, p. 11).

Como vimos no prólogo deste capítulo, Josipovici (1998, p. 114) defende a inclusão da obra kierkegaardiana na “caixa da Literatura”, ao lado de outros como o *Tristram Shandy*, de Sterne, e as *Notas do subsolo*, de Dostoiévski. Pattison propõe reflexão semelhante, ao observar que os escritos do dinamarquês “possuem um caráter poético e poderosamente imaginativo, desafiando continuamente as fronteiras entre a filosofia e a poesia”⁴² (PATTISON, 2009, p. 98), e Steiner afirma que “Sören Kierkegaard foi um artesão da prosa de primeira ordem”⁴³ (STEINER, 1998, p. 106). É pensando dessa forma que propomos a interpretação da criação heteronímica de Kierkegaard como parte de um projeto estético: como já observamos em nosso primeiro capítulo, a criação de autores diversos, com estilos de escrita e abordagens distintas para cada um dos temas tratados por ele, demonstram uma preocupação incomum – se levarmos em conta os padrões da tradição da filosofia – com a lapidação formal de seus textos. O trabalho com a linguagem – que em *O conceito de angústia*, por exemplo, ganha um trato irônico – também é evidenciado, como aponta Poole:

Nos últimos vinte anos aproximadamente, muito mais atenção tem sido dada à sua maneira de escrever, seu virtuosismo literário, que consiste em jogar por dentro e por fora das convenções da “ironia romântica” em voga no seu tempo, de tal forma que ele tornou impossível qualquer “fechamento” último na interpretação de “seus” significados⁴⁴ (POOLE, 2009, p. 48).

⁴² Original: “has a powerful imaginative and poetic character, continually challenging the conventional boundaries between philosophy and poetry”. O autor escreve, ainda, que, “apesar de suas polêmicas contra ‘o estético’, Kierkegaard tem sido recebido na comunidade dos artistas modernos como um dos seus. Escritores como Ibsen, Strindberg, Kafka e Mann revelam uma influência kierkegaardiana, enquanto pintores como Arshile Gorky e Mark Rothko incorporaram temas kierkegaardianos em seus trabalhos ou recorreram a Kierkegaard para explicar seus projetos. Até músicos, mais notadamente Samuel Barber, voltaram-se para os textos kierkegaardianos em busca de inspiração” (despite all his polemics against “the aesthetic”, Kierkegaard has been received in the community of modern artists as one of their own. Writers such as Ibsen, Strindberg, Kafka, and Mann reveal a Kierkegaardian influence, while painters such as Arshile Gorky and Mark Rothko have either incorporated Kierkegaardian themes into their work or appealed to Kierkegaard in explanation of their projects. Even musicians, most notably Samuel Barber, have turned to Kierkegaardian texts for inspiration) (PATTISON, 2009, pp. 97-8).

⁴³ Original: “Sören Kierkegaard was a craftsman of prose of the very first order”. O autor prossegue: “Podemos situar sua tonalidade, as dinâmicas esforçadas, intensamente personalizadas de suas apresentações, no contexto mais geral do romantismo europeu. Ele vem depois de Rousseau e do primeiro Goethe não menos do que, por exemplo, Carlyle. Foi em Schiller, em Novalis, que Kierkegaard pôde encontrar justificção para a coexistência, na mesma obra, de componentes filosóficos e poéticos, de meditação técnica e gêneros de ficção” (We can locate his tonality, the darting, intensely personalized dynamics of his presentations, within the more general context of European romanticism. He comes after Rousseau, after the early Goethe no less than does, say, Carlyle. It was in Schiller, in Novalis, that Kierkegaard could find full justification for the coexistence, in the same work, of philosophical and poetic components, of technical and fictive-dramatic genres) (STEINER, 1998, p. 106).

⁴⁴ Original: “In the last twenty years or so, much more attention has been paid than before to his actual manner of writing, his sheer literary virtuosity, which consists of playing just within, and yet just outside of, the conventions of the ruling ‘Romantic Irony’ of his time, such that he has made any final ‘closure’ on the matter of ‘his’ meaning impossible”.

Também em *Temor e tremor* podemos observar um cuidado estético. Após o prólogo, em um trecho curto nomeado “Atmosfera”, Johannes de Silentio nos conta sobre um homem que, quando criança, deparou-se com a narrativa bíblica sobre Abraão e Isaac – que resumimos no tópico anterior – e, depois de adulto, deparou-se com ela novamente. Em seguida aparece uma epígrafe, constituída por um trecho da referida passagem bíblica e, depois, quatro pequenos textos. Cada um destes textos são releituras – construídas pelo próprio Johannes – desta mesma passagem, apresentando versões diferentes do sacrifício de Isaac, com base em possíveis atitudes diferentes por parte de Abraão. Todas as quatro versões são iniciadas da mesma forma: “Raiava a manhã”. E todas as quatro são concluídas por uma reflexão que envolve a relação entre mães e filhos quando da amamentação e do desmame. Trata-se, a nosso ver, de um trecho bastante poético para deixarmos de considerá-lo como tal.

Naturalmente, por entre esses breves aspectos que procuramos pontuar nos textos de caráter mais ensaístico, o *Diário de um sedutor* transparece como obra literária por excelência. Excetuando-se o fato de se tratar de uma ficção, encontramos em suas linhas vários elementos que merecem destaque, como, por exemplo, o jogo com os narradores: seguindo uma fórmula em voga nos romances da época, o *Diário de um sedutor* possui dois narradores. O primeiro, cujo nome desconhecemos, desempenha o papel de “compilador”, ou “editor”. Ele encontrou os escritos de Johannes – o segundo narrador – e as cartas trocadas entre este e Cordélia, organizou-os todos e escreveu uma introdução, uma espécie de apresentação das páginas que se encontram compiladas na seqüência. Apenas depois deste texto escrito pelo primeiro narrador é que encontramos a narrativa, em forma de diário e cartas, do sedutor Johannes. Podemos pensar esta estrutura como mais uma evidência do cuidado com que Kierkegaard “modela” seus autores fictícios. Há também um cuidado com a estrutura temporal do diário. Em sua introdução, o “compilador” observa que

no diário, à medida que prossegue, as datas vão rareando cada vez mais; sim, à exceção de um único caso, abandona toda e qualquer precisão nesse aspecto, como se a história, embora representando uma realidade histórica, se fosse tornando qualitativamente tão importante na sua evolução, se fosse idealizando de tal modo que, por essa mesma razão, qualquer tipo de cronologia podia ser negligenciado (KIERKEGAARD, 1984, p. 8).

De fato, a primeira nota do diário é do dia 4 de abril. A partir dela, há uma seqüência inicialmente regular – seguem-se, por exemplo, os dias 5, 7, 14, 20 e 21 do mesmo mês. Depois do dia 7 de junho, todavia, pulamos para o dia 3 de julho, e então para o dia 23 do mesmo mês. Quando chegamos ao dia 3 de agosto, a preocupação com as datas

desaparece. Deparamo-nos com um texto contínuo – são mais de quarenta páginas na edição que utilizamos –, todo ele escrito sob a data de 3 de agosto. Obviamente, Johannes não escreveu todas essas páginas de uma única vez, em um único dia. Podemos ver com clareza a evolução de sua relação com Cordélia, a passagem do tempo, mas não sabemos a qual data pertence cada parte do escrito – todas elas formam uma única nota. Para se construir uma idéia mais clara, a data que segue a esse longo trecho é apenas 16 de setembro – quarenta e três dias mais tarde. Esse “esquecimento” proposital parece ocorrer, como sugere o primeiro narrador no excerto acima, porque o conteúdo narrado assume dimensões tais que acabam por suprimir a cronologia exterior a ele.

Além desse cuidado com o tempo, o detalhismo romântico nas descrições feitas por Johannes, o lirismo que ele alcança em determinadas passagens e mesmo um flerte com a metanarrativa devem ser destacados. Sobre as descrições pormenorizadas, podemos apontar, por exemplo, logo no início do diário, a seguinte passagem, em que o sedutor esmiúça a figura de Cordélia: “O queixo é bastante belo, embora um tudo nada pontiagudo, a boca é pequena e entreabre-se; decerto porque ides demasiado depressa. Os dentes – brancos de neve” (KIERKEGAARD, 1984, p. 14). Esse estilo de escrita, que procura pintar com as palavras a imagem do objeto descrito, dando sobre ele vários detalhes, é próprio da literatura do século XIX, e figura como uma das características da estética romântica. Podemos acrescentar, aí, a poeticidade do texto. Pedimos licença para citar um trecho extenso, tendo por única justificativa a beleza que o narrador do diário consegue extrair de uma reflexão sobre a figura de Cordélia ao mirar-se no espelho:

Na parede oposta está suspenso um espelho; ela não repara, mas o espelho sim. Com que finalidade soube ele captar a sua imagem; é como um escravo humilde que prova sua dedicação pela fidelidade, um escravo para quem ela tem importância mas que nenhuma importância possui para ela, que pode ousar compreendê-la, mas não tomá-la. Este infelizmente espelho que tão bem sabe captar a sua imagem, mas não captá-la, este infelizmente espelho que não pode guardar a sua imagem no segredo dos seus esconderijos furtando-a ao olhar do mundo inteiro, mas antes apenas saber revelá-la a outros como, neste momento, a mim! Que suplício não seria para um homem se fosse assim a sua natureza. E contudo, não é certo que há muitas pessoas que assim são, que nada possuem a não ser no momento em que mostram aos outros a sua posse, que apenas captam a aparência das coisas e não a sua essência, que tudo perdem no momento em que esta se pretende mostrar, tal como este espelho perderia a sua imagem ao primeiro sopro com que ela pretendesse abrir-lhe o coração? (KIERKEGAARD, 1984, p. 12).

A passagem é repleta de lirismo por conta da personificação do espelho que, escravo da beleza de Cordélia, encontra-se imerso na triste tarefa de apenas refleti-la, nunca podendo tomá-la para si. E não bastasse o lirismo, a consciência literária de Kierkegaard emerge também numa reflexão metanarrativa perpetrada por Johannes. Ao se preparar para contar uma história a Cordélia, à tia dela e ao amigo Eduardo, o narrador reflete primeiro sobre a melhor forma de contá-la, com o intuito de atingir objetivos específicos⁴⁵, e, depois, enquanto a conta, verificar gradativamente se esses objetivos almejados estão sendo atingidos⁴⁶. Essa reflexão a respeito de uma narrativa supostamente oral é de teor semelhante àquela com que se depara o escritor diante das possibilidades que se apresentam à escritura de seu texto. Como podemos ver, portanto, são vários os elementos na obra kierkegaardiana que ressaltam a lapidação estética empreendida pelo autor.

• • •

Nas últimas páginas procuramos relacionar algumas afirmações de Kierkegaard que nos permitem pensá-lo como poeta; afirmações de alguns autores que acreditam ser possível entender sua obra como criação literária; e elementos do próprio texto kierkegaardiano que corroboram esse ponto de vista. A reflexão mais importante desse primeiro tópico de nosso palco, todavia, é aquela dedicada ao perscrutar do modo de ser estético, e por ela agora nos enveredamos. Ao refletir sobre as três esferas da existência, no tópico anterior, e mesmo no início deste, procuramos situar Kierkegaard como indivíduo pertencente à esfera estética, e também procuramos relevar que as esferas ética e religiosa só podem ser compreendidas no âmbito daquela que é determinante para o homem em sua

⁴⁵ O trecho se desenvolve da seguinte forma: “Creio saber contar uma história de modo a não se perder o fio da meada e sem que o desenlace chegue demasiado cedo. E o meu prazer é manter *in suspensa* os que me escutam, verificar através de pequenas reações episódicas o final que preferem para a minha narrativa, e enganá-los durante o seu curso. A minha arte reside em utilizar anfibologias para que me compreendam num sentido e se apercebam subitamente de que as minhas palavras podem ser entendidas também de outro modo” (KIERKEGAARD, 1984, p. 53).

⁴⁶ “Cordélia continuava evidentemente à espera das minhas explicações, e continuei: *foram talvez os meus amigos que os lançaram* [os boatos sobre sua possível paixão por uma jovem] *a correr, dado que se deve considerar sempre uma grande felicidade estar apaixonado* (ficou interdita), *ou os meus inimigos, pois que toda a gente considerará sempre assaz ridículo que me caiba essa felicidade* (movimento em sentido inverso), *ou foi um puro acaso, dado que não existe a menor razão de base; ou será ainda a generatio aequivoca, pois o boato deve ter nascido graças às irrefletidas obsessões de qualquer cabeça de vento*. Com uma curiosidade feminina, a tia estava impaciente por conhecer o nome da dama que me teria agradado desposar. Mas a este respeito furtei-me a responder a qualquer pergunta. Toda a história causou uma impressão em Cordélia, e quase estou tentado a crer que as ações de Eduardo subiram alguns pontos” (KIERKEGAARD, 1984, p. 53).

relação com o mundo. No entanto, para afirmar que nosso autor está fadado a viver nos limites desta, não basta evidenciar o tratamento literário que ele confere ao seu texto. Pertencer à esfera estética não significa, necessariamente, ser poeta, mas sim viver pelo imediato: habitar – talvez não seja errado dizê-lo – poeticamente.

A esse modo de ser estético relacionamos duas situações específicas, que já apresentamos em nossa introdução: a contemplação petrificante do abismo da fé e a busca desmedida por prazeres do homem do imediato. Ambas nos dizem sobre o pertencimento aos limites da primeira esfera, e ambas nos dizem sobre o estranhamento que é nosso objeto de estudo. A uma abordagem mais cuidadosa de cada uma delas nos dedicaremos na segunda parte deste capítulo, mas, antes de lá chegar, gostaríamos de propor aqui uma reflexão inicial, com o fim de determinar o lugar que cabe a Kierkegaard em nosso labirinto. A começar observando de que forma ele próprio interpreta o modo de ser estético. Na introdução do *Dário de um sedutor*, ao tentar explicar o que leva os escritos de Johannes a assumir um teor poético, o “compilador” reflete:

Mas como explicar então que o diário tenha tomado uma feição de tal modo poética? A resposta não apresenta dificuldades, resultando de possuir ele, na sua pessoa, uma natureza poética que não era, se o quiserem, nem suficientemente rica nem suficientemente pobre para distinguir entre a poesia e a realidade. O tom poético era o excedente fornecido por ele próprio. Esse excedente era a poesia cujo gozo ele ia colher na situação poética da realidade, e que retomava sob a forma de reflexão poética. Era este o seu segundo prazer e o prazer constituía a finalidade de toda a sua vida. Primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava pois egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de agir, e gozava a situação, e ela própria na situação. Tinha a constante necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso a realidade ficava imersa na poesia. [...] Graças à ambigüidade em que decorria a sua vida, sempre ele esteve sob o império de uma influência poética (KIERKEGAARD, 1984, p. 5).

Já observamos antes que, na obra kierkegaardiana, este é o personagem que melhor “exemplifica” a figura do homem do imediato. Conforme pondera o primeiro narrador, ele possui uma “natureza poética”, o que não quer dizer, necessariamente, que é poeta: Johannes transforma a realidade em situação poética, e dela extrai o gozo que o alimenta, pois “o prazer constituía a finalidade de toda a sua vida”. Vive, assim, “sob o império de uma influência poética”, imergindo ele próprio a realidade – que, a princípio, é ocasião – na poesia. Não podemos dizer, portanto, que seu modo de vida não implica em

qualquer tipo de reflexão, mantendo-se em um nível superficial. A estética não implica numa reflexão que leva em conta um conjunto de preceitos segundo os quais a individualidade deve ser suprimida em nome do geral, e também não implica numa reflexão que vislumbre o abandono de qualquer tipo de reflexão em nome de um salto rumo a uma transcendência cujo sentido não se deixa penetrar. Mas, de certa forma, como nos diz o compilador do diário, há no usufruir dos prazeres imediatos uma “reflexão poética”, já que a ocasião é transformada em poesia apenas pelo indivíduo que vive dessa forma.

Mesmo traçando algo próximo a uma compreensão do modo de ser estético, devemos nos lembrar que, no tópico anterior, vimos a dedicação de Johannes de Silentio a refletir sobre a esfera religiosa, elogiando Abraão por ser capaz de saltar em direção a ela. Parecem bastante incompatíveis com uma vida que se mantém na esfera do sensual todas as páginas escritas pelo autor a respeito do modo de ser religioso. Como dizer então que ele se situa nos limites da primeira esfera se demonstra tanta preocupação com as matérias do espírito? Verificando que, apesar de vislumbrar a possibilidade do salto no abismo da fé, ele é incapaz de consumá-lo. O autor de *Temor e tremor* escreve: “Atiro-me de cabeça na vida, porém para o salto seguinte não me sinto capaz; conservo-me hesitante diante do prodígio, não o consigo realizar” (KIERKEGAARD, 2008, p. 30). Estas são palavras do esteta: o seu limite é a vida – e a vida, aqui, é o modo de ser estético. Ele se “atira de cabeça” naquilo que ela lhe oferece, e não pode dar qualquer passo em outra direção. Quando se lhe afigura o “salto seguinte” – o salto para Deus, no abismo da fé –, ele hesita, não é capaz de realizá-lo. Dessa forma cabem-lhe os limites da primeira esfera, mas nada que os pretenda ultrapassar. É por essa razão que tentamos construir uma leitura, aqui, de que só se pode viver com aquilo que o estético oferece. As outras duas esferas constituem apenas projeções construídas no âmbito da primeira. Assim, podem ser vislumbradas, mas não alcançadas de fato. Dessa forma, mesmo discorrendo a respeito das três esferas, e muitas vezes enaltecendo a religiosa como a mais importante delas, o pertencimento de Kierkegaard se dá nos moldes do estético⁴⁷.

⁴⁷ Gostaríamos de reunir, aqui, a reflexão de outros autores sobre esse mesmo assunto. Jolivet, por exemplo, observa que “o escrito, como Kierkegaard observou muitas vezes, é um sinal de fracasso, ou, pelo menos, o indício de uma empresa não acabada. A situação do orador ou do poeta é uma situação ambígua: o discurso é sinal de um desvio. Desde que se encontre realizada a perfeita coincidência do pensamento com a vida, já não há motivo para falar, escrever ou raciocinar. (‘Eu penso, portanto não existo’, diz Kierkegaard, por oposição ao racionalismo cartesiano). Não há mais nada senão existir: a *verdade é a própria existência*, na sua realidade singular e incomunicável” (JOLIVET, 1957, p. 36). Agacinski, ao deitar olhos sobre *Temor e tremor*, observa que “Johannes de Silentio foi um poeta, um poeta do religioso. E Johannes nos diz: ‘Vejam Abraão, ele é tão sublime.’ Mas ele também diz, com efeito: ‘Eu sou incapaz de ter fé, sou apenas o poeta do Cavaleiro da Fé.’ Então estamos ainda no campo da estética” (Johannes de Silentio was a poet, a poet of the religious. And Johannes tells us: ‘Look at Abraham, he is so sublime.’ But he also says, in effect: ‘I myself

1.3.2 Os Conceitos de Angústia

As reflexões de Vigilius Haufniensis sobre a angústia partem de uma ponderação primeira sobre o tema do pecado. Para o autor, o “pecado original” – a desobediência de Adão e Eva, que comeram do fruto proibido por Deus⁴⁸ – não deve ser entendido como o desencadeador de todos os pecados da humanidade, como se o momento exato que separa a passagem da inexistência para a existência destes. Antes de Adão, de fato, não havia pecado, mas isto, para ele, é irrelevante: cada homem comete o pecado original – tão grave quanto o de Adão – ao pecar pela primeira vez. Não se deve afirmar que “por meio de Adão o pecado entrou no mundo”, fazendo do personagem bíblico o responsável pela existência de todos os pecados. Trata-se, nos diz Haufniensis, de compreender que é por meio de cada indivíduo que o pecado entra no mundo, já que “o homem é um indivíduo e, assim sendo, é ao mesmo tempo ele mesmo e toda a humanidade, de maneira que a humanidade participa toda inteira do indivíduo, do mesmo modo que o indivíduo participa de todo o gênero humano” (KIERKEGAARD, 2007, p. 36). Dessa forma, reflete o autor, “Com o primeiro pecado entrou no mundo o pecado. Vale dizer que, com o primeiro pecado de qualquer homem que sucede a Adão, o pecado entra no mundo” (KIERKEGAARD, 2007, p. 39). Ou seja: Haufniensis não estabelece distinção entre o pecado original de Adão e o pecado original de qualquer outro indivíduo – para ele, tanto um quanto o outro implicam na mesma

am incapable of faith, I am only the poet of the Knight of Faith.’ Thus we are already within the field of aesthetics) (AGACINSKI, 1998, p. 131). Analisando a mesma obra, Josipovici aponta que “a questão não é colocar duas visões de mundo uma contra a outra, mas perguntar como é possível se tornar um Cavaleiro da Fé, como Abraão. O narrador consegue nos fazer sentir vividamente que ele – e nós – não podemos entender Abraão realmente, mas permanece a implicação de que enquanto ele continuar escrevendo sobre Abraão, ele próprio nunca será um Cavaleiro da Fé. Este é o problema de Kierkegaard. [...] enquanto ele continua escrevendo, permanece no modo subjuntivo, e poda a si próprio da vida que mais deseja. Ele sente que, se pudesse dar o salto, poderia se tornar um Cavaleiro da Fé, cumprindo silenciosamente suas tarefas no mundo, desconhecido aos olhos dos homens porém em um relacionamento significativo com Deus e consigo mesmo. Mas o que significa dar o salto? Parar de escrever? [...] Se pelo menos, pensa ele, fosse possível calar seu intelecto, adormecer sua imaginação febril, então talvez ele poderia, finalmente, *ser* uma espécie de Abraão. Mas ele não pode. É esse o tipo de pessoa que ele é e o tipo de pessoa que sua formação o tornou, e tudo o que ele pode fazer é continuar escrevendo sobre a dificuldade, a impossibilidade, o desejo daquele salto” (In *Fear and Trembling* the question is no longer to set two life-views against each other, but to ask how it is possible to become a Knight of Faith, like Abraham. That narrator can make us feel vividly that he – and we – cannot really understand Abraham, but the implication remains that so long as he goes on writing about Abraham he himself will never be a Knight of Faith. This is Kierkegaard’s problem. (...) so long as he goes on writing he remains in the subjunctive mode and so cuts himself off from the life he most desires. He feels that if only he could make the leap he would himself become a Knight of Faith, quietly going about his tasks in the world, unknown to men but in a meaningful relationship to God and to himself. But what does it mean to make the leap? To stop writing? (...) If only, he thinks, he could quiet his intellect, put to sleep his febrile imagination, then perhaps he would, finally, *be* a kind of Abraham. But he cannot. This is the sort of person he is and the sort of person his upbringing has made him, and all he can do is go on writing about the difficulty, the impossibility, the desirability, of that leap) (JOSIPOVICI, 1998, p. 125).

⁴⁸ Gênesis, cap. 3.

situação⁴⁹. Se Adão fosse alçado a um patamar distinto, como “inaugurador” do pecado humano, este se tornaria uma característica geral da humanidade, e não uma experiência individual, particular. Já vimos, nos bastidores, que nosso autor prioriza a individualidade em detrimento à generalização. Assim, para ele, o pecado é interpretado como experiência individual: “Jamais alguém entenderá como entrou o pecado no mundo senão por si mesmo: desejar entendê-lo por meio de outrem é, *ipso jacto*, entendê-lo às avessas” (KIERKEGAARD, 2007, p. 60).

Apesar desta breve introdução, não nos interessa aqui desenvolver uma reflexão sobre o pecado. Como já observamos, é a partir desse tema que Haufniensis passa às suas considerações sobre a angústia, e é por isso que julgamos pertinente apresentar estas breves linhas, com o fim de sumarizar a perspectiva por ele adotada a esse respeito. Sigamos em frente: construindo uma analogia com o episódio bíblico do pecado original, o autor traça os conceitos de angústia subjetiva e angústia objetiva. Para entendê-los, pensemos na criação de Adão. Deus acabou de modelá-lo do barro, suas mãos ainda estão sujas. Com um sopro nos lábios o criador dá vida à criatura, e esta passa a existir. Logo uma costela sua será retirada, e Eva será concebida. Adão já existe, e de seu âmago aflora um nada primordial, um vazio que o acompanhará sempre, porque é característica própria de seu estar no mundo. Mais adiante haverá tempo para discorrer sobre esse nada. Por ora, tenhamos em mente apenas que a ele Haufniensis relaciona a idéia de angústia subjetiva, como sendo parte constituinte do indivíduo.

Agora voltemos ao Éden: Adão e Eva já se conhecem, e é hora de Deus mostrar a eles o jardim concebido para seu usufruto. Um a um, cada animal, cada árvore, cada amontoado de pedras e queda d’água é apresentado ao primeiro homem. Sobre todos eles reinarás, informa Deus à sua cria enquanto aponta os animais, e de todos estes frutos poderás comer, diz ele indicando as árvores que dão os mais diversos frutos. Há uma árvore, no entanto, uma única árvore, no centro do jardim, cujo fruto Deus proíbe Adão de provar: a árvore do conhecimento do bem e do mal. Ora, Adão não sabe o que é o bem e o mal. Como saberia, se eles acabaram de ser mencionados pela primeira vez? Quando ele apanha o fruto e o leva aos lábios, não sabe quais serão as conseqüências. Bem e mal não existem para ele. Não é sobre o conhecimento, sobre o discernimento, que devemos concentrar nossas atenções ao pensar este episódio, mas sim sobre a “possibilidade”. Quando o criador veta o acesso à

⁴⁹ O autor questiona: “Os conceitos serão diferentes de pecado original e de primeiro pecado de tal modo que o indivíduo participe daquele apenas pela sua relação com Adão, e não pela sua relação primitiva com o pecado?” (KIERKEGAARD, 2007, p. 34).

árvore central, eis o que se forma aos olhos de Adão: uma possibilidade. A angústia que era antes relação com um nada primordial torna-se, dessa maneira, angústia diante do possível, e a essa angústia diante do possível Haufniensis relaciona a idéia de angústia objetiva. Deparamo-nos, assim, com duas ruas de nosso labirinto: uma nos diz sobre o nada; a outra, sobre a possibilidade⁵⁰.

Atenhamo-nos à primeira delas. Ao ponderar sobre o homem recém-criado, ainda não envolvido pela mácula do pecado, Vigilius Haufniensis o descreve como se em um estado de inocência – que é, dito de outra forma, estado de ignorância. Ali, nos diz o autor, “há calma e descanso”. Há, todavia, junto da calma e do descanso, outra coisa, que “não é perturbação nem luta”. No estado de inocência, o indivíduo se depara com o nada, e é deste *deparar-se* com o nada que nasce a angústia: “Aí está o mistério profundo da vida: é, ao mesmo tempo, angústia. Sonhador, o espírito projeta a sua própria realidade, que é um átimo, e a inocência vê sempre e sempre, diante de si, esse nada” (KIERKEGAARD, 2007, p. 50). Pensemos por um instante no labirinto em que nos encontramos presos: por ele muito já caminhamos e, até agora, nenhum sinal de minotauro. Pudera: não somos Teseu. Não estamos aqui à caça de criatura alguma. Nosso labirinto, verdade seja dita, carece de minotauro: possui ruas e mais nada. O estranhamento que nos toma a cada passo dado não é reação à possibilidade de nos depararmos com um monstro gigantesco, ameaçador com seus mugidos e cornos pontiagudos. Tampouco é reação à possibilidade de chegar a algum lugar – uma saída ou, quem sabe, o coração do labirinto. A angústia é o vagar. Apenas o vagar, e mais nada. Não possui objeto, pois a falta de objeto é que faz dela angústia.

Tal estranhamento e o nada, nos diz Haufniensis, se equivalem: “Perguntando mais de perto qual é a finalidade da angústia, deve retrucar-se, neste ponto como sempre, que é um nada. A angústia e o nada jamais deixam de se equivaler” (KIERKEGAARD, 2007, p. 112). Chestov (1998, p. 85) observa que essa angústia é gratuita, absurda⁵¹, e Giles acrescenta que, envolvidos por ela, “todo o sentido da existência cede lugar

⁵⁰ Haufniensis pondera: “Quando, no Gênesis, Deus declara a Adão: ‘Porém, os frutos da Árvore do Bem e do Mal não comerás’, está claro que, no íntimo, Adão não entendia essa frase; porque, como poderia entender a diferença entre o bem e o mal se a diferenciação apenas se fixou após ter sido saboreado o fruto? Caso se admita que a proibição faz nascer o desejo, consegue-se ter, em vez de ignorância, um saber; efetivamente, seria necessário, em tal caso, que Adão conhecesse a liberdade, visto que o seu desejo tinha de consistir exatamente em servir-se desta. Estamos diante de uma ‘explicação necessária’. A proibição deixa inquieto Adão, porque nele desperta a possibilidade de liberdade. O que se ofertava à inocência como um nada da angústia adentrou-o e conserva ainda aqui um nada: a aflitiva possibilidade de *poder*” (KIERKEGAARD, 2007, p. 56). Sobre a diferenciação entre a angústia objetiva e a subjetiva, o autor observa que encontramos “a angústia objetiva na natureza e a subjetiva no indivíduo” (KIERKEGAARD, 2007, p. 73).

⁵¹ O autor diz: “Kierkegaard tem descoberto em si mesmo e nos outros uma angústia gratuita, absurda; a angústia, como nós vamos ver, do Nada” (segue a tradução de T. Rageot e B. de Schloezer de que nos

a uma dúvida universal sem esperança. O Indivíduo deixa de ter um arrimo em que apoiar-se. Lança-se na procura de alguma coisa a que agarrar-se e só alcança o vácuo, vindo a sentir-se em poder da mais absoluta solidão e abandono” (GILES, 2008, p. 19). A figura utilizada por Giles, que nos faz pensar em um naufrago à deriva, sem ter em quê se apoiar, pode significar o mesmo que pretendíamos ao pensar a idéia de um vagar perpétuo pelas ruas do labirinto. Ao naufrago sobra o vácuo. A nós, ruas e ruas e ruas. Converte também para aquilo que pretendemos aqui significar o sentido da figura utilizada por Clément Rosset em *O mundo e seus remédios*⁵²: a figura do mundo mudo. Segundo o autor, “Preso em si mesmo, tal como se apresenta na intuição do doar-se, o mundo é *mudo*. O silêncio do mundo é provavelmente a fonte principal da angústia diante da doação da qual derivam as construções morais”⁵³ (ROSSET, 2000, p. 47). Rosset observa que “o silêncio é o fundamento universal de todas as coisas”. Assim, todas as tentativas do homem de extrair ou atribuir significação ao universo que o cerca obtêm como resposta um silêncio intransponível. Esse silêncio é característica de um mundo que, segundo o autor, se dá – se apresenta – ao homem de forma bruta, não lapidada. Diante desse “muro do ser”, o homem se sente sufocado, asfixiado⁵⁴.

Outra aproximação dessa angústia que ao nada equivale pode ser feita em relação ao conceito de desespero traçado por Anti-Climacus. Em *Doença até a morte*, o autor reflete que “a angústia do nada espiritual reconhece-se precisamente pela segurança vazia de espírito. No âmago, todavia, a angústia está presente, assim como o desespero” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 45). Angústia e desespero se aproximam, dessa forma, na

valemos: Kierkegaard avait découvert en lui-même et chez les autres une angoisse gratuite, absurde, l’angoisse, comme nous allons le voir, du Néant) (CHESTOV, 1998, p. 85).

⁵² *Le monde et ses remèdes*. Ver referências.

⁵³ Original: “Pris en lui-même, tel qu’il se présente dans l’intuition du donné, le monde est *muet*. Le silence du monde est probablement la source principale de l’angoisse face au donné dont dérivent les constructions morales”.

⁵⁴ Rosset observa que “O sentimento moral originário é uma angústia diante do doar-se. Há, antes de toda atitude moral, um sentimento de asfixia, de sufocamento, diante do muro do ser, diante de um doar-se que se dá de maneira bruta, sem qualquer razão de ser, presença puramente opaca e impenetrável” (Le sentiment moral originaire est une angoisse devant le donné. Il y a, préalablement à toute attitude morale, un sentiment d’asphyxie, d’étouffement, devant le mur de l’être, devant un donné qui se donne de manière brute, sans aucune raison d’être, présence purement opaque et impénétrable) (ROSSET, 2000, p. 46). Um pouco mais adiante, acrescenta: “o silêncio é angustiante [...]. As coisas tão belas e as coisas tão horríveis do mundo, tanta felicidade e tanta tristeza, tantos sucessos e falhas, mas tudo sem dizer uma palavra, sem explicação, sem qualquer razão. Esta presença silenciosa do mundo é uma angústia e um suplício ao homem ansioso por compreender aquilo que ele admira ou odeia” (le silence est angoissant [...]. Tant de belles ou d’horribles choses dans le monde, tant de bonheur et tant de tristesse, tant de réussites et tant d’échecs, mais tout cela sans mot dire, sans explication, sans nulle raison. Cette présence silencieuse du monde est une angoisse et un supplice chez l’homme socioux de comprendre ce qu’il admire ou ce qu’il hait) (ROSSET, 2000, p. 49). Ao longo de seu texto encontramos menções constantes a essa angústia ante o silêncio, que nos remete à angústia diante do nada. O autor fala, por exemplo, de “uma angústia diante de um mundo que não fala” (une angoisse devant un monde qui ne parle pas) (ROSSET, 2000, p. 49), ou de “uma angústia secreta, uma decepção metafísica diante de um mundo silencioso” (une angoisse secrète, une déception métaphysique devant un monde silencieux) (ROSSET, 2000, p. 49).

medida em que se encontram ambos no âmago do indivíduo, em seu interior. Tanto para Haufniensis quanto para Anti-Climacus, um e outro sentimento de estranhamento é próprio do homem, como um *pathos* que o acompanha em seu estar no mundo. O autor de *Doença até a morte* utiliza as primeiras páginas de sua obra justamente para refletir que o estado normal do homem no mundo, ainda que ele não o perceba, é de desespero: “Não é ser desesperado que é raro, o raro, o raríssimo, é realmente não o ser. [...] não ser desesperado, não ter consciência de o ser, é precisamente uma forma de desespero” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 28); e ainda: “não estar doente não significa que o sejamos, mas não estar desesperado pode ser o próprio indício de que o somos” (KIERKEGAARD, 2007b, p. 29). Assim, o desespero é entendido como parte integrante do indivíduo, já que é raro haver alguém que por ele não tenha sido em algum momento tocado. Da mesma forma ocorre com a angústia: na medida em que brota de uma relação com o nada, ela se configura como característica do existir. Afinal, mais cedo ou mais tarde, todo indivíduo acaba experienciando esse nada primordial.

E se caminhamos, até aqui, pela rua do labirinto que nos leva ao nada, uma outra rua que corre bem próxima, como havíamos já observado, nos lança diante da possibilidade: a angústia diante do possível se forma à medida que o nada torna-se um “algo mais”. Ao recordar o episódio da criação de Adão e Eva, vimos que esse novo sentido assumido pelo sentimento de estranhamento aqui estudado está também relacionado, para Haufniensis, ao tema do pecado. Segundo o autor, “No homem que veio depois de Adão, a angústia é mais refletida. Em outras palavras, o nada que era objeto da angústia como que se torna sempre mais *alguma coisa*” (KIERKEGAARD, 2007, p. 75). Enveredando-nos por esta nova rua, já não se angustia mais apenas diante do vazio, do silêncio do mundo: agora o possível também é determinante dessa angústia. Conforme Haufniensis, “na vida individual, equivale tanto a um [possível] quanto ao outro [porvir] a angústia. Desse modo, é correto e perfeito o costume de se ligar na linguagem angústia e porvir” (KIERKEGAARD, 2007, p. 107). Tais reflexões são, adiante, mais aprofundadas:

O passado, para me dar angústia, deve mostrar-se diante de mim como coisa de possível. Se eu sentir angústia pelo mal que passou, não há de ser por esse mal como passado, e, sim, como coisa que pode ser reproduzida, isto é, que pode vir a ser futuro. Quando sinto angústia em razão de alguma culpa passada, é que não a coloco em relação a mim como realmente do passado e a obsto de se tornar passado graças a qualquer desvio fraudulento. Assim que tal culpa venha a tornar-se realmente do passado, apenas poderei sentir, em relação a ela, arrependimento, e não angústia. Se não me arrependo, terei começado a instaurar uma reação dialética com a culpa, porém esta se transmudou, por essa mesma razão, em possível, e não em algo do passado. Se o passado me deixa angustiado, será pela razão de o ter colocado em

relação dialética com a culpa (se assim não fosse, limitar-me-ia a suportá-lo) e, então, passo a sentir a angústia de um possível e do porvir (KIERKEGAARD, 2007, pp. 107-8).

Podemos ver, a partir do excerto, a relação que se estabelece entre o tempo e o estranhamento que é nosso objeto de estudo. Segundo o autor, quando tratando deste segundo sentido que assume a angústia, ela estará ligada sempre ao porvir, e nunca ao passado. Arriscando uma extrapolação, parece-nos bastante próxima da figura do primeiro personagem citado em nosso texto – o estudante russo Raskolnikov – este colocar em relação dialética passado e culpa, gerando uma angústia diante daquilo que ainda está para acontecer. Haufniensis utiliza, ainda, a idéia da vertigem provocada pela contemplação de um abismo para metaforizar aquilo que sente o indivíduo diante do possível:

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge em um abismo, existe uma vertigem que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar (KIERKEGAARD, 2007, p. 74).

O abismo é o *Abgrund*, a falta de fundamento, a falta de base. Diante de um abismo de possibilidades, portanto, o indivíduo é acometido pela vertigem/angústia. Já vimos, em nossas páginas anteriores, principalmente quando da reflexão sobre as três esferas da existência, que essa imagem – o abismo – é recorrente no texto kierkegaardiano, principalmente para simbolizar o salto em direção à fé. Um pouco mais versaremos ainda sobre esse caráter abissal da esfera religiosa e sobre seu entrelaçamento com a angústia, mas podemos já perceber, nas últimas palavras do excerto, a antecipação da impossibilidade de se consumir o salto. Ao dizer que, imergindo seu olhar na imensidão vertiginosa do abismo do possível, a liberdade se agarra à finitude para evitar a queda, Haufniensis está afirmando seu pertencimento ao modo de ser estético – o estético, aqui, “funcionando” como a única coisa a oferecer certa aparência necessária de fundamento. A “finitude” é o humano, a esfera estética cujos limites podem ser atingidos mas não transpostos. Podemos dizer, dessa forma, que a angústia é caracterizada como própria do indivíduo que se encontra nos limites do estético, e é por esse caminho que propomos o desenvolvimento das reflexões que seguem. Uma vez contemplados os dois sentidos que assumem nosso “objeto” sob a pena de Haufniensis – angústia do nada e angústia do possível –, trataremos, nas próximas linhas, do sentimento de

angústia que é próprio do esteta que pretende projetar-se para além de sua esfera e, depois, do esteta envolto pelos prazeres do imediato.

1.3.3 A Angústia do Esteta – Primeira Parte: Diante do Abismo

Ao dar os primeiros passos na direção dessa nova rua que se abre em nosso labirinto, versaremos sobre a angústia do esteta que, preso ao modo de ser que lhe é próprio – porém insatisfeito com o que se lhe oferece –, projeta para além de si uma esfera que assume ares de graal: a esfera religiosa. A angústia deste esteta, portanto, se constitui a partir da contemplação do abismo: ser capaz de saltar torna-se o principal objetivo de sua vida – pois ele acredita que há de fato a possibilidade de saltar –, mas a falta de coragem o dilacera. Não é a primeira vez, em nosso texto, que falamos deste deparar-se com o abismo. Ao refletir sobre as três esferas da existência discorremos já sobre a figura do cavaleiro da fé e sua condição de homem desprendido de toda lógica ou sentido, e também quando afirmamos o pertencimento de Kierkegaard ao modo de ser estético, o fizemos em face de sua incapacidade de saltar no abismo da fé. É momento agora de retomar tais reflexões, e nos embrenharmos mais nas malhas deste sentido possível que percorre a configuração assumida pelo labirinto da angústia sob a ótica kierkegaardiana.

Em primeiro lugar, pensemos o cavaleiro da fé: esta é a alcunha de que se vale Johannes de Silentio para definir o indivíduo capaz de atingir a esfera religiosa. Para fazê-lo, já sabemos, tal indivíduo tem de abandonar os prazeres da esfera estética e também os preceitos morais da ética. Seu caminho é o da solidão: “O verdadeiro cavaleiro da fé acha-se sempre no completo isolamento” (KIERKEGAARD, 2008, p. 73); ou: “O cavaleiro da fé já não acha outro sustentáculo a não ser em si mesmo; sofre por não chegar a fazer-se entendido, porém não sente qualquer inútil necessidade de guiar os outros” (KIERKEGAARD, 2008, p. 74). Sua condição, como vimos em nossos bastidores, pressupõe a negação da razão e da lógica. Mais que isso, pressupõe o abandono de qualquer conhecimento possível e, por conseguinte, também da linguagem. É como se, subitamente, não fosse mais necessário violentar um mundo silencioso, mudo, que não deseja se comunicar, na espera de obter algum tipo de comunicação. Kierkegaard compreende que, enquanto ainda necessita da linguagem, continua nos limites do modo de ser estético: a fala é marca da falha, da imperfeição, da incompletude que caracteriza o homem. A fala é, ela própria, marca de nossa angústia diante do nada primordial. O cavaleiro da fé, nos diz Johannes de Silentio, não é poeta: “em sã verdade, ele não é poeta; inutilmente tenho buscado nele o indício da imensidade poética”

(KIERKEGAARD, 2008, p. 33). De fato, o poeta é ele próprio, Kierkegaard, Johannes de Silentio, Vigilius Haufniensis – e na linguagem empregada por cada um desses autores fica impressa a consciência de seu pertencimento à única esfera de cujo seio poderia brotar a poesia.

Johannes de Silentio não descobre apenas que não é ele próprio um cavaleiro da fé: percebe a impossibilidade de encontrar de fato tal modelo de indivíduo no universo que o rodeia: “nunca encontrei, no correr de minhas observações, um único exemplar verdadeiro do cavaleiro da fé” (KIERKEGAARD, 2008, p. 31). Isso ocorre porque saltar no abismo da fé significa ir para além de todas as possibilidades do humano, e o humano, para o bem ou para o mal, é só o que existe. Como não consegue encontrar em um universo “palpável” aquilo que procura, o autor de *Temor e tremor* recorre a um personagem da Bíblia para nos explicar como é ser cavaleiro da fé: “existiram grandes homens pela sua energia, sabedoria, esperança ou amor – porém Abraão foi o maior de todos” (KIERKEGAARD, 2008, p. 12). Abraão torna-se o modelo ideal para Johannes de Silentio à medida que suplanta a razão em nome de sua fé em Deus: Abraão “abandonou algo, a sua razão terrestre, por outra, a fé; se meditasse quão absurda era a viagem, jamais teria partido” (KIERKEGAARD, 2008, p. 13). É este “absurdo” a que se refere o autor que nos interessa principalmente agora. Já discorreremos, em nossos bastidores, algumas linhas sobre o episódio do sacrifício de Isaac, e também sobre o embate que envolve as esferas ética e estética quando tal episódio é posto em discussão. Contemplaremos, agora, o aflorar da angústia sob a percepção de Johannes de Silentio, quando este deita olhos sobre o mesmo episódio.

E para falar sobre a angústia pensando na história de Abraão, a preocupação inicial do autor é a de fazer com que percebamos que, a partir do momento em que o sacrifício do filho Isaac é ordenado por Deus, o pai não aparece magicamente sobre o monte Moriá, cutelo em riste, o sacrifício prestes a ser consumado. Pelo contrário, Abraão terá de selar seu burro, fazer todos os preparativos, e partir em uma viagem de três dias, para só então chegar ao monte escolhido e proceder conforme a vontade de seu senhor. Como será que o patriarca passou esses três dias de viagem? Segundo Johannes de Silentio, normalmente nos lembramos que Deus lhe deu a ordem, e que ele estava disposto a cumpri-la quando, no derradeiro momento, um anjo o impediu. Mas e quanto ao espaço de tempo existente entre a ordem dada e o sacrifício propriamente dito? Este é relegado ao olvido. O autor pondera: “olvida-se que Abraão fez a caminhada ao passo moderado de seu burro, que demorou três dias em viagem e que precisou dispor de um pouco de tempo para acender o fogo, amarrar Isaac e amolar a faca” (KIERKEGAARD, 2008, p. 45).

O peso daquilo que aguarda o personagem ao fim de sua jornada carrega em seu bojo “toda a angústia, toda a miséria e todo o martírio do sofrimento paternal” (KIERKEGAARD, 2008, p. 46). E três dias, ressalta ainda Johannes, correspondem a um tempo cronológico que, em termos psicológicos, durou muito mais do que somos sequer capazes de imaginar: “a viagem durou três dias e mesmo uma grande parte do dia seguinte; e ainda esses três dias e meio duraram infinitamente maior tempo do que os milhares de anos que me distanciam do patriarca” (KIERKEGAARD, 2008, p. 46)⁵⁵. É o tempo, portanto, que provoca a reflexão do autor de *Temor e tremor*. O tempo durante o qual Abraão tem de suportar a verdade daquilo que está prestes a fazer. O tempo que o pressiona a abandonar a ordem que lhe foi incumbida e voltar a viver da forma como até então viveu. Afinal, como observa Johannes, a qualquer momento de sua viagem ele pode simplesmente decidir-se a não obedecer ao que lhe foi ordenado: “todos têm a faculdade de executar meia-volta antes de escalar Moriija, [...] todos podem a todo momento arrepender-se da sua determinação e retornar para casa” (KIERKEGAARD, 2008, p. 46). Mas Abraão está galgando a esfera do absurdo, e por isso ele prosseguirá com sua missão até o fim:

Selou o burro seguindo, com lentidão, o rumo determinado. Durante todo esse período manteve a fé, creu que Deus não desejava exigir-lhe Isaac, estando, contudo, disposto a sacrificá-lo se isso fosse absolutamente preciso. Creu no absurdo, porque isso não faz parte do cálculo humano. O absurdo está em que Deus, pedindo-lhe o sacrifício, devia revogar o seu pedido no momento seguinte. Escalou a montanha e no momento em que a faca brilhava, creu que Deus não lhe exigiria Isaac (KIERKEGAARD, 2008, p. 29).

Eis aí o caminho do cavaleiro da fé: o caminho rumo ao absurdo. Só há uma forma de alcançá-lo: o salto. E, para saltar, a meditação tem de ser deixada para trás. E junto dela a razão, a linguagem, tudo o que se encontra nos limites da esfera do cognitivo. A fé está para além das coisas humanas, e no limite das coisas humanas está a angústia. É por isso que a jornada de Abraão, à medida que se projeta para o absurdo, torna-se cada vez mais angustiante. Ele tem de permanecer, todo o tempo, em silêncio – pois, se abrir a boca para

⁵⁵ Sylviane Agacinski pondera: “Será que Abraão conseguiu pelo menos dormir um pouco? Conseguimos nós imaginá-lo calmo, constante e destemido? Conseguimos supor que ele se convenceu imediatamente? Sem dúvida Abraão respondeu ao chamado de Deus sem atraso. Mas o que será que aconteceu durante a noite? E se Abraão teve dúvidas então, podemos nós ter certeza de que ele não foi assaltado por dúvidas mais tarde, quando chegou o momento final? Como alguém embarca em um crime?” (A tradução do original para o inglês foi feita, como já observamos, por Jonathan Rée: Did Abraham manage to get any sleep? Are we to imagine him calm, steady and fearless? Are we to suppose that he made up his mind immediately? No doubt Abraham responded to God’s call without delay. But what happened during that night? And if Abraham had doubts then, can we be sure he was not assailed by further doubts when the final moment came? How does one embark on a crime?) (AGACINSKI, 1998, p. 132).

falar de sua condição, se recuperar a linguagem que suprimiu ao iniciar sua jornada rumo ao absurdo, aí já deixou de ser cavaleiro da fé. Imaginemos que Isaac tivesse perguntado: “Meu pai, por que estás calado?”, e Abraão, sucumbindo à tentação de falar sobre a dor que lhe esmaga o peito, respondesse: “Calo-me, Isaac, porque estou angustiado. Deus apareceu diante de mim e ordenou-me que te sacrificasse em Seu nome. É por isso que estamos já há dois dias viajando rumo a Moriá”. Considerando que tivesse acontecido dessa forma, a angústia de Abraão teria cessado no momento em que ele começasse a falar sobre ela. Pois, se falasse, seria para buscar consolo à sua alma atribulada, e a fala tornar-se-ia escoadouro para a angústia. Isaac então lamentaria o destino de seu pai e o seu próprio, e o consolaria lembrando tratar-se da vontade de Deus, e que seria impossível proceder de outra forma. Nesse momento, Abraão já não seria mais cavaleiro da fé: quando refletimos sobre as três esferas da existência, vimos que este não tem necessidade de lágrimas – as lágrimas pertencem ao herói trágico. Ele é que deve ser chorado. Todos devem ter pena dele, compartilhar sua dor.

Abraão, no entanto, não é herói trágico. Deus não apareceu para uma multidão ao anunciar que o patriarca deveria sacrificar seu filho. Se assim o fosse, quanto apoio não teria ele em sua jornada? Quantos não chorariam sua desgraça? Mas não foi assim. Só Abraão ouviu a ordem que lhe era transmitida. A voz de Deus era uma voz em sua cabeça dizendo que Isaac devia ser oferecido em sacrifício⁵⁶. Uma exigência absurda e um servo absurdo. E, para manter-se no absurdo, o cavaleiro da fé tem de se manter solitário, e o silêncio tem de ser preservado: “Abraão silencia... pois não pode falar; em tal impossibilidade estão a aflição e a angústia. Pois, se não posso me fazer entender, não falo” (KIERKEGAARD, 2008, p. 106). Como observa Agacinski, “Abraão não podia sequer compreender a si próprio, já que fazê-lo seria desviar-se para dentro da esfera da universalidade. E essa falta de meditação impossibilita qualquer uso de linguagem que possa *constranger* sua singularidade”⁵⁷ (AGACINSKI, 1998, p. 143). Assim o silêncio aparece como marca principal da angústia do cavaleiro da fé.

⁵⁶ Johannes de Silentio propõe reflexão semelhante partindo de outra figura bíblica: “Maria, sem dúvida, deu à luz o filho graças a um milagre, porém no curso de tal acontecimento procedeu como todas as demais mulheres, e esse tempo é o da angústia, da tribulação e do paradoxo. O anjo foi, indubitavelmente, um espírito caridoso, mas não foi complacente pois não disse a todas as demais virgens de Israel: ‘Não desprezeis Maria, por ter-lhe acontecido o extraordinário’. Apresentou-se diante dela só e ninguém pode entendê-la. Entretanto, que outra mulher foi mais ultrajada do que Maria? Pois não é também exato que aquela a quem Deus abençoa é do mesmo modo amaldiçoado pelo mesmo sopro de seu espírito? É deste modo que se torna necessário, espiritualmente, entender Maria” (KIERKEGAARD, 2008, p. 59).

⁵⁷ Segue a tradução para o inglês de que nos valem: “Abraham could not even understand himself, since to do so would be to stray into the sphere of universality. And this lack of meditation cut him off from any use of language that might *constrain* his singularity”.

A angústia do cavaleiro da fé, todavia, não é o foco principal de nossa atenção neste fim de capítulo. Abraão não é esteta, posto que é cavaleiro da fé. Ele vive seus três dias de angústia, mas é capaz de dar o salto no abismo, e é recompensado pela restituição de Isaac. O personagem serve de objeto às reflexões de Johannes de Silentio, e é nestas reflexões que podemos perceber o aflorar da angústia do esteta diante do abismo. Incomodado, o autor pondera: “Gerações inumeráveis conheceram de cor, palavra a palavra, a história de Abraão; porém quantos tiveram insônia por causa dela?” (KIERKEGAARD, 2008, p. 21). Johannes de Silentio tem insônia, não pode dormir por conta de sua angústia diante de Abraão. Se o personagem bíblico não podia dormir em face de um absurdo que era a ordem de Deus, o esteta que agora o observa encontra em sua própria figura o mesmo absurdo, porém reconfigurado: a ordem de Deus está para Abraão como a obediência de Abraão está para o autor de *Temor e tremor*. O mesmo abismo que aquele enfrentou é agora enfrentado por este. Abraão, todavia, resolveu sua angústia saltando no abismo da fé. Já Johannes de Silentio não pode resolver-se, pois é incapaz de saltar. Petrificado diante do absurdo, ele observa o patriarca mas não o compreende: “Não consigo entender Abraão; em certo sentido, tudo quanto aprender dele deixa-me em estado de estupefação” (KIERKEGAARD, 2008, p. 30). Configura-se aí sua angústia. Johannes é esteta, admite sê-lo. Porém acredita na possibilidade do abandono da esfera estética se tiver a coragem de fazer como Abraão. Ele aspira um “algo mais”, projeta para além de seu mundo um outro mundo que nunca passará de projeção, mas acredita na possibilidade de transpor sua existência para esse além-mundo. Acredita na possibilidade mas não possui a coragem: “Sempre que eu pretendo realizar esse movimento, meus olhos ficam turvos ao mesmo tempo que uma admiração ilimitada toma conta de mim e uma horrível angústia me esmaga a alma” (KIERKEGAARD, 2008, p. 41); ou: “Não posso empreender o movimento da fé, não posso fechar os olhos e atirar-me de cabeça no absurdo; isso é impossível, porém não me glorio pelo fato” (KIERKEGAARD, 2008, p. 27). Ele não possui a coragem porque, de fato, não há como possuí-la: não há como saltar; não há nada para além dos limites do humano. Não há, em última instância, como libertar-se da angústia. Ali, parado diante do abismo, o esteta a sorve como se as primeiras gotas de uma tempestade trazida pelos céus.

1.3.4 A Angústia do Esteta – Segunda parte: o Homem do Imediato

Se há pouco versávamos sobre o sentido que assume o estranhamento do esteta em face do abismo, é momento agora de tomar outra via. Nesta última parte de nosso

primeiro capítulo contemplaremos a angústia do esteta em relação ao imediato. Devemos lembrar que já estamos um tanto familiarizados com o homem do imediato: trata-se do habitante por excelência da esfera estética, o dândi ou o boêmio do século XIX, sobre o qual algumas linhas já discorremos: caracteriza seu modo de ser a busca por aqueles prazeres que se lhe apresentam ao alcance das mãos, e vimos que esta busca é perpétua, posto que o vazio que se pretende – conscientemente ou não – com ela preencher estará sempre além das possibilidades do humano. É justamente daí que brota a angústia: a vida na esfera estética não consegue saciar o indivíduo nela inserido, e no entanto a vida na esfera estética é só o que existe. Dessa forma, a busca desenfreada pelos prazeres do imediato pode já ser compreendida como marca de uma existência angustiada. Giles observa que, no arrebatamento dessa busca, o homem do imediato “Sente a força quase irresistível com a qual um prazer estende a mão a outro. Sente aquela falsa exaltação que suscita; mas sente também o aborrecimento e a amargura que o seguem” (GILES, 2008, p. 9). Há aborrecimento e amargura porque a exaltação suscitada pede sempre o suscitar de uma nova exaltação, e essa cadeia estende-se ao infinito – prazer e angústia caminhando sempre juntos. Para Guarnieri, essa busca sem fim – que é já angústia – surge de uma necessidade de se evitar o silêncio, a quietude do mundo – aquele doar-se bruto, gratuito, mudo, de que nos fala Clément Rosset. Relembrando as palavras do autor francês há pouco vistas, a errância do homem do imediato pode ser pensada, então, como uma tentativa de comunicação com um mundo que não deseja se comunicar. Assim, fazemos barulho e procuramos barulho para afastar o silêncio, mas o vácuo que nos cabe no final, as veredas que se bifurcam mais e mais em um labirinto sem minotauro e sem saída, transbordam silêncio sufocante. Retornando a Guarnieri: “nos ocupamos suficientemente de barulho, movimento, divertimentos vários para que possamos impedir que o silêncio nos leve ao enfrentamento de nossa real condição miserável” (GUARNIERI, 2006, p. 154)⁵⁸.

⁵⁸ Lembrando a lenda do cavaleiro engajado na busca incessante por uma ave rara, Anti-Climacus encontra uma bela representação para esse estranhamento do homem do imediato sobre o qual aqui refletimos: “Positivamente o possível contém todos os possíveis e, por conseguinte, todos os desvios, mas principalmente dois: um, em forma de desejo, de nostalgia, e o outro de nostalgia imaginativa – esperança, receio ou angústia. Semelhante àquele cavaleiro, tão falado nas lendas, que subitamente vê uma ave rara e teima em persegui-la, julgando-se de imediato prestes a atingi-la. Mas a ave novamente se distancia até o cair da noite. Então o cavaleiro, distante dos seus e perdido na solidão já não sabe o caminho. Assim é o possível do desejo. Ao invés de reportar o possível à necessidade, o desejo persegue-o até perder o caminho de regresso a si mesmo. Na melancolia acontece o contrário porém de maneira idêntica. O homem possuído por um amor melancólico empenha-se em perseguir um possível de sua angústia, que acaba por afastá-lo de si mesmo e o faz morrer nessa angústia ou nessa mesma extremidade, em que ele tanto temia perecer (KIERKEGAARD, 2007b, p. 40).

Pensando essa “condição miserável”, esse sempre vagar em busca de prazeres – que aparece com tanta força no contexto aqui estudado, como se marcando um sentimento de época –, chegamos à figura de Johannes, narrador e personagem central do *Diário de um sedutor*. Como havíamos já antecipado, é nos relatos de suas aventuras amorosas que encontramos a melhor via de entendimento para o sentido que assume a angústia do esteta frente ao imediato. A história que percorre as linhas do diário já foi resumida em nossa introdução: Johannes se aproxima de Cordélia, a seduz, torna-se noivo dela, faz com que ela própria termine o noivado, e então a possui em uma única noite, para depois abandoná-la. Interessa-nos agora perceber de que forma a angústia transparece por entre todos esses acontecimentos, sempre filtrados pela ótica de um homem que, como já observamos, habita poeticamente.

Dizer que cada maquinação, cada mínimo movimento perpetrado por Johannes para levar a cabo seu plano de conquista chafurdam em uma poça de angústia não implica em realizar grande descoberta. Afinal, se determinamos a busca do esteta por prazeres como marca desse estranhamento, e se já associamos a figura do esteta à natureza de Johannes, não é difícil interpretar todo o processo de conquista de Cordélia – um episódio que deve se repetir com constância na vida do personagem – como uma tentativa de suprir, por meio da busca pelos prazeres imediatos, um vazio que o angustia. Em vez de apenas constatá-lo, todavia, procuraremos, nas próximas linhas, demonstrar a partir do texto de que forma se configura a angústia de Johannes. A começar por algumas observações feitas pelo compilador do diário – aquele primeiro narrador com que nos deparamos ao iniciar a leitura da obra. Em meio às reflexões que constrói em sua introdução, este compilador – seu nome, como já observamos, nos é desconhecido – observa que

Por detrás do mundo em que vivemos, muito lá atrás, em último plano, existe um outro mundo; a sua relação recíproca assemelha-se à que existe entre as duas cenas que acontece vemos no teatro, uma por detrás da outra. Através de uma leve cortina, distinguimos como que um mundo de gaze, mais leve, mais etéreo, de uma outra qualidade que a do mundo real. Muitos daqueles que deambulam em carne e osso pelo mundo real não lhe pertencem, mas sim ao outro. Perder-se assim a pouco e pouco, sim, quase desaparecer da realidade, pode ser saudável ou mórbido. O caso desse homem, tal como eu o conheci outrora sem o conhecer, era mórbido (KIERKEGAARD, 1984, p. 5).

O primeiro narrador considera, assim, que Johannes se distancia da realidade na medida em que se envolve em seu encadeamento de prazeres imediatos, criando para si uma ilusão de vida que não é a vida ela própria. Além disso, sob a ótica do

compilador, esse distanciamento se dá de forma mórbida – morbidez que é percebida, talvez possamos afirmá-lo, enquanto reflexo da angústia que envolve as ações do personagem central. Ele observa ainda que o abandono da realidade e o mergulho no “mundo de gaze” aparece em Johannes não como fuga de um mundo real que se mostra pesado demais – e, por isso, insuportável –, mas como fuga de um mundo real que “perde a graça” muito rapidamente. Segundo suas palavras, o autor do diário não sucumbe ao peso da realidade: “não era demasiado fraco para suportar, não, era antes demasiado forte; mas tal força era uma doença” (KIERKEGAARD, 1984, p. 5). Doença à medida que faz com que certa realidade perca seu teor estimulante, criando a necessidade de buscar estímulo em outro lugar. Por fim, devemos observar que o primeiro narrador revela sentir-se ele próprio angustiado:

assim concluo baseando-me no fato de eu próprio mal dominar a angústia que se apodera de mim cada vez que penso nestas coisas. Também eu fui arrastado para aquele mundo nebuloso, para este mundo de sonhos onde, a cada instante, somos assustados pela nossa própria sombra (KIERKEGAARD, 1984, p. 8).

A imagem por ele utilizada para falar da angústia é a da bruma – um mundo nebuloso, mergulhado em nevoeiro. Podemos pensar na possibilidade de aproximação dessa imagem – um vagar por entre a neblina – com aquela outra a que constantemente recorremos: o vagar sem fim pelas ruas do labirinto.

Contemplada a fala do compilador, consideramos pertinente dedicar algum espaço ao estudo dos procedimentos adotados por Johannes para conquistar/seduzir Cordélia. Afinal, é principalmente no desenrolar de suas ações – sempre cuidadosamente registradas no diário – que podemos ter um vislumbre de sua angústia. Entre a primeira e a última nota do diário está compreendido um espaço de tempo relativamente pequeno – são exatos cinco meses e vinte e um dias – de 4 de abril a 25 de setembro – que separam o momento em que o personagem vê Cordélia pela primeira vez do momento em que ela se entrega a ele. Em sua primeira nota, o autor do diário escreve que acaba de perceber a jovem donzela, e agora a observa de longe, como se ponderando se valerá ou não a pena entregar-se à tentativa de conquistar sua atenção e, depois, seu amor. A observação, então, é minuciosa: “Tira uma luva para mostrar, ao espelho e a mim, a mão direita branca e bem esculpida, como uma obra de arte antiga, e sem qualquer ornamento, nem sequer uma simples aliança de ouro anular – bravo!” (KIERKEGAARD, 1984, p. 13). Como já havíamos observado na constituição de nossos bastidores, ao comentar as descrições de caráter romântico feitas por Johannes, seu procedimento é rigoroso: a ausência de aliança – que implica na não existência de um

compromisso amoroso mais sério – é logo notada e celebrada pelo observador que permanece à espreita, por enquanto apenas estudando aquela cuja beleza lhe chamou a atenção.

Após essa primeira observação, nos dias que seguem, enquanto avista Cordélia irregularmente pelas ruas da cidade, Johannes faz algumas reflexões. Em uma nota do dia 16 de maio, por exemplo, ele diz que “o mal está em que não é de modo algum difícil seduzir uma jovem, mas sim encontrar uma que valha a pena ser seduzida” (KIERKEGAARD, 1984, p. 27). Deste trecho depreendemos duas coisas: primeiro, que “seduzir”, para Johannes, configura-se como algo relativamente fácil de se fazer, já que, para ele, “não é de modo algum difícil seduzir uma jovem”. Segundo – e por conseqüência –, que Cordélia não será sua primeira “vítima”, já que ele chega ao ponto de procurar apenas por aquelas donzelas que valham a pena ser seduzidas. Se nos lembrarmos que o “processo de conquista” de Cordélia dura pouco mais de cinco meses, e que Johannes é movido não só pelo prazer de seduzi-la, mas também pelo prazer de pôr por escrito sua conquista, seremos levados a pensar que o relato contido no diário repete-se constantemente em sua vida, e que ao longo de sua história somam-se várias Cordélias que, por algum tempo, foram capazes de prender sua atenção, de satisfazê-lo de alguma forma. Eis por que nosso personagem se torna, dentre os nomes que povoam a obra kierkegaardiana, o melhor representante da angústia do esteta frente ao imediato: a sedução ela própria, como a vemos acontecer nas páginas do diário, é a evidência de uma angústia que não pode ser suplantada.

Mais adiante ele pondera que “Introduzir-se como um sonho na imaginação de uma jovem é uma arte, sair dela, uma obra-prima” (KIERKEGAARD, 1984, p. 51). Tais palavras reforçam o pertencimento do narrador ao modo de ser estético. Em vez de acreditar no acaso de uma paixão que pudesse por ventura arrebatá-lo, Johannes prefere ele próprio construir cuidadosamente as relações em que irá se envolver, conferindo a tais construções um caráter de “arte”. O excerto nos mostra, também, que o narrador parece já ter se decidido a tentar seduzir Cordélia – o que significa que, para ele, ela se tornou uma daquelas raras donzelas que valem a pena ser conquistadas –, e que não planeja apenas conquistá-la, mas também abandoná-la depois de ter conseguido o que queria. Afinal, segundo ele, se a sedução é uma arte, deixar a imaginação da jovem seduzida é uma obra-prima.

Em outro momento, notando que Cordélia se encontra agitada por alguma razão, Johannes prevê um êxito ainda maior em seu “processo de conquista”: “se pesca sempre melhor em águas turvas; quando uma jovem é presa da emoção podemos arriscar com proveito muitas coisas que, de outro modo, resultariam vãs” (KIERKEGAARD, 1984, p. 17). Tais palavras podem provocar uma impressão de frieza. Cordélia ganha ares de vítima, e

Johannes de um sedutor inescrupuloso, covarde, que calcula minuciosamente cada passo a ser dado. À primeira vista, um indivíduo que age dessa forma pouco ou nada parece saber do amor. Conforme sua narrativa se desenvolve, no entanto, vemos que, mesmo arquitetando toda a situação com Cordélia, Johannes a ela se entrega em sua totalidade, e vive cada anseio e desfruta cada volúpia desse amor. Só um homem muito consciente de sua condição de esteta poderia apaixonar-se dessa forma: deixando-se arrebatado e, ao mesmo tempo, sabendo estar se deixando arrebatado. Esta imagem do apaixonado que possui consciência de estar apaixonado aparece no personagem como mais uma marca de sua angústia.

Eleita Cordélia como a nova donzela a ser seduzida, o autor do diário passa à prática de seus planos: descobre onde ela mora e quais são suas relações sociais; encontra uma forma de ser apresentado a ela; conhece o jovem Eduardo, que por ela suspira de amores, e constrói uma situação de maneira a dar a entender que apóia a relação entre os dois – Eduardo e Cordélia; age de forma a chamar a atenção da jovem, fazendo com que ela logo se apaixone por ele; torna-se, finalmente, noivo dela, ferindo os sentimentos de Eduardo. Não há como não prestar atenção ao cuidado com que Johannes constrói seus planos e os executa. Quando começa a cruzar constantemente com Cordélia, ele faz a seguinte observação:

os nossos caminhos cruzam-se por todo lado. Hoje, encontrei-a três vezes. Estou a par das suas menores saídas, dos sítios e dos momentos em que a irei encontrar; [...] não me encontro com ela, limito-me a aflorar a periferia da sua existência. Quando sei que ela está para ir à casa da senhora Jansen não faço grande esforço para ali a encontrar, a menos que tenha um profundo interesse em observar algum pormenor; prefiro ir um pouco mais cedo à casa da senhora Jansen e, se possível, encontrá-la à porta no momento em que ela chega e eu me preparo para sair, ou na escada, caso em que, à pressa, passo por ela sem quase lhe dar atenção. São estas as primeiras malhas a apertar ao seu redor. [...] Acontece-lhe o mesmo que à generalidade dos que me rodeiam: pensam que me disperso por um grande número de aventuras, porque estou em perpétuo movimento e, como Fígaro, digo: uma, duas, três, quatro intrigas ao mesmo tempo, eis o meu prazer. É necessário que a conheça em toda a sua vida espiritual, antes de iniciar o meu ataque. A maioria das pessoas aprecia uma donzela como uma taça de champanhe, isto é, na espuma de um instante, ah! sim, tem a sua beleza, e no caso de algumas jovens é sem dúvida tudo o que se pode alcançar; mas, neste caso, há mais (KIERKEGAARD, 1984, p. 32).

Em outro momento, às vésperas de pedir a mão da jovem, ele escreve:

Não foram poucos os estudos de maneira de andar que fiz, para encontrar a melhor maneira de me apresentar. Seria imprudente pôr no meu passo demasiado erotismo, pois tal arriscar-se-ia a ser uma antecipação daquilo que deve seguir-se mais tarde, e desenvolver-se gradualmente; demasiada

gravidade seria perigosa; um tal momento tem tanta importância para uma rapariga, que toda a sua alma se pode fixar a ele, como a de um moribundo à sua última vontade; adotar o passo cordial ou o de uma humildade cômica, estaria em desacordo com a máscara até agora representada por mim, e também com a nova que tenho a intenção de pôr e usar; torná-lo espiritual e irônico seria arriscar demasiado. [...] De modo algum me interessa possuí-la no sentido grosseiro, o que importa é fruí-la no sentido artístico. É por isso que é necessário pôr tanta arte quanto possível nesse início. Deve este ter uma forma o mais possível vaga e abrir caminho a todo tipo de possibilidades. Ela compreender-me-á mal se vir logo em mim um sedutor, pois, em sentido vulgar, não o sou; mas se me tomar por um amante fiel, também se enganará a meu respeito. O que importa pois é que, neste episódio, a sua alma fique tão pouco determinada quanto possível. Num tal momento a alma de uma jovem é profética como a de um moribundo (KIERKEGAARD, 1984, p. 54).

Ambos os excertos são longos, mas nos dão uma idéia clara da forma como o personagem se prepara para seduzir Cordélia. Vale destacar, no segundo deles, a utilização da imagem da máscara, que sugere a idéia de “atuação”, de interpretação de papéis, e mais uma vez nos remete à consciência que o personagem possui de tudo o que está acontecendo ao seu redor. Devemos observar, também, que Johannes não considera a si próprio um sedutor em sentido vulgar, e tampouco um amante fiel: “o que importa”, nos diz ele, é fruir a situação “no sentido artístico”, ou seja, conforme os moldes do modo de ser estético. O mais impressionante de todo o plano arquitetado, todavia, é o desfecho: depois de finalmente ter chegado ao noivado, Johannes nos revela que seu desejo principal é que este seja rompido. Tal revelação causa estranhamento, mas logo percebemos a direção que se pretende tomar: enquanto noiva, Cordélia possui obrigações sociais pré-determinadas. Assim, por mais que arda de paixão pelo noivo, não pode expressar e viver seu amor em sua completude: está atada aos laços que a sociedade lhe impõe, e que devem ser cumpridos à risca. Terminar o noivado, dessa forma, de maneira alguma significa que ela deixou de amar Johannes. Pelo contrário, significa que seu amor por ele chega ao ponto de não poder aguardar pacientemente pelo cumprimento das convenções. Trata-se do amor num estágio perfeito, em estado de graça. As primeiras linhas do diário em que o rompimento é mencionado são as seguintes:

Agora, o que tenho a fazer é, primeiramente, acomodar as coisas para acabar o noivado e garantir mais belas e importantes relações com Cordélia; [...] Quando eu conseguir chegar a fazê-la compreender o que é o amor, o amor por mim, então o noivado desmoronar-se-á naturalmente como representando um estado imperfeito, e ela será minha (KIERKEGAARD, 1984, p. 57).

Conforme o diário vai sendo redigido, acompanhamos de que forma se desenvolve o desfecho planejado por seu autor. Em uma das cartas dirigidas à amada, ele escreve:

Queixas-te do nosso noivado, és de opinião que o nosso amor não tem necessidade de um elo eterno, que este não passa de um obstáculo. Nisto reconheço, toda inteira, a minha excelente Cordélia! Sinceramente, admiro-te. A nossa união exterior não passa, em realidade, de uma separação. Há ainda entre nós uma parede que nos separa, como Príamo e Tisbe: a incomodativa convivência dos outros (KIERKEGAARD, 1984, p. 91).

A carta demonstra que, sob a influência do sedutor, Cordélia demonstra-se já descontente com os protocolos impostos pela sociedade. Johannes vale-se dos termos “separação” e “parede” para referir-se ao noivado. Poucas linhas adiante, ele relata suas expectativas sobre o porvir:

O nosso noivado acabará em breve. Ela própria desatará este nó para, se possível, assim me encantar ainda mais, tal como os caracóis ao vento encantam mais que o cabelo preso. Se o rompimento partisse de mim, perderia o espetáculo, tão sedutor, deste perigoso salto erótico, critério seguro da ousadia de sua alma. É isto, para mim, o essencial (KIERKEGAARD, 1984, p. 91).

Depois disso o noivado é de fato rompido, e Cordélia finalmente entrega-se a Johannes. Reproduzimos, a seguir, a última nota do diário, em que constatamos que seu autor finalmente conseguiu tudo o que queria da jovem, e agora já não é capaz de sequer vê-la:

Por que não poderá uma tal noite durar mais tempo? Se Aleccion se pôde esquecer, por que não teve o sol piedade bastante para fazer como ele? Contudo, tudo está acabado, e não desejo voltar a vê-la jamais. Uma jovem é fraca quando deu tudo, – pois tudo perdeu; porque a inocência é, no homem, um elemento negativo, mas na mulher é a essência de sua natureza. Agora, qualquer resistência é impossível, e só enquanto ela durar é belo amar; quando acabou, não passa de fraqueza e hábito. Não desejo recordar-me das nossas relações; ela está desflorada e não estamos já no tempo em que o desgosto de uma jovem abandonada a transformava num heliotrópio. Não quero fazer-lhe minhas despedidas; nada me repugna mais que lágrimas e súplicas de mulher que tudo desfiguram e, contudo, a nada conduzem. Ameia, mas de agora em diante não pode interessar-me. Se eu fosse um deus faria aquilo que Netuno fez por uma ninfa, transformá-la-ia em homem. Como seria então picante saber se podemos evadir-nos dos devaneios de uma jovem, e torná-la suficientemente orgulhosa para a fazer imaginar que foi ela quem se cansou da ligação. Que epílogo apaixonante que, no fundo, apresentaria um interesse psicológico e, por outro lado, nos poderia oferecer

uma boa ocasião para muitas observações eróticas (KIERKEGAARD, 1984, p. 105).

Palavras dignas de um Dorian Gray que, inescrupulosamente, condena ao suicídio a jovem Sybil, cujo coração ele parte. De fato, por que não comparar a angústia do personagem de Wilde, condenado a viver para sempre, à angústia de Johannes? Os sentidos que assume o estranhamento em ambos os casos percorrem vias muito próximas. Pois não nos enganemos: por mais que possamos pretender identificar em suas palavras apenas frieza e cálculo, Johannes transpira angústia. E se por ventura considerarmos que, por meio de todos os exemplos que envolvem sua busca desenfreada por prazeres, essa angústia transparece ainda muito timidamente, podemos por fim recorrer àqueles momentos em que, através de suas próprias palavras, a consciência do estranhamento vem à tona: “Já não me reconheço. Frente às tempestades da paixão o meu espírito é como um mar enraivecido. [...] Quase não consigo firmar os pés; como ave marinha tento em vão mergulhar no mar tempestuoso do meu espírito” (KIERKEGAARD, 1984, p. 19). À medida que aflora a angústia, aflora também a poesia: a alma do esteta torna-se um mar enraivecido, enquanto ele, albatroz errante em um céu de tempestade, tenta o mergulho na água agitada. Neste mar em fúria, a angústia, *pathos* que é, aparece como “estado de emoção sombrio e misterioso” (KIERKEGAARD, 1984, p. 20), e o tentar um mergulho que não pode ser é o mesmo que o vagar sem cessar pelas ruas do labirinto:

Que é afinal o nosso amor pela natureza? Não existirá nele um misterioso fundo de angústia e horror, por que por trás da sua bela harmonia se encontram a anarquia e uma desenfreada desordem, por trás da sua segurança, a perfídia? Mas é precisamente essa angústia que mais encanta, e o mesmo sucede ao amor, quando se pretende que este seja interessante. Por detrás dele deve incubar a noite profunda, cheia de angústia, de onde desabrocham as suas flores. É assim que a *nymphaea alba*, com sua corola em forma de taça, repousa na superfície das águas, enquanto a angústia se apodera do pensamento que pretende mergulhar nas trevas profundas onde ela tem as suas raízes (KIERKEGAARD, 1984, p. 90).

O lírio branco – a *nymphaea alba* de que nos fala Johannes – é a natureza traduzida em poesia – uma poesia que só pode ser *sentida*. Qualquer tentativa de nossa parte em descrevê-la seria vã. Serena ela repousa, com suas pétalas brancas, sobre uma água cuja opacidade não nos permite vislumbrar o que há além. E isto que há para além do que podemos ver é profundo e sombrio. Assim como a flor o poeta: repousa sereno e belo na superfície. Em

seu âmago, todavia, lá onde deita raízes, nas trevas profundas da água turva de sua alma, só anarquia e desordem desenfreada. Só horror e angústia.

2 INTERLÚDIO – A ANGÚSTIA DO ESTRANGEIRO: CAMUS E O ABSURDO

A vida: merda e breu.

(Osman Lins - Avalovara)

2.1 PRÓLOGO

Se comentamos, nas linhas iniciais de nosso primeiro capítulo, que as duas informações mais comumente associadas a Kierkegaard são, talvez, sua caracterização como pensador religioso e sua associação ao existencialismo, acreditamos poder iniciar esta apresentação de Camus de forma semelhante: é comum encontrarmos também o seu nome associado ao existencialismo, e é notável, à primeira vista, o forte cunho ateu de sua obra. Da mesma forma como acontece com o autor dinamarquês, todavia, um olhar mais demorado revela a necessidade de relativizar um pouco a primeira destas afirmações. Camus vive o mesmo momento histórico que Sartre, e compartilha com ele algumas de suas reflexões, tanto sob o ponto de vista filosófico quanto sob o ideológico. Durante algum tempo, inclusive, os dois autores são bastante próximos, participando do mesmo grupo de jovens intelectuais que se reúne para fazer resistência à Segunda Guerra. A consciência que o autor argelino possui dessa proximidade, podemos constatar-la em seu próprio texto: nas linhas de *O mito de Sísifo*, ao refletir sobre aquilo que chama de absurdo, ele escreve: “Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo” (CAMUS, 2008, p. 29). Este “autor dos nossos dias” a que se refere Camus é Sartre, e à “náusea” do pensador francês ele associa o seu “absurdo”. Ressaltado esse diálogo, é compreensível a associação de sua imagem ao existencialismo. Mesmo compreendendo a associação, todavia, devemos lembrar que Camus dispensa um esforço considerável para mostrar que seu pensamento destoa daquele proposto pelas “filosofias existencialistas”. Ao refletir brevemente, em *O mito de Sísifo*, sobre Kierkegaard, Chestov e Jaspers – autores que ele inclui, ao que parece, entre os existencialistas –, o argelino observa que, se até certo ponto suas reflexões caminham na mesma direção que as reflexões desses autores, depois ele acaba por tomar uma trilha diferente.

Quanto ao ateísmo, devemos observar que o termo central das reflexões propostas por Camus em *O mito de Sísifo* e em *O estrangeiro* – ainda que, neste segundo, o

termo em questão não seja de fato mencionado – é o “absurdo”. Nas páginas destas obras, o autor reflete sobre um mundo cujo sentido nos escapa. Sob sua concepção, esta falta de sentido elimina a possibilidade de haver uma entidade responsável pelo planejamento e realização de tudo que existe. Se há Deus, há sentido. Logo, não há absurdo. E para Camus só o absurdo é o que há de fato. É importante não perder de vista o contexto do qual emergem tais reflexões: o autor vive o período que compreende as duas guerras mundiais. Se a primeira delas já fora causa suficiente de horror e descrença na humanidade, seu término e o intervalo de calmaria que o segue representam um tempo de esperança e reconstrução que só faz agravar mais ainda a dor e o desespero diante da queda seguinte. Assim, sem querermos parecer deterministas, é difícil olhar para as linhas há pouco citadas, nas quais ele nos fala de um “mal-estar diante da desumanidade do próprio homem”, e de uma “incalculável queda diante da imagem daquilo que somos”, e não pensar que elas se referem a uma realidade que lhe era muito próxima.

2.2 O DIVÓRCIO

Uma lassidão tingida de assombro. O confronto do homem com sua própria escuridão. Um mal-estar diante da desumanidade do próprio homem. Uma incalculável queda diante da imagem daquilo que somos. A paixão mais dilacerante de todas. A paixão essencial do homem dilacerado entre sua atração pela unidade e a visão clara que pode ter dos muros que o encerram. Universo indizível em que reinam a contradição, a antinomia, a angústia ou a impotência. Ao mesmo tempo, consciência e recusa da morte. Nostalgia de unidade, o universo disperso e a contradição que os enlaça. Viver sob um céu sufocante. O divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário. O divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que decepciona. Essencialmente um divórcio. Divórcio insuportável.

Estas são palavras que, ao longo das páginas de *O mito de Sísifo*, expressam uma definição do que é o absurdo. Por mais que nos embrenhemos, nas próximas linhas, na tentativa de explicá-lo de forma mais didática e delongada, não conseguiremos chegar tão longe quanto chega Camus na criação de cada uma dessas imagens. Afinal, o que é o absurdo? Como vimos, o autor inicia seu ensaio postulando que a questão fundamental da filosofia é responder se a vida vale ou não a pena ser vivida. A princípio, considera-se que a resposta a esta questão fundamental será afirmativa – e dessa forma o permanecerá – para aquele indivíduo que acredita possuir um sentido, um objetivo, uma razão que o faça acordar, dia após dia, e preservar sua existência. Não se trata, observa Camus, de encontrar o

argumento ontológico definitivo⁵⁹. A “razão de ser”, aqui, tem muito mais a ver com a crença em um porvir, com o estabelecimento e cumprimento de metas, certa idéia de liberdade e, acima de tudo, com a convicção daquele indivíduo que pensa estar “dirigindo” sua própria vida⁶⁰.

O absurdo representa justamente a perda de todo esse fundamento. “Numa esquina qualquer”, nos diz Camus, “o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer” (CAMUS, 2008, p. 25). Não há uma regra específica determinando de que modo se dá esse “bofetão”: alguns talvez precisem da eclosão de uma guerra. Outros, da morte de alguém muito próximo. Outros, ainda, talvez precisem apenas de um filme ou de um livro. Algumas pessoas saem para comprar ovos e, no transporte coletivo, voltando para casa, vêem um cego mascando chiclete – e assim como a frágil casca do ovo se quebra, a linha do sentido se rompe, revelando o absurdo da existência diante de seus olhos. Os cenários, então, começam a desabar:

Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro (CAMUS, 2008, p. 27).

A “lassidão tingida de assombro” é o aflorar do absurdo – o divórcio entre o homem e aquilo tudo que o cerca, que faz com que a vida possua um sentido, uma explicação⁶¹. É pensando no sentimento de estranhamento que provoca esta quebra – esta

⁵⁹ O autor pondera: “Nunca vi ninguém morrer por causa do argumento ontológico. Galileu, que sustentava uma verdade científica importante, abjurou dela com a maior tranqüilidade assim que viu sua vida em perigo. Em certo sentido, fez bem. Essa verdade não valia o risco da fogueira. É profundamente indiferente saber qual dos dois, a Terra ou o Sol, gira em torno do outro. Em suma, é uma futilidade. Mas vejo, em contrapartida, que muitas pessoas morrem porque consideram que a vida não vale a pena ser vivida. Vejo outros que, paradoxalmente, deixam-se matar pelas idéias ou ilusões que lhes dão uma razão de viver (o que se denomina razão de viver é ao mesmo tempo uma excelente razão de morrer). Julgo, então, que o sentido da vida é a mais premente das perguntas” (CAMUS, 2008, p. 18).

⁶⁰ Camus escreve, pensando no indivíduo cuja vida é plena de sentido – antes de se deparar com o absurdo: “Antes de encontrar o absurdo, o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro ou a justificação (não importa em relação a quem ou a quê). Avalia suas possibilidades, conta com o porvir, com sua aposentadoria ou o trabalho dos filhos. Ainda acredita que alguma coisa em sua vida pode ser dirigida. Na verdade, age como se fosse livre, por mais que todos os fatos se encarreguem de contradizer tal liberdade” (CAMUS, 2008, p. 68).

⁶¹ Como consequência do divórcio, aquilo que configurava-se antes como o “sentido” assume um caráter novo – de trava: “o homem absurdo compreende que estava ligado até aqui ao postulado de liberdade em cuja ilusão vivia. Em certo sentido, isto era uma trava. Na medida em que imaginava uma meta para sua vida, ele se conformava com as exigências da meta a ser atingida e se tornava escravo de sua liberdade. Assim, eu não poderia mais agir de outra maneira a não ser como o pai de família (ou como o engenheiro ou condutor de povos ou funcionário dos correios) que me preparo para ser” (CAMUS, 2008, p. 69).

queda, este “confronto perpétuo do homem com sua escuridão” –, que tentamos aproximá-lo de um sentido possível que pode assumir o tema principal de nossas reflexões: o absurdo se torna, assim, uma das configurações que pode assumir o labirinto da angústia. No capítulo anterior discorriamos sobre o deparar-se com o abismo – o *Abgrund*, a ausência de fundamento. Parecem caminhar por direções muito próximas este confronto com o abismo presente no texto de Kierkegaard e o confronto com a escuridão de que nos fala Camus. Assim como ambos convergem para um sentido muito próximo daquele proposto por Rosset – a tentativa de comunicação com um mundo silencioso, que não se quer comunicar. Silêncio. Escuro. Vazio. Eis o vagar pelo labirinto. Sentidos possíveis para o estranhamento que aqui chamamos angústia.

Se encontramos esse estranhamento nas palavras de Johannes de Silentio, às voltas com um salto impossível nos braços de seu Deus-projeção, e o encontramos de forma ainda mais evidente nas volúpias insaciáveis do sedutor Johannes, que vive cada dia apenas para satisfazer e ao mesmo tempo alimentar sua angústia, o encontramos também – reconfigurado – na figura de Meursault. Em *O mito de Sísifo*, Camus observa que “num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, [...] o homem se sente um estrangeiro” (CAMUS, 2008, p. 20). Esta parece ser a medida para tentarmos compreender o protagonista de seu romance publicado no mesmo ano: Meursault é um estrangeiro. Encontra-se em um “exílio sem solução, porque está privado de lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida” (CAMUS, 2008, p. 20). “Um intruso” é como ele se sente, já diante do tribunal que o julgará, ao perceber a si próprio como uma peça que está sobrando em um quebra-cabeça que, sem ele, forma um quadro perfeito: “Notei, nesse instante, que todo mundo se encontrava, se interpelava e conversava, como num clube, em que se fica feliz por estar com pessoas do mesmo ambiente. Foi assim que interpretei a estranha impressão de estar sobrando, um pouco como um intruso” (CAMUS, 1995, p. 87).

A figura deste intruso vai se delineando à medida que avançamos com a leitura do romance. As primeiras linhas com as quais nos deparamos são aquelas que revelam a morte de sua mãe: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez, ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem” (CAMUS, 1995, p. 9). Arriscaremos dizer, aqui, que há diversos estereótipos de comportamento para situações genéricas – como se fossem protocolos, modelos padronizados de se comportar (agir/proceder) em sociedade. O falecimento de um familiar, por exemplo – e, dentro do quadro familiar, cremos poder afirmá-lo, a figura materna é aquela que geralmente carrega maior teor afetivo –, pressupõe o luto e o

sofrimento. A mãe de Meursault morre, e ele não se comporta conforme esse pressuposto. Esta quebra dos protocolos constitui um dos maiores problemas ao longo de todo o romance. Ainda nas primeiras linhas, ele pondera: “Por ora, é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial” (CAMUS, 1995, p. 9). A afirmação de que a morte da mãe logo será “um caso encerrado” sugere que, uma vez que ela seja enterrada, não decorrerão os seus dias imersos em dor e sofrimento, e suas noites em insônia e lágrimas, lembrando e lamentando a ausência daquela que se foi.

A indiferença demonstrada pelo personagem nesta e em outras situações que veremos a seguir acaba por provocar uma dúvida: será que podemos realmente chamar de angústia o que sente Meursault? Não seria, talvez, mera indiferença? Afinal, em um primeiro momento, a angústia parece estar muito mais naqueles que se escandalizam com seu comportamento destoante do que em seu comportamento propriamente. De fato, uma das soluções para a questão talvez seja pensar que o estrangeiro, apartado de seu cenário pelo divórcio angustiante, passa depois a viver em uma espécie de “estado de indiferença”. Estaríamos tratando, dessa forma, de um momento “pós-angústia”, caracterizado principalmente pela referida indiferença.

Todavia, à medida que encaramos, em nossas linhas, o aflorar desse estranhamento como confronto do homem com o silêncio do mundo – e à medida que, em *O mito de Sísifo*, o próprio Camus o associa à Náusea de Sartre (CAMUS, 2008, p. 29) –, parece-nos impossível dissociar da vida no “exílio sem solução” a angústia. Meursault só é estrangeiro – só é capaz de agir com indiferença – porque mantém diante de seus olhos, constantemente, o abismo do absurdo (e contemplar o abismo é angustiar-se). Se fosse capaz de dar as costas ao absurdo e abandonar a angústia, seria capaz de se enquadrar nos padrões, cumprir os protocolos. Deixaria de ser estrangeiro, não agiria com indiferença. Em outras palavras: é em termos de indiferença que se manifesta a angústia do personagem, assim como é em termos de arroubos de paixão que se manifesta a angústia do sedutor Johannes.

Ao tomar o ônibus que o levará até Marengo, onde fica o asilo em que a mãe será velada, o personagem, embalado pelo ritmo da viagem, acaba dormindo, em vez de percorrer todo o trajeto em claro, remoendo-se, sofrendo com a perda: “Esta pressa, esta corrida, os solavancos, o cheiro de gasolina, a luminosidade da estrada e do céu, tudo isso contribuiu, sem dúvida, para que eu adormecesse. Dormi durante quase todo o trajeto” (CAMUS, 1995, p. 10). Quando chega ao velório, o caixão está fechado, e o porteiro se oferece para abri-lo, para que Meursault possa se despedir de forma adequada, mas este o

impede, dizendo que não deseja ver sua mãe (CAMUS, 1995, p. 12). Mais adiante, lemos: “Tive, então, vontade de fumar. Mas hesitei, porque não sabia se podia, diante de mamãe. Pensei, e concluí que isso não tinha nenhuma importância. Ofereci um cigarro ao porteiro e fumamos” (CAMUS, 1995, p. 14). A hesitação inicial demonstra que Meursault chega a ponderar o cumprimento daquele protocolo que torna inadequado fumar – e fumar, aqui, parece estar relacionado à idéia de prazer – diante do caixão de um familiar. Mas por que esta proibição? “Isso não tem importância nenhuma”, conclui o personagem, e por isso fuma sem peso na consciência⁶². No tribunal, questionado sobre a relação que mantinha com a mãe, sua resposta parece pouco satisfatória aos presentes:

Perguntou-me por que a mandara para o asilo. Respondi que era porque não tinha dinheiro para mantê-la comigo e cuidar dela. Perguntou-me se, pessoalmente, sofrera com o fato, e respondi que nem mamãe nem eu esperávamos mais nada um do outro, nem aliás, de ninguém, e que nós dois nos havíamos habituado às nossas novas vidas (CAMUS, 1995, p. 90).

A condição de estrangeiro do personagem não se dá, todavia, apenas no que diz respeito à sua relação com a mãe. No excerto acima observamos Meursault dizer que já não espera mais nada de ninguém. Talvez por isso sua postura seja tão destoante. Talvez por isso, quando o patrão lhe oferece uma nova oportunidade de emprego em Paris, pensando que lhe será agradável “uma mudança de vida”, ele reage da seguinte forma: “Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivaliam, e que a minha, aqui, não me desagradava em absoluto” (CAMUS, 1995, p. 46). As palavras do estrangeiro desagradam ao patrão, e este desagrado o faz refletir: “Teria preferido não o aborrecer, mas não via razão alguma para mudar minha vida” (CAMUS, 1995, p. 46). Enquanto parece senso comum entre as pessoas mudar de vida – no sentido de melhorá-la –, Meursault não vê razão nenhuma para fazê-lo. Da mesma forma, ao iniciar, um dia depois da morte de sua mãe, uma relação com

⁶² Outros momentos em que o comportamento de Meursault em relação a sua mãe destoam de um padrão pré-estabelecido podem ainda ser destacados. Enquanto vela a falecida, por exemplo, contempla o cenário que o cerca e reflete: “Para cima das colinas que separam Marengo do mar, o céu estava cheio de manchas vermelhas. E o vento, que passava por cima delas, trazia um cheiro de sal. Era um belo dia que se anunciava. Há muito tempo que não ia ao campo e sentia o prazer que teria em passear, se não fosse por mamãe” (CAMUS, 1995, p. 17). Neste trecho, a morte da mãe chega a parecer um empecilho para um passeio em um belo dia de verão. Em outro momento, quando é questionado sobre a idade que tinha a mãe, revela que não sabe ao certo: “– É sua mãe que está ali? – perguntou-me, pouco depois. – Sim – tornei a dizer. – Era muito velha? – Assim, assim – respondi, porque não sabia ao certo quantos anos tinha” (CAMUS, 1995, p. 21). Mais adiante, ainda, conversando com Raymond, seu vizinho, ele concorda com a opinião deste – de que mais cedo ou mais tarde a mãe haveria de morrer: “Devia estar bem cansado, porque Raymond me disse que eu não devia entregar-me. A princípio, não compreendi. Explicou-me, então, que soubera da morte de minha mãe, mas que era uma coisa que, mais dia, menos dia, tinha de acontecer. Essa era também a minha opinião” (CAMUS, 1995, p. 37).

Marie, antiga conhecida sua, ele não vê problema nenhum em dizer que não a ama: “Instantes depois, perguntou-me se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada, mas que me parecia que não. Ficou com ar triste” (CAMUS, 1995, p. 40)⁶³.

Uma vez preso – por ter matado outro homem⁶⁴ –, o personagem observa ao juiz sumariante que não vê necessidade de ter um advogado, pois considera seu caso muito simples (CAMUS, 1995, p. 67). De fato, ele sabe que cometeu um homicídio e sabe que deve pagar por isso. Não entende que função caberá a um advogado de defesa diante dessa matemática desconcertante. E por julgar tão simples a situação em que se encontra, quase se esquece de que deve ser tratado – e que deve tratar a si próprio – de forma diferenciada por conta do crime que cometeu: “Ao sair, ia até estender-lhe a mão, mas lembrei-me a tempo que matara um homem” (CAMUS, 1995, p. 68)⁶⁵. Quando o julgamento desta morte tem início, o juiz diz a ele que costumam descrevê-lo “como tendo um caráter taciturno e fechado”, e pergunta o que ele pensa disso. Ele então responde: “É que nunca tenho grande coisa a dizer. Então, fico calado” (CAMUS, 1995, p. 70). Através de trechos como estes aqui destacados, podemos ter uma idéia da figura do estrangeiro que pretendemos delinear: o homem no exílio sem solução, o ator divorciado de seu cenário. Seu comportamento alheio é como uma ferida

⁶³ A mesma conversa com Marie a respeito do amor se repete mais adiante: “À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que, se ela queria, podíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava. – Nesse caso, por que casar-se comigo? – perguntou ela. Expliquei que isso não tinha importância alguma e que, se ela o desejava, nos poderíamos casar. Era ela, aliás, quem o perguntava, e eu me contentava em dizer que sim. Observou, então, que o casamento era uma coisa séria. – Não – respondi. Ela se calou durante alguns instantes, olhando-me em silêncio. Depois, falou. Queria simplesmente saber se, partindo de outra mulher, com a qual tivesse o mesmo relacionamento, eu teria aceitado a mesma proposta. – Naturalmente – respondi” (CAMUS, 1995, pp. 46-7).

⁶⁴ Como vimos em nossa introdução, na página 17.

⁶⁵ Uma das passagens do romance que melhor nos permitem apreender a condição de estrangeiro de Meursault é aquela em que, pela primeira vez, ele e seu advogado se encontram: “Sentou-se na cama e explicou-me que tinham investigado a minha vida particular. Constataram que minha mãe morrera recentemente no asilo. Procedera-se, então, a um inquérito em Marengo. Os investigadores tinham descoberto que eu ‘dera provas de insensibilidade’ no dia do enterro de mamãe. – Veja se compreende – disse o advogado. – Sinto-me um pouco constrangido em perguntar-lhe isto. Mas é muito importante. E será um forte argumento para a acusação, caso eu não consiga encontrar uma resposta. Queria que eu o ajudasse. Perguntou-me se, naquele dia, eu sofrera. Esta pergunta me espantou muito e parecia-me que ficaria muito constrangido se tivesse de fazê-la a alguém. Entretanto, respondi que perdera um pouco o hábito de me interrogar a mim mesmo e que era difícil dar-lhe uma informação. É claro que amava mamãe, mas isso não queria dizer nada. Todos os seres normais tinham, em certas ocasiões, desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam. Nesse ponto, o advogado me interrompeu e mostrou-se muito agitado. Obrigou-me a prometer que não diria isto no julgamento, nem ao juiz sumariante. Expliquei-lhe, no entanto, que o meu temperamento era este – meus impulsos físicos perturbavam com frequência os meus sentimentos. No dia em que enterrara mamãe, estava muito cansado, e com sono. De forma que não me dei muito bem conta do que se passava. O que podia afirmar, com toda a certeza, era que preferia que mamãe não tivesse morrido. Mas o advogado não se mostrou satisfeito. – Isso não basta – comentou ele. Olhou-me de modo estranho, como se eu lhe inspirasse uma certa repulsa. Disse-me, quase maldosamente, que, de qualquer forma, o diretor e os funcionários do asilo seriam ouvidos como testemunhas, o que ‘me poderia deixar em maus lençóis’. Comentei que essa história não tinha nenhuma relação com o meu caso, mas ele me respondeu que era óbvio que eu nunca me envolvera com a justiça” (CAMUS, 1995, pp. 68-9).

aberta em uma sociedade que tenta, a todo custo, se padronizar. Seu ar taciturno e suas respostas diretas denunciam a tentativa frustrante do homem de se encaixar em seus próprios modelos. As pessoas que olham para Meursault descobrem que, por mais que façam barulho, o mundo permanece em silêncio. E a evidência desse silêncio é insuportável. Que um homem mate outro homem, isso é fato com o qual, vez ou outra, haveremos de nos deparar. Os homicidas estão previstos nos protocolos. Agora, que um homem mate outro homem e não se arrependa de tê-lo feito, ou que não sofra diante da morte da própria mãe, a tal estrangeiro não há acolhida possível.

Assim, diante das acusações de um tribunal que vê nele um monstro, Meursault reflete: “Gostaria de tentar explicar-lhe cordialmente, quase com afeição, que nunca conseguira arrepender-me verdadeiramente de nada. Estava sempre dominado pelo que ia acontecer, por hoje ou por amanhã” (CAMUS, 1995, p. 102). Mas tal tentativa de explicação é tão descabida quanto seu comportamento. Acusado por ter tirado a vida de outro homem, Meursault deverá ser condenado não por homicídio, mas porque sua existência é uma afronta àqueles que pretendem ver – ou que realmente crêem que há – um sentido por trás das coisas: “Que me importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua mãe?” (CAMUS, 1995, p. 121). Eis o epitáfio do estrangeiro: o assassino condenado por não ter chorado no enterro de sua mãe. E para selar esta condição de estrangeiro, ele deve ser oficialmente excluído do convívio de um mundo a que não pertence: “[o juiz] Declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia, e que eu não podia apelar para o coração dos homens, cujas relações elementares ignorava” (CAMUS, 1995, p. 104). Com a condenação, o estrangeiro é expulso do lugar que não lhe cabe. Distante das “regras mais essenciais” da sociedade, e das “relações elementares” dos corações dos homens, se estabelece o divórcio ente o homem e sua vida.

2.3 O LUGAR GEOMÉTRICO

Quando se estabelece o divórcio, é instaurada a consciência do absurdo. E o mundo, se é absurdo, carece de explicações. Aceitar a falta de sentido das coisas implica em contestar todas as possibilidades de certeza, e isso faz com que o poder da razão seja relativizado. Dessa forma, assim como nos textos de Kierkegaard, encontramos nas reflexões de Camus uma investida contra a tradição da filosofia. Não nos estenderemos aqui a explicar novamente de que forma se estabelece a relação entre as obras do autor dinamarquês e aquela tradição do pensamento ocidental que nasce com Platão e se reflete na filosofia de muitos

autores, até culminar em Hegel. Em síntese, o mundo das idéias, a razão, a lógica, são tentativas de explicar a relação do homem com o mundo – tornar o mundo claro, amistoso, habitável, e a existência, fundamentável, explicável, compreensível. Nesse sentido, as linhas de *O mito de Sísifo* caminham numa direção bem próxima àquela pela qual caminham os textos de Kierkegaard. Camus, todavia, não encontra no Deus-abismo de *Temor e tremor* um correspondente para seu absurdo: pelo contrário, entende esse Deus como apenas outra tentativa de prover sentido às coisas – uma outra face para a razão. Aquilo que é um abismo inatingível em Kierkegaard, portanto, torna-se em Camus “um lugar geométrico”, onde a “razão divina” dá as diretrizes do existir.

Antes de tratar especificamente desse lugar geométrico, observemos por que vislumbramos uma aproximação no que diz respeito ao posicionamento assumido por ambos os autores em relação à tradição da filosofia. A racionalização do mundo, para Camus, responde à “exigência de familiaridade” do homem, a seu “apetite de clareza”: “Sejam quais forem os jogos de palavras e as acrobacias da lógica, compreender é antes de mais nada unificar” (CAMUS, 2008, p. 31). Esta unificação é a padronização do não padronizado, o estabelecimento de uma moldura que devora o painel. Ou, como observa o autor, é reduzir o mundo ao humano, “marcá-lo com seu selo”. “O universo do gato não é o universo do tamanduá”, nos diz Camus. De fato, há entre ambos um abismo intransponível. E nenhum dos dois possui, tampouco, algo a ver com o “universo do homem”. Mas, movido por seu apetite de clareza, o homem transforma os universos do gato e do tamanduá em universo do homem. E faz o mesmo com qualquer outro universo que possamos conceber. Tudo deve se tornar humano. Daí a redução, a unificação, a necessidade de moldura. Essa unificação, fruto da “exigência de familiaridade”, é reposta a uma ânsia primeira que pretende “resolver o divórcio insuportável”:

Pensar é antes de mais nada querer criar um mundo (ou limitar o próprio, o que dá no mesmo). É partir do desacordo fundamental que separa o homem da sua experiência, para encontrar um terreno de entendimento segundo a sua nostalgia, um universo engessado de razões ou iluminado por analogias que permita resolver o divórcio insuportável (CAMUS, 2008, pp. 114-5).

Esse mundo “criado” pelo pensamento – um “terreno de entendimento”, como o chama o autor –, nos relega, no fim, “um universo engessado de razões”, um universo tão repleto de sentidos que acaba por denunciar, paradoxalmente, o quão vazio de sentido ele é: “Num mundo em que tudo é dado e nada é explicado, a fecundidade de um valor ou de uma

metafísica é uma noção vazia de sentido” (CAMUS, 2008, p. 155)⁶⁶. Assim, encontramos já no delinear da razão, do sentido, a imagem de um “lugar geométrico”, de medidas claras e precisas, absolutamente passível de ser captado e traduzido. Esse lugar geométrico só pode significar alguma coisa no âmbito da generalidade, que pouco diz respeito à experiência individual. Aquilo que se alça à condição de ideal não é capaz de causar o mesmo tremor que “as linhas suaves das colinas e a mão da noite” sobre um coração que “perdeu o senso da hierarquia”: “não posso me perder na exaltação ou na simples definição de uma noção que me escapa e perde seu sentido a partir do momento em que ultrapassa o âmbito de minha experiência individual” (CAMUS, 2008, p. 68). Dessa forma, ressaltada a descrença do homem absurdo na eficácia do lugar geométrico, recuperamos a figura do guardador de rebanhos, que não é capaz de ver “o sentido íntimo das coisas”: “Pensar o sentido íntimo das cousas/ É acrescentado, como pensar na saúde/ Ou levar um copo à água das fontes./ O único sentido íntimo das cousas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum” (PESSOA, 2006, p. 207). Dialogando com o eu-lírico de Alberto Caieiro, o autor de *O mito de Sísifo* observa: “A característica do homem absurdo é não acreditar no sentido profundo das coisas” (CAMUS, 2008, pp. 85-6). O homem absurdo, guardador de rebanhos que é, tem consciência de sua verdade profunda, que é “a de estar acorrentado”. Não transparece ao alcance de seus olhos o sentido íntimo, o sentido profundo das coisas, pois ele está limitado a seguir o relevo do mundo com os dedos, e não pode pretender – nem o deseja – alcançar algo mais além disso. Ele está limitado a acompanhar o contorno da montanha com os olhos, a deitar sua cabeça sobre a grama úmida de orvalho e a sentir-se banhar pelo luar que desconcerta a noite escura.

⁶⁶ Podemos ressaltar, ainda, outros trechos de *O mito de Sísifo* em que percebemos como Camus destitui a razão de seu trono: “A inteligência também me diz, à sua maneira particular, que este mundo é absurdo. Seu contrário, que é a razão cega, prefere pretender que tudo está claro; eu esperava provas e desejava que ela tivesse razão. Mas, apesar de tantos séculos pretensiosos e acima de tantos homens eloqüentes e persuasivos, sei que isto é falso. Nesse plano, pelo menos, não há felicidade se eu não puder saber. Essa razão universal, prática ou moral, esse determinismo, essas categorias que explicam tudo fazem o homem honesto dar risada. Não têm nada a ver com o espírito. Negam sua verdade profunda, que é a de estar acorrentado” (CAMUS, 2008, p. 35). Ou ainda: “Eis também umas árvores, e eu conheço suas rugosidades, a água, e experimento seu sabor. Esses aromas de ervas e de estrelas, a noite, certas noites em que o coração se distende, como poderia negar este mundo cuja potência e cujas forças experimento? Mas toda a ciência da Terra não me dirá nada que me assegure que este mundo me pertence. Vocês o descrevem e me ensinam a classificá-lo. Vocês enumeram suas leis e, na minha sede de saber, aceito que elas são verdadeiras. Vocês desmontam seu mecanismo e minha esperança aumenta. Por fim, vocês me ensinam que este universo prestigioso e multicor se reduz ao átomo e que o próprio átomo se reduz ao elétron. Tudo isso é bom e espero que vocês continuem. Mas me falam de um sistema planetário invisível no qual os elétrons gravitam ao redor de um núcleo. Explicam-me este mundo com uma imagem. Então percebo que vocês chegaram à poesia: nunca poderei conhecer. Tenho tempo para me indignar? Vocês já mudaram de teoria. Assim, a ciência que deveria me ensinar tudo acaba em hipótese, a lucidez sombria culmina em metáfora, a incerteza se resolve em obra de arte. Que necessidade havia de tanto esforço? As linhas suaves das colinas e a mão da noite neste coração agitado me ensinam muito mais. Voltei ao meu começo. Entendo que posso apreender os fenômenos e enumerá-los por meio da ciência, mas nem por isso posso captar o mundo. Quando houver seguido todo o seu relevo com o dedo, não saberei muito mais sobre ele” (CAMUS, 2008, pp. 33-4).

“Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...” (PESSOA, 2006, p. 205), nos diz o guardador de rebanhos, e esta consciência do absurdo lhe basta.

Procurando traçar algo como um “caminho comum” entre alguns autores que adotam esse discurso contra as totalidades e certezas, Camus se depara com uma relação de nomes com os quais, a princípio, parece se aproximar:

De Jaspers a Heidegger, de Kierkegaard a Chestov, dos fenomenólogos a Scheler, no plano lógico e no plano moral, toda uma família de espíritos, aparentados por sua nostalgia, opostos por seus métodos e fins, teimaram em obstruir a via da razão e recuperar os caminhos retos da verdade (CAMUS, 2008, pp. 36-7).

Respeitando as particularidades evidentes que caracterizam as reflexões de cada um desses autores, ainda assim é possível vislumbrar, entre eles, uma “paisagem” comum: “Talvez nunca tenham existido espíritos tão diferentes. Mas, apesar disso, reconhecemos como idênticas as paisagens espirituais por onde transitam. Do mesmo modo, o grito que culmina seu itinerário através de ciências tão diferentes ressoa da mesma maneira” (CAMUS, 2008, p. 43). A origem desta “família de espíritos”, Camus a vislumbra na figura do Zaratustra nietzscheano, e a vê bem delineada entre aqueles filósofos que se embrenham pelo pensamento religioso⁶⁷. O grande problema na direção tomada por esses autores, segundo Camus, é que esta direção apresenta uma tendência à evasão:

Para me ater às filosofias existenciais, vejo que todas me propõem, sem exceção, a evasão. Por um raciocínio singular, partindo do absurdo sobre os escombros da razão, num universo fechado e limitado ao humano, elas divinizam aquilo que as oprime e encontram uma razão para ter esperança dentro do que as desguarnece. Essa esperança forçada tem, em todos eles, uma essência religiosa (CAMUS, 2008, p. 46).

O silêncio opressor do mundo, dessa forma, acaba por ser divinizado, criando assim uma “esperança forçada” – uma saída forçada para escapar ao problema: asas de cera para escapar do labirinto. Ao debruçar-se com maior atenção sobre Chestov, um desses autores que transformam em Deus o absurdo inapreensível, Camus delimita o ponto a partir do qual sua caminhada assume outra direção, distanciando-se das possibilidades de

⁶⁷ O autor pondera: “Desde o grande grito de Zaratustra: ‘Por acaso, é a nobreza mais antiga do mundo. Eu a atribuí a todas as coisas quando disse que acima dela não havia nenhuma vontade eterna a querer’, desde a doença mortal de Kierkegaard, ‘esse mal que leva à morte sem mais nada depois dela’, os temas significativos e torturantes do pensamento absurdo se sucederam. Pelo menos, e este detalhe é capital, os do pensamento irracional e religioso” (CAMUS, 2008, p. 36).

evasão. Segundo o autor, “Para Chestov, a razão é vã mas existe alguma coisa além da razão. Para um espírito absurdo, a razão é vã e não existe nada além da razão” (CAMUS, 2008, pp. 49-50). E ainda:

quando, ao cabo de suas análises apaixonadas, Chestov descobre o absurdo fundamental de toda existência, ele não diz: “Eis o absurdo”, mas sim: “Eis Deus: devemos remeter-nos a ele, mesmo que não corresponda a nenhuma de nossas categorias racionais.” Para que não haja confusão, o filósofo russo insinua até que esse Deus talvez seja um pouco odioso e odiado, incompreensível e contraditório, mas seu rosto é quanto mais hediondo, mais ele afirma sua potência. Sua grandeza é sua incoerência. Sua prova é sua desumanidade. É preciso saltar nele e com esse salto livrar-nos das ilusões racionais (CAMUS, 2008, p. 48).

Por meio dessa análise de Chestov, o autor nos dá a medida de sua interpretação do pensamento de Kierkegaard, para quem a falta de sentido do mundo também repousa no regaço de um Deus que assume ares de abismo. Já vimos, todavia, que a impossibilidade do salto nesse abismo caracteriza o pertencimento do autor dinamarquês ao modo de ser estético. Dessa forma, não nos cabe discutir aqui se, nesse caso, a divinização do absurdo representa uma evasão, uma solução para o problema – pois tal solução situa-se para além das possibilidades de alcance daquele que a vislumbra, o que significa que ele permanece ainda acorrentado, relegado para sempre ao exílio sem solução.

Interessar-nos-ão mais adiante as linhas de *O mito de Sísifo* dedicadas ao entendimento de Kierkegaard como homem absurdo. Por ora, gostaríamos de nos delongar um pouco mais no perscrutar do problema que representa, para Camus, a faceta divina assumida pelo “lugar geométrico”. Afinal, como já ressaltamos, para o autor, a figura divina representa apenas outra interpretação possível para a razão totalizante: “Sempre se pensa, erroneamente, que a noção de razão tem um sentido único. Na verdade, por mais rigoroso que seja em sua ambição, o conceito não deixa de ser tão movediço quanto os outros. A razão tem um rosto totalmente humano, mas também sabe voltar-se para o divino” (CAMUS, 2008, p. 60). Deus, assim, torna-se apenas outra máscara para o mesmo discurso que prega certezas e totalidades. Aceitá-lo, segundo Camus, é o mesmo que viver uma “escravidão espontaneamente aceita” (CAMUS, 2008, p. 70), já que as conseqüências para o indivíduo, nos dois casos, não são muito diferentes.

Ao homem absurdo é vetada tal possibilidade: “Sempre chega o momento em que é preciso escolher entre a contemplação e a ação. Isto se chama tornar-se homem. Tais dilaceramentos são terríveis. Mas para um coração orgulhoso não há meio termo” (CAMUS,

2008, p. 101). Não há meio termo porque, para Camus, ou se escolhe abdicar completamente de qualquer possibilidade de sentido, ou, do contrário, continua-se imerso em uma situação de escravidão aceita, consentida: “Há Deus ou o tempo, a cruz ou a espada. Ou este mundo tem um sentido mais elevado que ultrapassa suas agitações, ou somente essas agitações são verdadeiras” (CAMUS, 2008, p. 101). O dilaceramento provocado por tais agitações põe o indivíduo diante da constatação que transforma em farelo, diante de seus olhos, a totalidade que é Deus: “A alternativa é conhecida: ou não somos livres e o responsável pelo mal é Deus todo-poderoso, ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo-poderoso. Todas as sutilezas das escolas nada acrescentaram nem tiraram de decisivo a este paradoxo” (CAMUS, 2008, p. 68). Não há, de fato, como prosseguir para além desse paradoxo. Ou tudo o que ocorre sobre a Terra é fruto de uma vontade divina – incluídas aqui as coisas mais belas ao lado das mais grotescas –, ou nada é. Afinal, se Deus não é todo-poderoso, já não é mais Deus.

A única forma de o indivíduo defrontar-se com suas responsabilidades, com sua liberdade absurda – com a condição de sua alma, que é a de estar perpetuamente acorrentada, é compreendendo que não há ser superior a carregá-lo nas costas. É perdendo o senso da hierarquia: “Não posso entender o que seria uma liberdade dada por um ser superior. Perdi o senso da hierarquia” (CAMUS, 2008, p. 68). No caminho do homem absurdo, o lugar geométrico é incompreensível: “A percepção de um anjo ou de um deus não tem sentido para mim. Esse lugar geométrico onde a razão divina ratifica a minha razão me é para sempre incompreensível” (CAMUS, 2008, p. 59)⁶⁸. E se encontramos, ao longo das páginas de *O mito de Sísifo*, o traçado de uma existência absurda para a qual não há lugar geométrico possível, deparamo-nos, nas palavras do estrangeiro Meursault, com reflexão semelhante. Em sua primeira entrevista com o juiz, logo após ser preso, o personagem é questionado sobre sua fé:

ele me interrompeu e exortou-me uma última vez, do alto de sua posição, perguntando-me se eu acreditava em Deus. Respondi que não. Sentou-se, indignado. Disse-me que era impossível, que todos os homens acreditavam em Deus, mesmo os que lhe viravam o rosto. Essa era sua convicção, e se algum dia viesse a duvidar dela, a sua vida deixaria de ter sentido. – O senhor quer – exclamou – que a minha vida não tenha sentido? Na minha

⁶⁸ Camus ainda acrescenta: “Em certo ponto de seu caminho, o homem absurdo é solicitado. Na história não faltam religiões nem profetas, mesmo sem deuses. Pedem-lhe para saltar. Tudo o que ele pode responder é que não entende bem. Afirmam que aquilo é pecado de orgulho, mas ele não entende a noção de pecado; talvez o inferno esteja ao final, mas ele não tem imaginação suficiente para vislumbrar esse estranho futuro; talvez perca a vida imortal, mas isso lhe parece fútil. Querem que reconheça sua culpa. Ele se sente inocente. Na verdade, só sente isto, sua inocência irreparável” (CAMUS, 2008, p. 65).

opinião, eu não tinha nada com isso, e foi o que lhe disse. Mas, mesmo do outro lado da mesa, ele já brandia o Cristo sob os meus olhos e gritava de maneira irracional: – Eu sou cristão. Peço perdão pelos seus pecados a esse aqui. Como pode não acreditar que ele sofreu por você? – Reparei que me estava tratando de você, mas, para mim, bastava. O calor estava cada vez mais intenso. Como sempre, quando quero livrar-me de alguém que mal estou escutando, demonstrei um ar de aprovação. Para surpresa minha, disse, triunfal: – Viu, viu? Não é verdade que você crê e que vai confiar-se a Ele? É claro que, uma vez mais, disse que não. Deixou-se cair na poltrona (CAMUS, 1995, p. 73).

Esta é a primeira das duas grandes discussões entre os personagens do romance a esse respeito. As respostas diretas e pouco convencionais de Meursault, sua maneira quase inocente de dizer “Na minha opinião, eu não tinha nada com isso”, ou “É claro que, uma vez mais, disse que não”, chegam a conferir à cena certo ar de sarcasmo – que é reforçado pela descrição das maneiras exageradas do juiz brandindo o crucifixo, gritando “de maneira irracional”. Nós sabemos, todavia, que o personagem não pretende ser sarcástico. Não há, na construção de sua identidade, qualquer traço de ironia. A ironia nasce apenas no momento em que ele é confrontado com outros personagens – no momento em que sua sinceridade é confrontada com a mentira deles. Pois Meursault, ao dizer que não acredita em Deus e que nada tem a ver com aquilo que pensam os outros, está apenas sendo sincero. Assim como vimos, há pouco, em *O mito de Sísifo*, Camus dizer que o lugar geométrico lhe é incompreensível, também nas palavras de seu personagem encontramos essa impossibilidade de compreensão. Mas isto, para ele, é totalmente indiferente. Tanto faz saber se o juiz acredita ou não em Deus. Para o juiz, todavia, a existência do ateu diante de seus olhos é de um incômodo nauseante, pois representa o desmoronamento de suas crenças. É como uma falha na moldura, um defeito na construção do lugar geométrico – e estes só podem carregar o sentido que lhes conferem seus criadores enquanto permanecem totais, plenos, sem falhas. A existência do estrangeiro possibilita ao homem cotidiano pensar de duas formas: ou o sistema apresenta algum problema, já que não é capaz de abranger toda espécie de indivíduo – não sendo, portanto, um sistema confiável; ou este indivíduo peculiar é que apresenta algum defeito – e, como não se enquadra nos ditames do sistema, deve ser eliminado. Não é preciso dizer qual opção é a mais conveniente.

O segundo momento em que o assunto vem à tona corresponde às páginas finais do romance. Meursault já foi condenado à execução e, depois de três recusas consecutivas, resolve aceitar a visita do capelão. Logo o diálogo se envereda pelo tema da existência divina, e o protagonista tenta deixar claro que não possui por ela qualquer interesse: “Respondi que não acreditava em Deus. Quis saber se tinha certeza disso e eu respondi que

não valia a pena fazer-me tal pergunta: parecia-me sem importância” (CAMUS, 1995, p. 116). O religioso, todavia, não se dá por satisfeito, e tenta por várias vezes retomar o assunto⁶⁹, até o ponto em que Meursault se exalta – e este é o único momento, ao longo de todo o romance, em que ele se exalta:

Ficou de costas muito tempo. Sua presença pesava-me e irritava-me. Ia dizer-lhe que se fosse embora, que me deixasse, quando, virando-se para mim, exclamou de repente, com uma espécie de arroubo: – Não, não consigo acreditar. Tenho certeza de que já lhe ocorreu desejar uma outra vida. Respondi-lhe que naturalmente, mas que isso era tão importante quanto desejar ser rico, nadar muito depressa ou ter uma boca mais bem feita. Era da mesma ordem. Mas ele me deteve e quis saber como eu imaginava essa outra vida. Então, gritei: – Uma vida na qual me pudesse lembrar desta vida. – E disse-lhe, logo depois, que já bastava. Queria continuar a me falar em Deus, mas eu avancei para ele e tentei explicar-lhe, pela última vez, que já não dispunha de muito tempo. Não queria perdê-lo com Deus (CAMUS, 1995, pp. 119-120).

Aqui não encontramos a mesma sugestão de sarcasmo do excerto anterior. O capelão não é espalhafatoso como o juiz. Sua figura é séria, melancólica. E Meursault, desta feita, responde aos berros, profundamente irritado com a insistência de seu interlocutor. Na conversa com o juiz, o clima é consideravelmente leve. Agora, todavia, talvez por já sabermos que o protagonista logo será executado em praça pública, deparamo-nos com um clima soturno. O estrangeiro sabe que já não lhe resta muito tempo. E se, durante toda a sua vida, nunca encontrou motivos para se entregar a uma escravidão consentida, agora há menos motivo ainda para fazê-lo. De seu exílio sem solução ele contempla o Deus do homem religioso e, à medida que o contempla, só o que vê é perda de tempo.

Deus e Razão, dessa forma, assumem sentidos muito próximos, e dão a medida para refletirmos sobre aquilo que aqui chamamos de “lugar geométrico” – a representação de um universo completo, repleto de sentido, que para o estrangeiro nada quer dizer. Assim como o homem absurdo pintado em *O mito de Sísifo*, que não quer se agarrar a nada que esteja para além de suas certezas, Meursault dá as costas à possibilidade de redenção

⁶⁹ Pouco depois da primeira negativa de Meursault, lemos: “Desviou os olhos, e, sempre sem mudar de posição, perguntou-me se eu não falava assim por excesso de desespero. Expliquei-lhe que não estava desesperado. Tinha apenas medo, como era natural. – Deus irá ajudá-lo, então – observou. – Todos os que conheci no seu caso se voltaram para Ele. Reconheci que era um direito deles. Isso provava também que tinham tempo para isso. Quanto a mim, não queria que ninguém me ajudasse e justamente me faltava tempo para me interessar pelo que não me interessava” (CAMUS, 1995, pp. 116-7). E mais adiante: “Dizia-me ter a certeza de que o meu recurso seria acolhido, mas que eu carregava o peso de um pecado do qual precisava me livrar. Na sua opinião, a justiça dos homens não era nada, e a justiça de Deus, tudo. Observei que fora a primeira que me condenara. Respondeu-me que ela nem por isso me lavava do meu pecado. Disse-lhe que não sabia o que era um pecado. Tinham-me apenas dito que era um culpado. Eu era culpado, ia pagá-lo, nada mais me podiam pedir” (CAMUS, 1995, p. 118).

que lhe oferece o capelão. Alheio à empreitada humana de imprimir significado à sua existência, ele é como o guardador de rebanhos, que se preocupa mais em sentir do que em pensar: “O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...” (PESSOA, 2006, p. 205) – e, agindo dessa forma, lança por terra qualquer chance de derramar luz sobre um mundo que se fecha em escuridão e silêncio.

Pouco antes de cometer o assassinato que o lançará às portas da desgraça, Meursault caminha à beira do mar: “Dirigimo-nos para a água e caminhamos pela beira do mar. Às vezes, uma onda mais forte vinha molhar nossos sapatos de lona. Não pensava em nada, porque estava meio adormecido por este sol na minha cabeça descoberta” (CAMUS, 1995, p. 57). Um pouco antes, lemos: “Depois, deixei de prestar atenção a este cacoete pois estava ocupado em sentir que o sol me fazia bem” (CAMUS, 1995, p. 55). Em vez de filosofar, de criar interpretações, de tentar compreender as coisas que lhe acontecem, ele se limita a vivê-las. Relegado ao exílio sem solução, não há entrada possível para ele no lugar geométrico. Emergindo dos escombros dos discursos totalizantes, confrontado com o escuro silêncio do mundo, sobram-lhe apenas suas próprias impressões.

2.4 O VERME NO CORAÇÃO DO HOMEM

“Numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer” (CAMUS, 2008, p. 25). Este sentimento, nos diz Camus, é inapreensível: paira em sua “mudez desoladora”, em uma “luz sem brilho”. Talvez sentir-se atingido por esse bofetão sem hora ou lugar específicos seja como finalmente perceber que algo está faltando. Que, dentre todas as explicações que nos deram, desde que nascemos, para o fato de as coisas existirem e serem como são, alguma coisa ainda permanece impossível de ser explicada. Muitas linhas já escrevemos, até aqui, procurando refletir sobre esse silêncio opressor, sobre a impossibilidade de comunicação entre o homem e o mundo que o cerca. Para retomar um termo caro a Camus: o homem é como um ator divorciado de seu cenário. Atendendo a uma necessidade de tudo conhecer, cria molduras, constrói o seu lugar geométrico, mas o divórcio nunca se resolve. Não há conhecimento verdadeiro possível: “O método aqui definido confessa a sensação de que todo conhecimento verdadeiro é impossível. Só se pode enumerar as aparências e apresentar o ambiente” (CAMUS, 2008, p. 26).

Todo esse processo de enumeração/apresentação pode, em grande parte das vezes, suprir nossa ânsia por esclarecimentos. De fato, tentamos nos convencer, a todo

momento, de que o mundo que nos cerca é decodificável, afinal, como observa o autor, “Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar” (CAMUS, 2008, p. 20). A ilusão da familiaridade, no entanto, podemos carregá-la conosco apenas até o momento em que nos deparamos com o fosso intransponível, perturbador em sua mudez: “O fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a esta segurança jamais será superado” (CAMUS, 2008, p. 33)⁷⁰. Diante do abismo do absurdo, subitamente percebemos que o mundo se furta ao toque de nossos dedos:

perceber que o mundo é “denso”, entrever a que ponto uma pedra é estranha, irreduzível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós. No fundo de toda beleza jaz algo de desumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório com que as revestimos, agora mais longínquos que um paraíso perdido. A hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta até nós. Por um segundo não o entendemos mais, porque durante séculos só entendemos nele as figuras e desenhos que lhe fornecíamos previamente, porque agora já nos faltam força para usar esse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós (CAMUS, 2008, p. 29).

O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Desumano, hostil. Quebram-se as molduras, desabam os cenários, e sobre seus escombros permanecemos ultrajados por um silêncio primitivo. O silêncio dá náuseas, inquieta, machuca. Tentamos fazer barulho, mas ele devora tudo. Já não há mais nada: só o silêncio. E quando de repente nos damos conta de que estamos tentando produzir algum ruído – com nossos lugares geométricos, com nossas molduras e fantasias de certezas – justamente para poder respirar sob esse céu sufocante, aí então temos um vislumbre do absurdo: “o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (CAMUS, 2008, p. 35). É daí, segundo Camus, que nasce o absurdo: “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2008, p. 41). E é daí que tomamos a medida para a impossibilidade de justificar a existência humana: “O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis as três personagens

⁷⁰ O autor reflete: “Efetivamente, sobre o quê e sobre quem posso dizer: ‘Eu conheço isto!’? Este coração que há em mim, posso senti-lo e julgo que ele existe. O mundo, posso tocá-lo e também julgo que ele existe. Aí se detém toda a minha ciência, o resto é construção. Pois quando tento captar este eu no qual me asseguro, quando tento defini-lo e resumi-lo, ele é apenas água que escorre entre meus dedos. Posso desenhar, um por um, todos os rostos que ele costuma assumir, todos também que lhe foram dados, esta educação, esta origem, este ardor ou estes silêncios, esta grandeza ou esta baixaza. Mas não se somam os rostos: este coração que é o meu permanecerá indefinível para sempre” (CAMUS, 2008, p. 33).

do drama que deve necessariamente acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz” (CAMUS, 2008, p. 41).

Tal existência assim permanecerá, abandonada à própria errância, sem lógica possível que lhe sirva de alguma forma, apenas enquanto as fugas cotidianas não forem solicitadas: “Se há absurdo, é no universo do homem. Desde o momento em que sua noção se transforma em trampolim da eternidade, não está mais relacionada com a lucidez humana. O absurdo não é mais aquela evidência que o homem constata sem admitir” (CAMUS, 2008, p. 49). E ainda: “Ao contrário de Eurídice, o absurdo só morre quando viramos as costas para ele” (CAMUS, 2008, p. 66). Orfeu perpetuamente condenado a vagar por um Hades labiríntico, o homem deve manter sempre diante de si a imagem de sua Eurídice – o absurdo. Se a ele dá as costas, abrem-se ante seus olhos diversos pontos luminosos, falhas nas saliências da rocha escura: ilusões de escape em um inferno sem saídas. Apenas enquanto esta Eurídice muda e intraduzível permanece diante de nossos olhos, transformando em um barulho sem sentido o monólogo desesperado de nossa lira, nos é possível manter nosso caráter essencial, “que é oposição, dilaceramento e divórcio” (CAMUS, 2008, p. 49).

Segundo Camus, chegar ao ponto de se tornar consciente desse dilaceramento é “começar a pensar” – quebrar a mecanicidade do cotidiano e prestar atenção no silêncio que nos envolve: “Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo” (CAMUS, 2008, pp. 18-9). O verme está entranhado em nosso âmago. Repugnante, rasteja por nosso íntimo e se alimenta de nosso coração apodrecido. Um dia, numa esquina qualquer, finalmente o sentimos, e eis que os cenários começam a desabar. Começamos a pensar. Começamos a ser atormentados. Tais começos se dão geralmente naquelas horas de ócio, no fim da tarde, quando o sol já se pôs mas ainda não escureceu por completo. Quando já encerramos as atividades diurnas e ainda não pudemos planejar como será o turno seguinte. Ou então naquelas horas mortas, em plena madrugada. Nós sabemos que deveríamos estar dormindo, mas é impossível cerrar os olhos e ignorar o vazio. Aprisionado em sua clausura silenciosa, aguardando o julgamento, Meursault reflete sobre essa hora sombria: “O dia acabava e era a hora de que não quero falar, a hora sem nome, em que os ruídos da noite subiam de todos os andares da prisão, num cortejo de silêncio” (CAMUS, 1995, p. 84).

Ao pensar sobre a solidão de sua mãe no asilo de Marengo, já ao fim do romance, novamente essa “hora sem nome” aparece: “Lá, também lá, ao redor daquele asilo onde as vidas se apagavam, a noite era como uma trégua melancólica” (CAMUS, 1995, p.

122). Em outro momento, o personagem nos diz que sente “um certo tédio” (CAMUS, 1995, p. 74). Esse tédio é como uma constatação que nos surpreende em alguns momentos, sussurrando que, não importa o que façamos, não conseguiremos nos animar, nos distrair. Continuaremos a sentir aquele vazio que nos pegou de surpresa, aquele silêncio que torna tudo tão sem significado. A partir do momento em que o homem começa a pensar, institui-se o divórcio – emergem mal-estar e inquietação: “Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo” (CAMUS, 2008, p. 29).

E assim, quando nosso verme interior produz um estrago que já não podemos ignorar, impõe-se-nos o problema que, segundo Camus, é “o único problema filosófico realmente sério”: “Viver sob este céu sufocante nos obriga a sair ou ficar. A questão é saber como se sai, no primeiro caso, e por que se fica, no segundo” (CAMUS, 2008, p. 43). Não nos enganemos: construir uma moldura supostamente perfeita, dar as costas a Eurídice e enxergar uma suposta luz, nada disso constitui uma saída possível. Asas de cera não nos levarão para fora do labirinto. Quando sugere uma saída para essa vida sob um céu sufocante, o autor de *O mito de Sísifo* está provavelmente pensando na morte. Quando tudo deixa de possuir significado, como seguir adiante? Todo ancoradouro, toda rocha, toda luz, transvestiu-se em escuro e silêncio. Para que continuar? Viver sob esse céu sufocante nos obriga a sair ou a ficar. Como sair? Desconsiderando a ilusão do lugar geométrico, só a morte parece sobrar como resposta. Chegamos, assim, por meio dessa via tortuosa, à evidência do suicídio. Camus reflete:

Continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento (CAMUS, 2008, p. 19).

Cogitar a possibilidade de suicídio, portanto, é reconhecer o quão ridículo é viver. É dar ouvidos ao verme que corrói o coração, e perceber que todas as nossas perguntas ecoam num silêncio milenar. Quando se toma consciência do divórcio, nossa aventura no mundo se transforma em uma piada cruel e sem sentido, e o suicídio transparece como uma forma de pôr fim ao sofrimento inútil. Enquanto erramos pelo labirinto da angústia, olhamos para suas paredes: são feitas de grandes blocos de concreto, que parecem ter estado sempre ali. Ásperas, cinzentas, foram estampadas pelo sol e pela chuva de toda uma existência, e guardam marcas, saliências, imperfeições. Não seria difícil pôr um fim à caminhada. Um

pedaço de corda, ou talvez nosso próprio cinto. Com poucos movimentos, o prendemos na saliência e o passamos em volta de nosso pescoço. Em poucos minutos, concretizamos o suicídio, damos cabo a uma existência medíocre – e acreditamos ter nos tornado, finalmente, autores de nosso próprio destino.

Obviamente, nada é assim tão simples: “À sua maneira, o suicídio resolve o absurdo. Ele o arrasta para a própria morte. Mas eu sei que, para manter-se, o absurdo não pode ser resolvido. Recusa o suicídio na medida em que é ao mesmo tempo consciência e recusa da morte” (CAMUS, 2008, p. 66). Afinal, matar-se para fugir de um mundo sem lógica é, ainda assim, agir logicamente. Quando nada mais faz sentido, a atitude mais racional imaginável é exatamente o suicídio. Ele resolve a dor do divórcio. É uma solução, ao mesmo tempo em que é fuga. O homem absurdo, portanto, ao ser esbofeteado em sua esquina atemporal, não tem o direito de encarar o suicídio como saída possível. Se dá fim à própria vida, faz aquilo que se espera que seja feito – e ele deve fazer exatamente o contrário do que se espera.

Segundo Camus, “O contrário do suicida é, precisamente, o condenado à morte” (CAMUS, 2008, p. 66). De fato, enquanto o primeiro encontra na morte a solução para seus problemas, o segundo a vê como a fatalidade que porá fim a seus dias. Ele deseja continuar vivendo, mas será impedido. É o caso de Meursault: o protagonista de *O estrangeiro* de forma alguma deseja morrer. Depois de já ter sido julgado e condenado à execução, enquanto aguarda o cumprimento da sentença, o personagem embrenha-se em uma reflexão amarga:

Em outras ocasiões, por exemplo, eu fazia projetos de lei. Reformava as penalidades. Observara que o essencial era dar ao condenado uma oportunidade. Uma só oportunidade em mil – isto bastaria para resolver muita coisa. Parecia-me, assim, que se podia encontrar uma composição química, cuja absorção mataria o paciente (eu pensava: o paciente) em noventa por cento dos casos. Este estaria a par de tal possibilidade, era esta a condição. Sim, porque, pensando bem, ao ponderar sobre as coisas com calma, eu constatava que o defeito da guilhotina era não haver nenhuma oportunidade, absolutamente nenhuma. A morte do paciente, em suma, fora decidida de uma vez por todas. Era um caso encerrado, um acerto preestabelecido, um acordo selado, e em relação ao qual não se podia voltar atrás (CAMUS, 1995, p. 111).

Para matar o tempo que lhe resta de vida, portanto, Meursault distrai-se reformulando as leis, e percebemos em sua fala o quão doloroso é ter consciência de que seu destino está definitivamente selado, sem qualquer possibilidade de reconsideração. A morte

representa a conclusão desastrosa de uma jornada que nada teve de brilhante, e possuir o pleno conhecimento da hora e da forma em que ela virá parece tornar tudo mais difícil. Por isso o personagem lamenta não poder contar com qualquer possibilidade de sorte. Em outro momento do romance, logo em seu início, quando ele vai até Marengo para velar a mãe, deparamo-nos já com o problema que representa a morte ao fim de nossas existências absurdas: o diretor do asilo lhe informa que o corpo da Sra. Meursault foi transportado para o pequeno necrotério do local, para que não fique exposto à vista dos demais idosos. Sempre que vêm um companheiro de convívio morto, os moradores do asilo ficam agitados: “Cada vez que um pensionista morre, os outros ficam nervosos durante dois ou três dias, o que torna o serviço difícil” (CAMUS, 1995, p. 11). Sempre que uma morte ocorre, portanto, é impossível aos outros idosos deixar de pensar que qualquer um deles pode ser o próximo, que também o seu fim é iminente. Por mais que estejam seguros do que fizeram, satisfeitos com a forma como viveram, a morte ao final representa uma interrupção, e não há maneira de não ver aí um problema. Em ambos os casos, seja o protagonista do romance, que sabe exatamente quantos dias lhe restam para estar diante da guilhotina, sejam esses pensionistas, que sabem que o corpo de mais um deles repousa agora num caixão – a morte é evidente demais para não representar um problema.

• • •

Excetuado o medo e a melancolia que envolvem a iminência do fim, devemos ressaltar aquela que talvez seja a principal marca de uma existência absurda: viver sem haver qualquer razão para viver. Como já observamos, o desmoronamento dos cenários, o abandono do lugar geométrico, implicam na tomada de consciência de que tudo é absurdo. A única saída possível para nos livrarmos de tal mal-estar (desde que não tentemos forjar novas molduras), também já o vimos, é o suicídio. Mas o suicídio não é uma opção que o homem absurdo pode cogitar – pois matar-se, nesse caso, é agir logicamente, é deixar de ser absurdo. Se não lhe é permitido construir um sentido para sua existência, e tampouco pode ele livrar-se dela, o que lhe sobra? Apenas a vida, sem qualquer justificativa que lhe sirva. O homem absurdo deve “viver *somente* com o que sabe, arranjar-se com o que é e não admitir nada que não seja certo. Respondem-lhe que nada é certo. Mas isto, pelo menos, é uma certeza. É com ela que ele tem de lidar: quer saber se é possível viver sem apelação” (CAMUS, 2008, p. 65). Sua única certeza é a de que nada é certo, e esta deve bastar-lhe:

“Sim, o homem é seu próprio fim. E seu único fim. Se ele quer ser outra coisa, é nesta vida” (CAMUS, 2008, p. 102)⁷¹.

Dessa forma, por meio das reflexões de Camus, mais uma vez chegamos à figura de Meursault. Depois de saber que será executado, ele reflete: “Pois bem, então morrerei. Mais cedo do que os outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida” (CAMUS, 1995, p. 114). Estas palavras não querem dizer que o personagem deseja a morte. Pelo contrário, já vimos que a evidência desta o angustia. Tampouco significam que ele está desesperado: “Carecer de esperança não equivale a se desesperar” (CAMUS, 2008, p. 105), nos diz o autor de *O mito de Sísifo*. Dizer que a vida não vale a pena ser vivida parece-nos querer significar, aqui, que não há de fato por que vivê-la – mas a vivemos mesmo assim. Ecoando as reflexões apresentadas em *O mito de Sísifo*, o personagem condenado à execução em praça pública, quando questionado pelo capelão que vem visitá-lo, responde que não possui qualquer tipo de esperança, que não acredita em uma vida após a morte, e que tal consciência lhe é plenamente suportável (CAMUS, 1995, p. 117). Poucas linhas adiante, como o religioso insiste em tentar convencer Meursault de que, no fundo, ele não é um ateu, o personagem despeja para fora de si um discurso que nos permite perceber que ele é de fato capaz de existir apenas com aquilo que sabe, com aquilo que lhe é certo, sem saídas, sem subterfúgios:

Então, não sei por que, qualquer coisa se partiu dentro de mim. Comecei a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar. Agarrara-o pela gola da batina. Despejava nele todo o âmago do meu coração em repentes de alegria e de cólera. Tinha um ar tão confiante, não tinha? No entanto, nenhuma de suas certezas valia um cabelo de mulher. Nem sequer tinha certeza de estar vivo, já que vivia como um morto. Eu parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Mas, ao menos, agarrava esta verdade, tanto como esta verdade se agarrava a mim. Tinha tido razão, ainda tinha razão, teria sempre razão. Vivera de uma certa maneira e poderia ter vivido de outra. Fizera isto e não fizera aquilo.

⁷¹ Ao longo das páginas de *O mito de Sísifo* encontramos outras passagens em que o autor faz essa defesa da vida “por ela mesma”, sem justificativas: “Isso ultrapassou a medida humana, dizem, então deve ser sobre-humano. Mas este ‘então’ está sobrando. Não há aqui certeza lógica. Tampouco há probabilidade experimental. Tudo o que posso dizer é que, de fato, isso ultrapassa as minhas medidas. Não depreendo daí uma negação, mas ao menos não quero fundamentar coisa alguma no incompreensível. Quero saber se posso viver com o que sei, e só com isso. Dizem-me ainda que a inteligência deve sacrificar aqui o seu orgulho e a razão, se inclinar. Mas se reconheço os limites da razão, nem por isso a nego, reconhecendo seus poderes relativos. Só quero continuar neste caminho médio onde a inteligência pode permanecer clara” (CAMUS, 2008, p. 53). Neste excerto percebemos que o autor prefere ater-se apenas às suas próprias certezas do que dar ouvidos às certezas oferecidas pelas molduras que tudo explicam. O mesmo ocorre no trecho seguinte, no qual o lugar geométrico é refutado em nome de nosso confronto com nossa própria escuridão: “Compreendo então por que as doutrinas que me explicam tudo ao mesmo tempo me enfraquecem. Elas me livram do peso da minha própria vida, e no entanto preciso carregá-lo sozinho” (CAMUS, 2008, p. 67).

Não fizera determinada coisa, ao passo que fizera esta outra. E depois? Era como se, durante todo o tempo, tivesse esperado por este minuto e por essa madrugada em que seria justificado. Nada, nada tinha importância, e eu sabia bem por quê. Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais, que eu viva (CAMUS, 1995, pp. 120-1).

Nas palavras de Meursault, que parecem ser, ao mesmo tempo, palavras de raiva e de alegria, as certezas do capelão parecem desfazer-se no ar. Ele vive “como um morto”, pois entrega o controle de sua própria existência às mãos invisíveis de um ser invisível, a quem atribui a responsabilidade por suas faltas e vitórias, por suas dores e alegrias. Para o homem condenado à morte, o religioso diante de si se transforma em fantoche, em brinquedo de forças divinas imaginárias, e todas as suas certezas não passam de ilusões: molduras: lugares geométricos. O estrangeiro, pelo contrário, que parece ter as mãos vazias, está mais certo de tudo do que o morto-vivo diante de si. Está certo de que está vivo e de que irá morrer. Está certo de que nada no mundo é certo. Está certo de que suas mãos estão vazias, e isto lhe basta. Sob seus pés as molduras estão quebradas, e sobre os escombros de toda possibilidade de explicação, ele repousa lúcido. Seu nada é mais do que o Deus do outro. É por isso que esse homem, que é capaz de viver sem ter qualquer razão para continuar vivendo, é capaz de se adaptar a tudo que se lhe impõe:

No início da minha detenção, no entanto, o mais difícil é que tinha pensamentos de homem livre. Por exemplo, desejo de estar numa praia e de descer para o mar. Imaginando o barulho das primeiras ondas sob as solas dos pés, a entrada do corpo na água e a libertação que encontrava nisso: sentia, de repente, até que ponto as paredes da prisão me cercavam. Mas isto durou alguns meses. Depois, só tinha pensamentos de prisioneiro. Aguardava o passeio diário no pátio ou a visita do advogado. O resto do meu tempo, eu coordenava muito bem. Nessa época, pensei muitas vezes que, se me obrigassem a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra ocupação além de olhar a flor do céu acima da minha cabeça, ter-me-ia habituado aos poucos. Teria esperado a passagem dos pássaros ou os encontros entre as nuvens, tal como esperava aqui as estranhas gravatas do advogado, e, como, num outro mundo, esperava até sábado para estreitar nos meus braços o corpo de Marie. Ora, a verdade, afinal, é que eu não estava numa árvore seca. Havia pessoas mais infelizes do que eu. Era, aliás, uma idéia de mãe, e ela repetia com frequência, que acabávamos acostumando-nos a tudo (CAMUS, 1995, p. 81).

Acabamos nos acostumando a tudo. A tudo nos adaptamos. Ao passar de sua vida de homem livre para a vida de detento e, então, para a vida de condenado, Meursault

sofre com as mudanças, mas acaba se acostumando a elas. O céu sobre sua cabeça, afinal, continua o mesmo. O silêncio do mundo continua o mesmo. Todas as vidas, sob um céu absurdo, se equivalem. Todas as ações se equivalem. Livre ou preso, Meursault continua em confronto com sua própria escuridão, e todos os dias, para ele, parecem o mesmo: “Quando, um dia, o guarda me disse que eu estava lá há cinco meses, acreditei, mas não compreendi. Para mim, era sempre o mesmo dia, que se desenrolava na minha cela, e era sempre a mesma tarefa, que eu perseguia sem cessar” (CAMUS, 1995, p. 84). Esta fala do estrangeiro recupera a figura mitológica que dá nome à outra obra de Camus aqui estudada. Assim como para Meursault, os dias de Sísifo são sempre os mesmos, sua tarefa é sempre a mesma: é sempre a mesma rocha que despenca do alto do monte. É sempre a mesma trilha íngreme que ele percorre para recolocá-la no topo. Sísifo é Meursault, a dar sempre os mesmos passos. Assim como Vladimir e Estragon, os vagabundos beckettianos que se sentam todos os dias à beira do caminho à espera de um Godot que nunca vem. Assim como Sísifo, o estrangeiro condenado à morte empurra sua pedra diária – e, assim como Sísifo, todos nós temos nossa pedra diária para empurrar.

O absurdo só se faz presente, claro está, quando sabemos que estamos levando para o auto do monte uma pedra que voltará a cair. Do contrário, se a empurramos pensando estar levando a cabo a subida derradeira, agimos com esperança – e onde há esperança não cabe o absurdo. Sísifo só é absurdo porque sabe que a rocha voltará a cair. Nossa Eurídice só continua existindo enquanto não lhe damos as costas. Só assim sentimos que este mundo que nos envolve é todo indiferença: escuro e silencioso. E é ao finalmente constatar essa indiferença que Meursault pode dizer, nas últimas linhas de *O estrangeiro*, que ele próprio é tão indiferente quanto tudo que o cerca, e isso o faz se sentir bem: “eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que fora feliz e que ainda o era” (CAMUS, 1995, p. 122). Ao silêncio incorruptível dessa existência gratuita e incompreensível o personagem chama “terna indiferença”, e sente então que está preparado para morrer.

2.5 ESPÍRITOS ABSURDOS

Em nosso primeiro capítulo, dispensamos esforços na tentativa de fazerem dialogar o sentimento de angústia que transborda do texto kierkegaardiano e o caráter poético, artístico, que assume sua obra. A poesia nasce do estranhamento que suscita o silêncio do mundo, é angústia traduzida em linguagem. De forma semelhante, as reflexões de Camus nos

permitem pensar a arte como evidência do absurdo. O autor observa: “o deleite absurdo por excelência é a criação. ‘A arte, e nada mais do que a arte’, diz Nietzsche, ‘temos a arte para não morrer ante a verdade’” (CAMUS, 2008, p. 109), e ainda: “Sempre acabamos adquirindo o rosto de nossas verdades. A existência inteira, para um homem afastado do eterno, não passa de uma imitação desmesurada sob a máscara do absurdo. A criação é o grande imitador” (CAMUS, 2008, p. 110). “Criar”, aqui, não significa “dar sentido”: para o homem absurdo, já o dissemos, qualquer possibilidade de atribuir sentido está para sempre perdida. Assim, o ato de criar torna ainda mais evidente o silêncio absurdo e opressor – afirma ainda mais o pertencimento do homem à esfera do estético. Não se trata, aqui, de encontrar uma saída. A arte não será escoadouro para a angústia, o unguento que deitamos sobre a ferida para sentirmos, ainda que só por um instante, o alívio da dor. Pelo contrário: a arte é como um dedo que, impiedoso, ofende a ferida e a abre ainda mais fundo, para que não esqueçamos nunca que ela está ali. Para nos sentirmos sempre incomodados por ela. Não se trata da brisa suave que acalma o mar sob um céu azul e límpido: o céu da angústia é o céu escuro da tempestade, que agita o mar, que o põe em fúria:

Seria um erro ver aqui um símbolo e acreditar que a obra de arte possa ser considerada um refúgio diante do absurdo. Ela é em si mesma um fenômeno absurdo e a questão é apenas descrevê-lo. Não oferece uma saída para o mal do espírito. É, ao contrário, um dos sinais desse mal, que o repercute em todo o pensamento de um homem (CAMUS, 2008, p. 111).

Em outras palavras, o homem não faz arte por entretenimento, para distrair-se. O faz porque é atormentado, porque há um verme em seu coração, que o machuca, que o sufoca, e ele tem de despejar para fora de si toda essa angústia. A “obra absurda”, nos diz Camus, “ilustra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e sua resignação a ser apenas uma inteligência que põe as aparências em movimento e cobre com imagens o que carece de razão. Se o mundo fosse claro, não existiria a arte” (CAMUS, 2008, p. 114). O mundo é absurdo, e porque o mundo é absurdo existe a arte: não uma saída ou uma explicação, mas uma evidência – de que tudo é escuro e silêncio.

Pensando nas formas de criação que mais nos falam sobre esse absurdo opressor, Camus reflete que os grandes romancistas “são romancistas filósofos” (CAMUS, 2008, p. 116), que não tentam, com seu texto, nos provar uma tese, arquitetar explicações, erigir molduras: “O romance de tese, a obra que prova, a mais odiosa de todas, é a que mais se inspira num pensamento *satisfeito*. Demonstra a verdade que imagina possuir. Mas o que se põe em ação são idéias, e as idéias são o contrário do pensamento” (CAMUS, 2008, p. 132).

Aquela que talvez seja a “boa obra de arte”, lembra Barthes (2003, p. 162), deve manter os sentidos suspensos. É repleta de significados, posto que é um significante dos mais ricos, mas não possui “um significado”: nada pode explicar, traduzir, responder. A arte, evidência do absurdo, nunca irá pavimentar estradas seguras para sobre elas caminharmos sem medo de cair. Ao contrário, se encarregará sempre de destruir as estradas que foram feitas, para nos deixar cara a cara com o abismo. Assim, os grandes “romancistas filósofos”, como diz Camus, destroem as teses e reabrem a ferida, lembrando-nos das limitações de nossos métodos: “Em certo ponto em que o pensamento se volta sobre si mesmo, eles traçam as imagens de suas obras como símbolos evidentes de um pensamento limitado, mortal e rebelde” (CAMUS, 2008, p. 132). Um dos nomes destacados por Camus, nesse sentido, é o de Nietzsche:

Quanto mais exaltante for a vida, mais absurda será a idéia de perdê-la. Talvez este seja o segredo da aridez soberba que se respira na obra de Nietzsche. Nesta ordem de idéias, Nietzsche parece ter sido o único artista que chegou às conseqüências extremas de uma estética do Absurdo, pois sua última mensagem reside numa lucidez estéril e conquistadora e numa obstinada negação de todo consolo sobrenatural (CAMUS, 2008, p. 156).

Além de pontuar essa “lucidez estéril” na obra do pensador alemão, bem como a negação de subterfúgios que poderiam alçá-lo para além dos limites do humano, o autor de *O mito de Sísifo* também nos fala de Dostoiévski:

Todos os heróis de Dostoiévski se questionam sobre o sentido da vida. Nisto são modernos: não temem o ridículo. O que distingue a sensibilidade moderna da sensibilidade clássica é que esta se nutre de problemas morais e aquela de problemas metafísicos. Nos romances de Dostoiévski, a questão é colocada com tal intensidade que só admite soluções extremas. A existência é enganosa *ou* é eterna. Se Dostoiévski se contentasse com essa análise, seria filósofo. Mas ele ilustra as conseqüências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem e por isso é um artista (CAMUS, 2008, p. 119).

Dostoiévski, portanto, que trata das questões da “sensibilidade moderna” – que são questões “metafísicas” –, carrega seus personagens a situações-limite, faz deles indivíduos atormentados, às voltas com suas dúvidas espirituais, e suscita em nós o confronto com nossos próprios tormentos. Assim como Nietzsche, o autor russo é criador de uma arte

absurda⁷². As linhas de Camus não são dedicadas, no entanto, apenas à literatura. Ele identifica na figura do ator, por exemplo, a existência de um espírito absurdo: “O que há de surpreendente em ver uma glória perecível construída sobre as mais efêmeras criações?”, questiona ele, “O ator dispõe de três horas para Iago ou Alceste, Fedra ou Gloucester. Nesse breve período, ele os faz nascer e morrer em cinquenta metros quadrados de tábuas. Nunca o absurdo foi tão bem ilustrado, nem por tanto tempo” (CAMUS, 2008, p. 93). O ator vive, num espaço de tempo de três horas, sobre um palco de extensões limitadas, toda uma existência. E essa existência a que ele dá vida não é a sua própria: empresta carne e sangue aos mais diversos personagens, que sintetizam o absurdo de nossas próprias vidas por meio de sua “vida em miniatura”. Entrega-se, em cada interpretação, a um destino diferente, negando-se a usar uma única máscara num mundo em que nada faz sentido: “Que síntese mais reveladora poderíamos desejar senão essas vidas maravilhosas, esses destinos únicos e completos que se cruzam e terminam entre umas paredes e durante algumas horas?” (CAMUS, 2008, p. 92). E completa: “Fora do palco, Segismundo não é mais nada. Duas horas depois o vemos jantando num restaurante” (CAMUS, 2008, pp. 92-3)⁷³. Resvalando por essas reflexões sobre os espíritos absurdos, o autor chega à figura de Kierkegaard:

Kierkegaard, talvez o mais interessante de todos, pelo menos durante parte de sua existência fez melhor do que descobrir o absurdo: ele o viu. O homem que escreve: “O mais seguro dos mutismos não é calar-se, mas falar”, de partida se assegura que nenhuma verdade é absoluta e não pode tornar satisfatória uma existência impossível em si mesma. Don Juan do conhecimento, ele multiplica os pseudônimos e as contradições, escreve os *Discursos edificantes* ao mesmo tempo que esse manual de espiritualismo cínico que é *O diário do sedutor*. Rejeita os consolos, a moral, os princípios de todo repouso. Não pretende acalmar a dor do espinho que sente cravado no coração. Pelo contrário, ele a desperta e, com a alegria desesperada de um crucificado contente de sê-lo, constrói, peça por peça, lucidez, rejeição, comédia, uma categoria do demoníaco. Esse rosto ao mesmo tempo terno e zombeteiro, essas piruetas seguidas de um grito surgido do fundo da alma, eis o próprio espírito absurdo às voltas com uma realidade que o ultrapassa. E a aventura espiritual que leva Kierkegaard aos seus queridos escândalos também começa no caos de uma experiência despojada de seus cenários e entregue à sua incoerência primeira (CAMUS, 2008, p. 39).

⁷² Camus menciona ainda outros nomes que, na sua opinião, pertencem ao grupo dos “romancistas filósofos”: “Vejam Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka, para citar só alguns” (CAMUS, 2008, p. 116).

⁷³ O autor ainda observa: “Como a Igreja não iria condenar tal exercício no ator? Ela repudiava nessa arte a multiplicação herética das almas, a orgia de emoções, a pretensão escandalosa de um espírito que se nega a viver um destino único e se atira em todas as interpretações” (CAMUS, 2008, pp. 95-6).

Ao longo do capítulo anterior, procuramos refletir sobre esse sentimento de estranhamento que aflora do texto de Kierkegaard, sobre esse *pathos* indefinível que é marca da presença do homem no mundo, e que aqui chamamos de angústia. Quando iniciamos a escrita destas linhas sobre Camus, o fizemos por parecer-nos que, ao tomar mão do termo “absurdo” – e ao redor dele construir uma série de reflexões –, o autor argelino caminha por um sentido muito próximo àquele em que vemos caminhando Kierkegaard. Em outras palavras, o sentimento de estranhamento sobre o qual se debruça Camus, o “sentimento do absurdo”, pode ser pensado, de certa forma, como uma das ruas que tomamos em nosso caminho pelo labirinto da angústia – ou, talvez, possamos até encará-lo como sendo o mesmo labirinto, em sua totalidade, mas configurado de maneira diferente. As palavras de Camus destacadas no excerto parecem sugerir esta mesma possibilidade de aproximação. Melhor que ter descoberto o absurdo, nos diz ele, Kierkegaard o viu. E poderíamos, talvez, dizer também o contrário: o texto de Camus é marcado por esse sentimento de estranhamento que chamamos de angústia – ou, talvez, por um estado em que se vive depois de experimentá-lo. Se um deles viu o absurdo, o outro viu essa angústia. Para recuperar uma metáfora empregada pelo autor argelino: o grito de ambos possui o mesmo eco.

A literatura de Kierkegaard é a literatura do baile de máscaras: a literatura da multiplicação das vozes: das verdades em contradição. É a literatura da impossibilidade das verdades e de todas as verdades possíveis. Camus nos fala de seu mutismo: a evidência mais sufocante do silêncio é a linguagem levada à exaustão. E Kierkegaard a leva à exaustão ao multiplicar-se em heterônimos vários: cada nova máscara adotada marca mais profundamente sua existência inquieta, angustiada. Cada novo destino adotado é evidência de quão absurdo seria o compromisso definitivo com um único destino diante de um mundo que se fecha em si mesmo. Se houvesse entendimento possível, as vozes do homem talvez pudessem calar. Se não restasse mais vestígio de sombras, e tudo repentinamente repousasse sob uma claridade inimaginável, aí talvez o poeta cessasse de existir. Mas Kierkegaard sabe bem demais que as ilusões de certezas lhe estão vetadas. Sabe que o fluxo de vozes incoerentes que brota de seu âmago é inestancável. A ferida está aberta, e a cada verso escrito o poeta a rasga mais fundo. Parar de escrever significa curá-la, mas parar de escrever é impossível. Ele escreve porque a ferida está aberta, e escreve para abri-la ainda mais.

Tendo em vista esta promiscuidade heteronímica que envolve sua produção, retomamos a figura de Johannes, o sedutor. Da mesma forma que o poeta Kierkegaard traduz o silêncio do mundo por meio das infundáveis linhas que escreve, Johannes o traduz por meio das infundáveis paixões que vive poeticamente. Como vimos, Camus chama a Kierkegaard

“Don Juan do conhecimento”. Muitas linhas adiante, ele refletirá sobre o *sedutor* Don Juan, e à figura deste podemos espelhar a de Johannes. O autor de *O mito de Sísifo* diz:

Quanto mais se ama, mais se consolida o absurdo. Don Juan não vai de mulher em mulher por falta de amor. É ridículo representá-lo como um iluminado em busca de amor total. Mas é justamente porque se ama com idêntico arroubo, e sempre em todo o seu ser, que precisa repetir essa doação e esse aprofundamento (CAMUS, 2008, p. 83).

No arroubo frenético do sedutor, portanto, está refletida a vida desesperada do ator. E nesse mesmo arroubo podemos contemplar a angústia do poeta. Cada um vivendo à sua maneira uma existência absurda. Cada um aceitando, à sua maneira, o convite para tomar parte no baile de máscaras. Kierkegaard nos mostra as aventuras do sedutor Johannes para falar da angústia. Camus, entre outros, nos mostra as aventuras do sedutor Don Juan para falar do absurdo. Cada um, à sua maneira, vagando pelo labirinto. Camus observa: “Para entender bem Don Juan, é preciso referir-nos sempre ao que ele simboliza vulgarmente: o sedutor comum e mulherengo. Ele é um sedutor comum. Com uma diferença: é consciente, portanto é absurdo. Um sedutor que adquiriu lucidez não mudará por isso” (CAMUS, 2008, p. 85). Esta consciência que diferencia Don Juan – ou Johannes – do sedutor comum é a consciência de que não há propósito algum naquilo que faz, e ainda assim ele continua a fazê-lo. Entrega-se a cada uma de suas paixões como se fosse a última, mas sabe que nunca haverá a última. Esgota-se e renova-se a cada aventura absurda, cura a angústia com mais angústia, nunca dá as costas à sua Eurídice. É esteta consciente de seu pertencimento ao plano estético, e dentro de seus limites é capaz de permanecer, sem recorrer a escapes ou além-mundos: “os tristes têm duas razões para estar tristes, eles ignoram ou eles têm esperança. Don Juan sabe e não tem esperança” (CAMUS, 2008, p. 84).

Assim, da mesma forma como encerramos o capítulo anterior refletindo sobre a figura do sedutor, que se assume como pertencente aos limites do estético e, dessa forma, evidencia o caráter de *pathos* que envolve a angústia, trazemos a seu termo nosso segundo capítulo contemplando as palavras de Camus sobre esse mesmo sedutor – que, imerso em sua busca desenfreada por prazeres, afirma-se como espírito absurdo em um mundo absurdo.

3 HILDA HILST DIANTE DO ABISMO: O OCO QUE É ANGÚSTIA

*Dios insaciable que mi insomnio alimenta,
 Dios sediento que refrescas tu eterna sed en mis lágrimas,
 Dios vacío que golpeas mi pecho con un puño de piedra, con un puño de
 humo,
 Dios que me deshabitas,
 Dios desierto, pena que mi súplica baña,
 Dios que al silencio del hombre que pregunta contestas con un silencio más
 grande,
 Dios hueco, Dios de nada, mi Dios:
 sangre, tu sangre, la sangre, me guía.
 [...]
 Te he buscado, te busco,
 en la cólera pura de los desesperados,
 allí donde los hombres se juntan para morir sin ti,
 entre una maldición y una flor degollada.
 No, no estabas en esse rostro roto en mil rostros iguales.*

(Octavio Paz – *El ausente*)

3.1 PRÓLOGO

Os versos de Octavio Paz escolhidos para dar início ao capítulo derradeiro de nosso estudo encaixam-se como perfeitos arautos do tônus com que a angústia hilstiana é transformada em palavra. Ao poetizar o silêncio opressor com que Deus responde ao silêncio indagador do homem, o eu-lírico de “El ausente” lamenta: “Dios hueco”. “O oco”, nos diz um dos narradores de Hilst, “é uma coisa que não tem nada dentro”. É o vazio. A falta. A ausência. O oco, se quisermos, é o nada. E o nada, como temos visto até aqui, relaciona-se de forma profunda à angústia.

A autora cujos escritos agora contemplamos provavelmente ainda é mais conhecida, até hoje, por sua biografia do que por sua obra literária. Tanto suas famosas tentativas de comunicação com os mortos, quanto o fato de ter decidido escrever “pornografia” em certa altura de sua carreira, a transformaram em figura singular, quase mítica, e relegaram ao oblívio os muitos textos que ela escreveu. Tão relevante para tal esquecimento quanto a biografia ímpar é a complexidade que envolve o texto hilstiano, seja no nível da construção poética ou no teor das reflexões que ele desencadeia. Diferente de

muitos autores contemporâneos seus, de qualidade inegável, que produziram obras mais acessíveis no tocante à complexidade, Hilst pareceu se enveredar pelos caminhos mais tortuosos do fazer poético, fazendo brotar de sua pena um texto que até hoje permanece fechado, inacessível à maioria dos leitores. Apenas a título de exemplo, durante boa parte de sua vida, a escritora viveu na Chácara do Sol às voltas com seus noventa cães, e ali desfrutou da companhia constante de nomes como Caio Fernando Abreu e Lygia Fagundes Telles. Enquanto estes contavam com boa receptividade do público, todavia, e conseguiam vender suas obras, Hilst continuava sendo considerada uma “velha louca”, e suas publicações, nas raras vezes em que eram lidas, não eram compreendidas. Daí sua decisão de escrever pornografia, alegando que era disso que o público gostava. O resultado, em termos comerciais, foi catastrófico, já que a autora nunca pôde se livrar de seu veio poético e complexo, e acabou por produzir uma obra pornográfica que de pornográfico nada possui, e que, se contém um forte teor obsceno, permaneceu ainda assim inacessível à maioria dos leitores.

Quando nos debruçamos sobre a pequena produção acadêmica que contempla a obra da autora (e essa pequena produção, por menor que seja, provavelmente deve sua existência à recente organização da obra completa de Hilst por Alcir Pécora e à publicação da mesma pela editora Globo⁷⁴), encontramos quarenta trabalhos⁷⁵, entre teses e dissertações, sem contar os muitos artigos publicados em periódicos e anais de eventos. Destes quarenta trabalhos, a maioria é constituída por dissertações, e tem sua produção mais significativa concentrada nos anos de 2008, 2009 e 2010 – o que só faz ressaltar o caráter de “novidade” ao público acadêmico que a obra hilstiana encerra. No que diz respeito aos textos da autora escolhidos para análise, um grande peso recai sobre a produção “pornográfica”: com a exceção de *A obscena senhora D* (1982), que pertence à sua fase mais lírica (ainda que traga em seu bojo o elemento obsceno), os outros três textos de Hilst normalmente escolhidos para análise são *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) – que, junto do volume de poemas *Bufólicas* (1992), completa sua “tetralogia obscena”. Quanto aos textos escolhidos para nosso estudo, “Lázaro” e “O unicórnio” pertencem ao seu primeiro volume em prosa, *Fluxo-Floema* (1970), e “O

⁷⁴ Consideramo-nos possuidores desse débito, pois foi graças à referida publicação que tomamos conhecimento da obra de Hilst.

⁷⁵ As teses e dissertações encontradas não correspondem, muito provavelmente, à totalidade de trabalhos desta espécie publicados sobre Hilda Hilst, mas acreditamos que correspondam a boa parte dela. O levantamento foi feito mediante busca em bancos de dados de várias universidades brasileiras, e principalmente na BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações). Listar os títulos e autores desses trabalhos parece-nos de pouca relevância para este estudo, uma vez que – como veremos – a maioria deles se envereda por caminhos bem específicos, distintos do caminho que se pretende trilhar aqui.

oco” pertence ao segundo, *Kadosh* (1973). Ao debruçarmo-nos sobre as estatísticas, constatamos que tais volumes, vez ou outra, já foram contemplados em análises, mas quase nunca focalizando o conto e as duas novelas por nós selecionados.

No que diz respeito às análises geralmente empreendidas, ou às perspectivas teórico-críticas adotadas, torna-se difícil construir um panorama generalizante, mas podemos dizer que a maior parte dos quarenta trabalhos opta por realizar estudos de temas específicos, propondo discussões sobre o sagrado, o erótico, a morte e o tempo entre outros. Neste sentido, poderíamos talvez incluir nosso próprio estudo nesse grupo, uma vez que escolhemos a “angústia” como tema norteador de nossas reflexões. Devemos ressaltar, todavia, que, ao mesmo tempo em que elegemos um tema específico, elegemos também dois outros autores que nos têm acompanhado ao longo de todo o estudo, recebendo tanta atenção quanto a escritora brasileira.

Pensando na proposta de diálogo com outras áreas do conhecimento, constatamos que alguns dos trabalhos escritos sobre a autora empreendem uma leitura de sua obra por um viés mais psicanalítico ou filosófico, mas raramente elegendo autores específicos da psicanálise ou da filosofia para embasar tal leitura. Há, no entanto, entre a produção consultada, um trabalho que talvez devamos aqui destacar por possuir uma proposta com a qual identificamos a nossa própria. Trata-se de uma tese de 2009, que apresenta uma leitura comparativa entre alguns textos de Hilda Hilst e de Samuel Beckett (autor que, assim como aqueles que nos acompanharão em nossa empreitada, possui uma proximidade evidente com a escritora estudada), tomando por base o tema do niilismo – por um viés nietzscheano. A tese, da UFPB, foi escrita por Rosanne Bezerra de Araújo, e seu título é *Niilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*.

Após este breve perscrutar da produção acadêmica sobre a obra hilstiana a que tivemos acesso, devemos, antes de realizar a apresentação dos três textos da autora sobre os quais nos debruçaremos em nossa análise, fazer duas observações de caráter mais categorizante. A primeira delas, de certa forma, já foi aqui delineada: ao pensar a literatura de Hilda Hilst, é quase imediata sua divisão em uma veia mais lírica e outra dita “pornográfica” (“obscena”, sem dúvida, é um termo mais adequado). Quatro obras específicas, já mencionadas acima, compõem este segundo grupo. O restante de sua produção, apesar de também suscitar, via de regra, reflexões sobre o obsceno, está inserido na fase de caráter mais lírico, e é a este grupo que pertencem todos os três textos aqui contemplados. A segunda observação diz respeito ao peso que a busca por Deus exerce sobre toda a obra da escritora, transparecendo, talvez, como a grande marca de sua literatura. Em sua entrevista à equipe dos

Cadernos de Literatura Brasileira, lemos: “Cadernos: sua obra, no fundo, então, procura.../ Hilda Hilst: Deus./ Cadernos: Ele não significava o Outro, o outro ser humano?/ Hilda Hilst: Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 37).

3.2 OS BASTIDORES

3.2.1 O Lugar da Literatura Hilstiana na Produção de sua Época

Ao pensar a obra de Hilst inserida em um contexto sócio-cultural, devemos lembrar que seus textos foram publicados entre os anos de 1950 e 2000 (sua primeira publicação foi o volume de poemas *Presságio*, de 1950, e a última, de 2000, foi sua obra dramática completa reunida, *Teatro reunido*, que havia sido escrita na década de 60, mas nunca fora publicada). Durante boa parte do período em que a escritora se dedicou à literatura, portanto, o Brasil viveu sob o regime da ditadura militar. Se estabelecermos um recorte específico, por exemplo, considerando apenas o conto e as duas novelas selecionadas para nosso estudo, teremos os anos de 1970 e 1973. Ou seja, as duas primeiras experiências de Hilst com a prosa – as obras *Fluxo-Floema* e *Kadosh*, das quais provem nosso *corpus* de análise – foram escritas e publicadas em pleno regime.

Torna-se importante a demarcação de tal contexto à medida que percebemos que, no referido período, a literatura brasileira pareceu ter concentrado suas forças na escrita sobre e, principalmente, *contra* os métodos opressores do regime autocrata. No ensaio “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, que consiste em um debate entre Davi Arrigucci Jr. e outros autores⁷⁶, Arrigucci Jr. comenta:

na ficção de 70 para cá apareceu uma tendência muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 77).

Em *Tal Brasil, qual romance?*, Flora Süssekind desenvolve raciocínio parecido, interpretando a produção literária brasileira da década de 70 como “terceira edição”

⁷⁶ Na nota inicial que acompanha o ensaio, lemos: “Perguntaram e debateram com o autor: Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luiz Lafetá” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 77).

do naturalismo em nossa literatura⁷⁷: com a mídia jornalística impedida pela censura de exercer sua função de “denunciadora” e “reveladora das verdades pungentes”, a literatura acaba assumindo para si tal papel: “se o jornal está sob censura rigorosa, cabe à literatura exercer a sua função. Por isso ficção e jornalismo se tornam termos inseparáveis nos anos Setenta. Por isso os grandes sucessos editoriais são narrativas *factuais* e não *ficcionais*” (SÜSSEKIND, 1984, p. 174). Silviano Santiago, deitando olhos sobre a produção do mesmo período no ensaio “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”, observa que, de fato, a década assistiu ao advento do romance-reportagem, “cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 1982, p. 52). Porém o autor abre mais o leque, ressaltando que também o realismo mágico teve êxito durante o período (SANTIAGO, 1982, p. 52).

Tratando especificamente do romance-reportagem, Sússekind aponta alguns dos principais escritores e obras do período, como Aguinaldo Silva, com *O crime antes da festa* (1977), e José Louzeiro, com *Infância dos mortos* ou *Acusado de homicídio*. Em tais romances, objetiva-se o máximo possível distanciar-se de “floreios ficcionais”, com a intenção de criar uma maior aproximação com a “realidade” que se pretende transformar em relato. A linguagem jornalística torna-se a mais comumente adotada, e o “herói por excelência desses romances”, observa Sússekind, é o “jornalista, o repórter policial” (SÜSSEKIND, 1984, p. 175). Constrói-se, dessa forma, a idéia de que a literatura tornou-se a nova divulgadora das verdades que a ditadura pretende ocultar: “Num período em que a livre circulação de notícias e o discurso político direto estavam vedados, nada melhor do que a reconfortante sensação de estar lendo ‘verdades’ ditas ‘claramente’ proporcionada pelos romances-reportagem e contos-notícia” (SÜSSEKIND, 1984, p. 181). Flávio Aguiar comenta, no debate com Arrigucci Jr., essa “importância que o jornalismo, de repente, assumiu para a literatura”: “Eles são romances, deveriam ser assim uma reflexão mais profunda sobre a história, mas eles são construídos em cima de uma história que não existe ainda enquanto discurso. De certo modo eles, romances, estão suprimindo essa história” (ARRIGUCCI

⁷⁷ Para Sússekind, além do naturalismo brasileiro do século XIX, de caráter cientificista, que “optou pela trilha dos estudos de temperamento, pelos romances que, semelhantes a narrativas de casos clínicos, colocavam em primeiro plano doenças e diagnósticos” (SÜSSEKIND, 1984, pp. 120-1) – do qual *A carne* (1988), de Júlio Ribeiro, ou *O homem* (1884) e *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, são exemplos –, houve em nossa literatura uma “segunda edição” do naturalismo, quando da ascensão do romance regionalista dos anos Trinta: “Se os *estudos de temperamento*, romances escritos em analogia aos casos clínicos, marcam a ficção brasileira naturalista do século passado, nesse novo naturalismo proliferam os *ciclos* e as analogias entre a linguagem literária e as ciências sociais. Se antes os organismos doentes e seus médicos ocupavam o primeiro plano, agora são as grandes propriedades e seus donos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 150). Dessa forma, para a autora, uma terceira edição do naturalismo se instaurou com o advento do “romance reportagem” da década de 70.

JÚNIOR, 1999, p. 83). A literatura parece assumir, dessa forma, o papel de construtora de uma história interdita para outros canais.

Flora Süssekind apresenta uma visão pessimista sobre essa tendência naturalista, pois a partir dela pretende-se transformar a arte em algo que a arte não é: espelho, representação da realidade: “quanto mais ‘fotográfico’, quanto mais semelhante a uma reportagem, maiores os elogios recebidos por qualquer que fosse o texto” (SÜSSEKIND, 1984, p. 188). Nessa esteira, serão consideradas por Süssekind como as boas obras da época aquelas que conseguem fugir a esse modelo do romance-reportagem. Obras que, mesmo tratando da ditadura, investem em uma composição estética mais elaborada, e em nenhum momento pretendem assumir ares de relato verídico, procurando manter sempre declarado seu *status* de texto ficcional. São apontados por ela como exemplos dessa literatura os romances *Quatro olhos* (1975), de Renato Pompeu, e *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão. Por nossa conta, acrescentaríamos ainda *A festa* (1976), de Ivan Angelo, e *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna.

Em outro texto seu, de caráter mais abrangente, chamado “Retratos & Egos”, a autora volta a abordar a literatura produzida na década de 70. No início desse texto, ela procura delinear os possíveis dois motivos da proliferação do romance-reportagem – ou, *lato sensu*, da literatura que lida com a questão do regime militar – no Brasil. O primeiro deles, sobre o qual viemos refletindo em nossas últimas linhas, é a desorientação/falta de informação do leitor brasileiro da época, que buscará nesses romances-reportagem as respostas que a imprensa jornalística está impossibilitada de fornecer. O segundo é um certo “sentimento de culpa” que acompanharia a classe média por ter apoiado o golpe militar de 64 (SÜSSEKIND, 1985, p. 44).

Süssekind critica alguns dos autores que escreveram na época, e que exploraram à exaustão as descrições de cenas de tortura e violência. Entre tais autores encontra-se, por exemplo, Renato Tapajós, autor de *Em câmera lenta* (1977): “com pouca preocupação literária, mas [...] abusando de uma ‘retórica emocionada’ nas descrições de cenas de tortura” (SÜSSEKIND, 1985, p. 44). Opinião contrária a esta encontramos no ensaio de Arrigucci Jr., nas palavras proferidas por Carlos Vogt: “há ali no Tapajós elementos de significação que têm um nível de elaboração um pouco mais aprofundado. Embora eu não ache que seja um grande romance, há aí talvez elementos mais complexos a considerar” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, pp. 90-1).

Voltando a “Retratos & Egos”, outros nomes criticados são Alfredo Sirkys, autor de *Os carbonários* (1980), e Rodolfo Konder, que em *Cadeia para os mortos* (1977),

apresenta “textos-retratos”, nos quais, “seguindo os *topoi* do momento, narravam-se aqui e ali novos detalhes da violência cotidiana no país” (SÜSSEKIND, 1985, p. 46). Em contrapartida a tais críticas, Sússekind elogia, por exemplo, *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, e também *Pedras de Calcutá* (1977), de Caio Fernando Abreu – mais especificamente, o conto “Garopaba mon amour”.

Enquanto estes dois nomes são eleitos pela autora por conta da sutileza com que tratam o tema da tortura durante a ditadura, transformando em literatura aquilo que, na pena de outros escritores, acaba por ser mero relato jornalístico, outros o são, por exemplo, por conseguir fugir ao modelo da época através do emprego do humor e da satirização. É o caso, por exemplo, do Rubem Fonseca de “O exterminador”, ou do já mencionado *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna. Há ainda aqueles que se destacam por apostar na falta de informação, no vazio, na lacuna, como João Gilberto Noll em *O cego e a dançarina* (1980), por meio do qual “é a seco e em silêncio que se adivinham sofrimentos e violências” (SÜSSEKIND, 1985, p. 53), ou Silviano Santiago, com *Em liberdade* (1981), obra cujo projeto geral é “trabalhar com a decepção do leitor” (SÜSSEKIND, 1985, p. 53). Outros autores e obras são ainda mencionados por Sússekind como sendo dignos de destaque, dentre os quais, por exemplo, figuram *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, *Catatau* (1976), de Paulo Leminski, e *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos. Fazendo um balanço geral da literatura da época, a autora observa que, apesar da tendência ao jornalismo excessivo e às descrições naturalistas, podemos encontrar uma produção de boa qualidade:

Basta pensar no aproveitamento do “realismo mágico” por Murilo Rubião, nos já mencionados *Em liberdade* e *Me segura qu’eu vou dar um troço* [Waly Salomão], na qualidade dos dois primeiros volumes de memórias de Pedro Nava, no experimentalismo do *Catatau* (1976), de Paulo Leminski, num romance como o cruel *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, na maior parte dos contos de Caio Fernando Abreu, Samuel Rawet, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna ou João Gilberto Noll. Ou na capacidade revelada por Haroldo de Campos em *Galáxias*, de tensionar ao extremo os limites mesmos da prosa, da trama e da verossimilhança realista tão cara à nossa ficção (SÜSSEKIND, 1985, p. 63).

Davi Arrigucci Jr., por sua vez, demonstra-se mais pessimista: “o nível qualitativo baixou muitíssimo, com relação ao romance de 30, 40, até Guimarães Rosa e Clarice, que vão publicar textos importantes mesmo depois de 60, embora tenham surgido na década de 40” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 104). Emitindo talvez menor julgamento de valor, Silviano Santiago observa: “Não acredito que as obras do período tenham menor valor” (SANTIAGO, 1982, p. 54). Para o autor, há sim um grave problema relacionado à censura

imposta pelo regime militar, mas este se traduz mais em termos de recepção das obras censuradas: ao contrário do que normalmente se pensa, não é tanto o artista – que em termos culturais continuará produzindo⁷⁸ – e menos ainda os editores – que podem acabar até lucrando com a posterior comercialização de “produtos” vetados pelo governo – as principais vítimas, mas sim o público, que tem seu acesso à cultura impedido: “O grande punido, punido injustamente, pela censura artística, é a sociedade” (SANTIAGO, 1982, p. 51)⁷⁹.

Apresentando um estudo mais minucioso das obras produzidas na época, *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, de Renato Franco, sugere algumas subdivisões entre essas obras. No período da “cultura da derrota” (1969-1974), por exemplo, destacam-se, segundo o autor, *Combati o bom combate* (1971), de Ari Quintella, *Os novos* (1971), de Luis Vilela, *Bar Don Juan* (1971), de Antonio Callado, e *Cidade calabouço* (1973), de Rui Mourão (FRANCO, 1998, p. 73). Faz-se necessário, todavia, entender qual o parâmetro utilizado pelo autor para eleger tais obras: enquanto Flora Süssekind declara sua insatisfação com a tendência neonaturalista e, conforme ela, “pouco literária” da literatura brasileira da década de 70, Renato Franco parece percorrer o caminho exatamente inverso. O autor declara, por exemplo, ter deixado conscientemente de fora de seu estudo – que é bastante abrangente – o livro *Lavoura arcaica*, “por julgá-lo distante da problemática do presente trabalho” (FRANCO, 1998, p. 18). Além disso, ao analisar *Combati o bom combate*, comenta: “O romance não apresenta maior interesse em relação aos procedimentos técnicos ou à forma literária. Nele predomina uma perspectiva nacionalista, freqüentemente machista [...] e uma prosa quase sempre truncada, enfraquecida pelo uso abusivo dos dois pontos” (FRANCO, 1998, p. 74). Ainda assim, trata-se de uma obra que merece lugar em seu estudo: “Contudo, apresenta alguns pontos de interesse, porque narra aspectos da vida de uma parcela daquela geração de militares que teve formação intelectual mais sofisticada e foi alijada dos centros de decisão com o golpe de 64” (FRANCO, 1998, p. 74). O mesmo vale para seus comentários

⁷⁸ Há uma ressalva, aqui, quanto à pessoa física do artista, que pode, ela sim, sofrer graves maltratos com os métodos violentos do regime.

⁷⁹ O autor reflete: “O que me constringe ao repensar o período é a absoluta falta de interesse e curiosidade culturais que a obra de arte teve de enfrentar, pois a censura antes de mais nada castrou, esfriou, neutralizou, embotou a sensibilidade e o pensamento crítico do público. As obras geradas nesse vácuo cultural – vácuo cultural que não está no campo da produção, mas na sociedade como um todo – não acabam sendo qualitativamente melhores nem piores do que as geradas em outros períodos, mas a impressão que se tem é a de que, como num carro atolado na areia, giram os pneus, funciona o motor, levanta-se muita areia, mas movimento que é bom é nulo. Atolada no marasmo da sociedade, a obra de arte fica *ou* no limbo da leitura restrita, esperando pelos melhores momentos em que uma faixa maior e mais mobilizada da população possa prazerosamente apreendê-la, *ou* no limbo da criação artística, esperando o artista melhores momentos para concretizá-la” (SANTIAGO, 1982, pp. 54-5).

sobre *Os novos*: “o romance não parece se destacar por seus procedimentos técnicos [...]. Sua maior atenção provém da própria matéria histórica” (FRANCO, 1998, p. 81).

Prosseguindo com sua subdivisão, chegamos aos romances pertencentes ao período da “época da abertura” (1975-1979): em linhas gerais, o autor observa que a literatura da época, “em um primeiro momento, tendeu a buscar no jornal tanto a matéria histórica dos romances – particularmente nas páginas policiais – como o próprio procedimento narrativo, fato que implicou uma valorização exagerada da reportagem” (FRANCO, 1998, pp. 99-100). O autor ressalta como grande representante desse grupo José Louzeiro, com *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *Aracelli* (FRANCO, 1998, p. 100). Depois prossegue observando que “Movidos pela mesma ânsia documental e pelo desejo de narrar a história recente que ainda, por força da censura, não havia sido relatada, surgiram, em seguida, dois tipos de romance, que hoje podemos chamar de ‘geração da repressão’” (FRANCO, 1998, pp. 100-1). O primeiro tipo “é constituído pelas memórias e depoimentos de antigos militantes políticos, pertencentes às organizações revolucionárias do início da década” (FRANCO, 1998, p. 101). São exemplos os já mencionados *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkys. O segundo tipo “é o romance-documental empenhado em denunciar as truculências e brutalidades da repressão política” (FRANCO, 1998, p. 101), e tem como melhor representante *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil. Ao comentar este último, o autor também demonstra alguma preocupação com o excesso de naturalismo. Segundo ele, tal procedimento pretende induzir

o leitor a acreditar na superioridade do romance perante a História, o que é, porém, bastante discutível. Assim, embora ela pareça querer indispor o leitor com a narração histórica – vale dizer, com a história oficial – afirmando que a ficção contém um núcleo mais sólido de verdade, de fato ela parece almejar reforçar a pretensa verdade do romance – dar garantia, ao leitor, de “que a história de fato foi assim”. Tal postura não está distante da adotada pelos romances-reportagem ou por aquela tradição que, originária de um certo naturalismo, quer sempre evitar a desconfiança do leitor afirmando tratar-se “de um mínimo de literatura” e de um bom número de fatos reais – como Jorge Amado sugere nas páginas iniciais de *Cacau*. Esse procedimento literário sonega ao leitor a possibilidade da dúvida, da indagação marota acerca de sua adequação à realidade: atitude, nessa medida, também autoritária (FRANCO, 1998, p. 104).

Renato Franco comenta ainda o surgimento de um outro tipo de romance,

que não apenas tematizou os vários aspectos originários da vida política da década ou da modernização econômica (conservadora e autoritária), mas que, sobretudo, expressou-se mediante procedimentos literários pouco usuais

em nossa tradição cultural – como a narração altamente fragmentária, múltiplos pontos de vista narrativos, ou a técnica da montagem (FRANCO, 1998, p. 102).

Nesse grupo o autor inclui o também já mencionado *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, além de *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado, e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis – estes dois últimos bastante comentados em “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, de Arrigucci Jr. Tais romances são, para Franco, os “romances de resistência”, que começam a “oferecer uma resposta literária verdadeiramente mais elaborada às novas questões originárias daquela conjuntura histórica” (FRANCO, 1998, p. 102). Por fim, o autor chega à “ficção radical”, que vai, “através da constituição de uma nova consciência narrativa acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária, radicalizar as respostas literárias à época” (FRANCO, 1998, p. 102). Pertencem a esse grupo *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos & Carlos Süssekind, e *A festa*, de Ivan Ângelo. Este último constitui, para o autor, o grande paradigma da literatura do período, e é numa análise mais pormenorizada do mesmo que consiste a última parte de seu estudo. Contrariando as opiniões por demais categorizantes, segundo ele, de Arrigucci Jr. e, principalmente, de Süssekind a esse respeito, Franco esforça-se para demonstrar as qualidades de sua obra favorita.

• • •

No texto “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Süssekind trata da produção da década seguinte. Em linhas gerais, os autores tratados neste texto são os mesmos sobre os quais ela já vinha refletindo anteriormente – talvez deva ser acrescentado ao grupo o nome de Valêncio Xavier, com seu *Mez da gripe* (1981). A grande diferença apontada é que a temática até então vigente perde o foco: “Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, fica sem função a literatura parajornalística que se encarregava quase exclusivamente de suprir, em livro, as notícias lacunares, as informações proibidas na grande imprensa” (SÜSSEKIND, 1993, p. 239). Conforme Tânia Pellegrini, são introduzidas, então, “outras soluções temáticas, todas ligadas ao universo urbano: a questão das minorias (mulheres, negros, homossexuais), o universo das drogas, da violência e da Aids” (PELLEGRINI, 2001, p. 60). Segundo a autora, “a ficção brasileira das duas últimas décadas

poderia então ser vista como um caleidoscópio de opções temáticas e soluções estilísticas” (PELLEGRINI, 2001, p. 59).

Em meio aos novos rumos tomados, o romance-reportagem cede espaço, em grande parte, à novela policial, da qual Rubem Fonseca torna-se nome de destaque com seu *Bufo & Spallanzani* (1986). As narrativas do eu memorialista dão lugar a romances de fundação, como *Tocaia grande* (1984), de Jorge Amado, e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro (SÜSSEKIND, 1993, p. 239). Surgem, ainda, ficções de caráter mais ensaísta, como *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago, e outras como *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, que unem “trechos de filmes, *outdoors*, notícias de jornal, ora o rádio, a TV, a publicidade, figuras da mídia que se cruzam com os personagens anônimos” (SÜSSEKIND, 1993, p. 240). A fragmentação e a prosa “de vitrine” tornam-se marcas dessa literatura dos anos 80:

seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SÜSSEKIND, 1993, p. 240).

Traçamos aqui, enfim, um panorama relativamente amplo da literatura brasileira à época em que Hilda Hilst escrevia. Tal percurso faz-se necessário para vermos que a autora, de fato, “não existia” para a crítica. Assim como um *Lavoura arcaica* que, como vimos, não tornou-se parte do *corpus* de um importante estudo sobre a época porque não é suficientemente político. Não encontramos o nome de Hilst em textos que tratam de nossa produção literária nas últimas décadas porque ela permanecia, até bem pouco tempo atrás, invisível: não era contada como parte dessa produção. Não era, sequer, lida ou estudada.

Ainda assim, é possível estabelecer um diálogo entre a obra da autora e o contexto que acabamos de visualizar: em suas crônicas, escritas para o *Correio Popular* de Campinas, já na década de 90, Hilst cria um “eu da crônica” bastante politizado, crítico em relação aos problemas sociais do país. Antes disso, em seus textos para o teatro, escritos entre 1967 e 1969, notamos também referências mais evidentes à repressão da ditadura. Salvo tais ocorrências, todavia, é muito difícil encontrar em seus textos a preocupação com as questões sociais que impera, como vimos, na produção literária de sua época. Mesmo aqueles textos que a autora publicou no auge da ditadura raramente fazem qualquer menção às questões da opressão do regime ditatorial. A justificativa para esse aparente alheamento, a encontramos nos próprios contos e novelas da autora: em “O oco”, por exemplo, encontramos, entre os

fragmentos de memórias de seu velho narrador sem nome, traços de uma guerra ou revolução que ele possivelmente teria vivido. Nesse passado quase irrecuperável, o narrador dá mostras de ter possuído alguma consciência social, como se quisesse “mudar o mundo”:

Idéias de vencer a fome de todos, dar alimento ao corpo e ao espírito. Tuas idéias não te deixavam dormir. Eras digno, eras alguém? Os outros não eram como tu. Ah sim, te respeitavam, tinhas alguns poderes, eras aos olhos dos outros um excelente oficial cheio de idéias estimulantes. Estavas próximo dos grandes, líderes do povo, pensavas: política é... política é... POLÍTICA É DAR VIDA A TODOS. Sorriam, alguns apertos de mão, não te sorriam, sorriam-se, e alguns às vezes despejavam palavras: justificações éticas, direitos deveres punições (HILST, 2002, pp. 164-5).

Curiosamente, no conto “Ad majora nato sum”, escrito mais tarde, Hilst nos apresenta um narrador (poeta, sem nome) que dialoga com o trecho citado: “Encharcar de praticidade tarefas e dizeres, meu amigo h descobriu um dia um dizer-posição, disse: política é dar vida a todos, os políticos não entenderam nada, h queria reverência funda pela vida, e os canalhas diziam quê? quê? vida a todos? tira o poeta daí” (HILST, 2003, p. 36). Não podemos afirmá-lo com certeza, mas, ao que parece, é ao narrador de “O oco” que este narrador de “Ad majora nato sum” chama “meu amigo h”. Segundo ele, então, h tentou, uma vez, encharcar seu dizer de “praticidade”. Ao tentar despejar para fora de si algo mais prático, todavia, não foi compreendido. Pudera: h é poeta. Está fadado à incompreensão. E o mesmo ocorre com o narrador de “Ad majora nato sum”: no início do conto, ele concebe um belo verso, mas se mal consegue compreendê-lo, menos ainda é capaz de encontrar para ele qualquer utilidade. O ser poeta, assim, transforma-se em fardo:

E por que não me veio um desdobramento de dentro mais prático, político, porque era isso que eu ouvira a vida inteira de todos, por que não te vem aí de dentro um expressar-se mais prático, político, por que não te vem um fincar na madeira fome botas ditadura? Eu respondia não sei. Contestar, diziam, é o único que importa e tu ficas aí molhando coisas mortas, sobrevoando (HILST, 2003, p. 36).

Começamos a perceber, a partir deste excerto, porque não encontraremos consciência social, descrição de torturas, referências à ditadura, na literatura hilstiana. Aliás, a alusão a uma sociedade que exige do poeta tal engajamento é, aqui, explícita: “por que não te vem um fincar na madeira fome botas ditadura?”. A resposta do narrador-poeta é desconcertante: “não sei”. E ele não sabe justamente porque é poeta. Porque, para engajar-se nas questões políticas que moveram a literatura da década de 70 no Brasil, ele teria que ser

capaz de fazer-se claro, prático, inteligível. Em sua voz, todavia, por mais que se esforce, nada há de prático.

Não estamos pretendendo dizer que é uma condição para ser poeta a incapacidade de engajar-se em questões sociais. Um breve deitar de olhos pela história da literatura brasileira basta para demonstrar que, muitas vezes, arte e engajamento conseguem caminhar juntos perfeitamente e render obras ímpares. O que pretendemos explicitar é que para o narrador de “Ad majora nato sum”, a aliança entre linguagem poética e consciência social é impossível – e, nesse caso específico, é justamente sua condição de poeta que determina essa impossibilidade. É o ser poeta, aqui, que o torna incompreendido, incapaz de empregar uma linguagem mais prática, que sirva a propósitos políticos, sociais. E este é um dilema enfrentado por grande parte dos narradores hilstianos: a impossibilidade de fazer-se entender. O mesmo problema o vemos estampado em outro conto seu, “Vicioso Kadek”:

Pensava summum malum é esse meu viver pensante, essa pedantocracia, esse estético vazio, ético tentou atos políticos, ético Kadek redimensionando “a coisa”, chupava do Sartre “a coisa”, mas dizia: digo coisa para não dizer lixo, ditadura, então minha gente, “a coisa” corrói, empedra, suja, embrutece, suprime, lixa tua criatividade, adormece, ensombra, letargiante corrosiva coisa, te arranca a alma, senhores senhoras “a coisa”... Pegou dez anos e seis meses, muita enrabação, muita pancada, toma aí pestilento, a coisa é isso aqui, e a rodela de Kadek estremecia eletrizada, os bagos finos pendiam agora inchados (HILST, 2003f, p. 42).

Acabamos de transcrever, possivelmente, uma das únicas passagens de toda a prosa hilstiana em que a autora descreve a violência da opressão política. Ainda assim, Kadek, o narrador-protagonista do conto – que é poeta, assim como o narrador de “Ad majora nato sum” –, acaba sendo preso e violentado mais por não ser compreendido do que por fazer manifestações contra a ditadura. Mais uma vez encontramos, aqui, o problema do poeta que não pode ser compreendido, por mais que tente fazer-se prático, político, ético. Há um abismo intransponível entre o urro que brota de seu âmago e os padrões da linguagem da representação.

• • •

Até aqui, viemos refletindo sobre o lugar que ocupa a literatura de Hilda Hilst na produção de sua época tendo em mente a direção seguida pela maioria dos autores

pertencentes ao contexto em questão. Há, todavia, outro caminho para pensar um diálogo entre sua obra e a produção desses autores que escreveram na mesma época em que ela: a caracterização de seus narradores.

A literatura produzida nas últimas décadas tem recebido, muitas vezes, a alcunha de “pós-moderna”. Há uma polêmica contida no que diz respeito à utilização do termo, e não é nossa intenção, aqui, tomar parte nela. Independentemente, todavia, de se chamá-la “pós-moderna” ou não, há um conjunto de características que podemos apontar como constantes na construção dos narradores na prosa contemporânea: geralmente optando pelo ponto de vista da primeira pessoa, tais narradores constituem figuras inconsistentes, fechadas em sua subjetividade, sem história, sem memória, sem futuro, sem consciência, sem referências, sem contornos firmes e claros. Em suma, trata-se de entidades esvaziadas, incapazes de qualquer representação. Nizia Villaça os define como narradores incapazes “de lançar a ponte bem alicerçada da verdade em direção ao objeto”, em cujas linhas “a representação, em crise, vira babel lingüística levando de roldão, em meio à pluralidade das falas, o sujeito e seu olhar sobre o mundo” (VILLAÇA, 1996, p. 34). A utilização dessa estrutura caótica pretende, claro está, explicitar a confusão interior dos personagens, o que condiz com a caracterização do narrador contemporâneo feita por Tânia Pellegrini:

se prefere o ponto de vista da primeira pessoa, como que evidenciando uma visão de mundo a partir de si mesmo, mas não como uma forma de mergulhar na matéria narrada, diminuindo a distância entre esta e o narrador; ao contrário, não importa o que se narra, mas apenas quem está narrando; o texto funciona como uma espécie de apresentação dos meandros de uma subjetividade voltada sobre si mesma, ancorada na descrição de estados de ânimo difusos e inconsistentes, de alucinações e sensações indefinidas (PELLEGRINI, 1994, p. 55).

A confusão, portanto, é uma espécie de mecanismo que exterioriza tais “estados de ânimo [...] inconsistentes” e indefinidos, o que se alia a outra característica que devemos destacar: a perda da memória, da história e, portanto, da referência. Segundo Pellegrini, a subjetividade do narrador contemporâneo está “centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado” (PELLEGRINI, 2001, p. 57). Segundo Linda Hutcheon, nas narrativas mais recentes, “já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Isso acontece, conforme Friedric Jameson, porque “o significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado”. Assim, em vez do significado, deparamo-nos com “a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação

interna dos significantes”, o que acaba por gerar “um amontoado de significantes distintos e não relacionados” (JAMESON, 1997, p. 53). Constituem-se, dessa forma, “narradores limitados” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Segundo Villaça, esta espécie de narrador limitado “perde as formas privilegiadas de experienciar o mundo e, mais que narrar, discute as possibilidades da escritura hoje” (VILLAÇA, 1996, p. 39).

A caracterização traçada nestas poucas linhas é por demais sucinta, mas ainda assim podemos identificar, a partir dos elementos apontados, grande parte dos narradores hilstianos: confusos, sem referência, sem história para contar – aparentemente seguindo um viés beckettiano. E podemos, além disso, inserir a obra de Hilst num contexto de outras obras mais recentes que trazem narradores com caracterização semelhante: são exemplos os narradores de *Harmada* (1993) e *A céu aberto* (1996), de João Gilberto Noll, e de *Estorvo* (1991), de Chico Buarque. Assim, se a prosa de Hilst por um lado se distancia das tendências políticas do romance-reportagem da década de 70, a forma como se configuram muitos dos narradores de nossos textos mais atuais permitem que constituamos uma nova aproximação.

3.2.2 A Lapidação da Linguagem

A razão de desejarmos dedicar um tópico de nossos bastidores – ainda que breve – à questão da lapidação da linguagem na literatura hilstiana, é a constante impressão que temos de ser esta lapidação uma das maiores responsáveis pela distância que se estabelece entre a obra da autora e o público leitor. Não temos muito que discutir a esse respeito, e consideramos mais adequado trazer alguns exemplos de como se constrói de forma intrincada o texto da autora que aqui analisamos. Exemplos valiosos, aliás, já são aqueles excertos reproduzidos no tópico anterior: citamos ali trechos de três textos – “O oco”, “Ad majora nato sum”, e “Vicioso Kadek” –, e em todos os três podemos identificar o amálgama da linguagem poética com a liberdade do fluxo de consciência. No tocante à complexidade da construção verbal de que se vale, poderíamos arriscar, até, a afirmação de que Hilst perpetua, por exemplo, ao lado de autores como Osman Lins, uma tradição de nossa literatura que tem como principal nome João Guimarães Rosa.

Quando chegarmos ao palco de nossa análise, deparar-nos-emos com vários excertos de “Lázaro”, “O unicórnio” e “O oco”, por meio dos quais ficará evidente o que aqui, agora, pretendemos esboçar. Consideramos merecedores de um breve olhar, todavia, outros textos de Hilst que não receberão maior atenção ao longo de nosso estudo. É o caso, por

exemplo, de sua obra poética, que, ao contrário da prosa (sempre flertando com as “tendências” mais modernas), insere-se numa tradição de teor mais clássico. Observemos, por exemplo, dois cantos contidos na “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, a começar pelo Canto V:

Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,/ Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa/ Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada/ No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,/ Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido/ E o que tu dizes nem pode ser cantado/ Porque é palavra de luta e despudor./ E no meu verso se faria injúria/ E no meu quarto se faz verbo de amor (HILST, 2008b, p. 63).

A exemplo de um eu-lírico que se recusa a verter em versos esse “verbo de amor” compartilhado com o amado Dionísio, tampouco nós macularemos o poema transcrito com qualquer tentativa de análise – que, sem dúvida, nada acrescentaria à beleza do que foi dito pela poeta. Limitamo-nos a observar apenas a naturalidade com que Hilst retoma um tema clássico, dando voz a uma Ariana apaixonada e resignada com a centelha de atenção que seu deus/amante lhe concede. Além disso, há de se observar a linguagem rebuscada que transforma aquilo que seria uma simples declaração de um amor resignado em uma composição de lirismo ímpar. O mesmo podemos dizer do Canto VIII:

Se Clódia desprezou Catulo/ E teve Rufus, Quintius, Gelius/ Inacius e Ravidus/ Tu podes muito bem, Dionísio,/ Ter mais cinco mulheres/ E desprezar Ariana/ Que é centelha e âncora/ E refrescar tuas noites/ Com teus amores breves./ Ariana e Catulo, luxuriantes/ Pretendem eternidade, e a coisa breve/ A alma dos poetas não inflama./ Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta/ Que seja sempre terra o que é celeste/ E que terrestre não seja o que é só terra (HILST, 2008b, p. 66).

A dor provocada pelos lamentos desta Ariana poeta é lancinante. O lirismo da poesia de Hilst vem imbuído de certa tristeza que não se pode medir ao certo. Há momentos outros em que este estonteante lirismo amalgama-se à estrutura prosaica, para dar vida à chamada prosa poética. Um dos exemplos mais notáveis em toda a produção da autora, a nosso ver, é este pequeno texto que conclui as *Cartas de um sedutor*:

Era telúrico e único. Sonhava. Sonhava adeuses e sombras. Sonhava deuses. Era cruel porque desde sempre foi desesperado. Encontrou um homem-anjo. Para que vivessem juntos, na Terra, para sempre, ele cortou-lhe as asas. O outro matou-se, mergulhando nas águas. Estou vivo até hoje. Estou velho. Às noites bebo muito e olho as estrelas. Muitas vezes, escrevo. Aí repenso aquele, o hálito de neve, a desesperança. Deito-me. Austero, sonho que

semeio favas negras e asas sobre uma terra escura, às vezes madreperola (HILST, 2005, p. 172).

Cartas de um sedutor, já o dissemos, é um dos textos que compõem a tetralogia obscena de Hilst. Ao embrenharmo-nos em sua leitura, encontramos, depois das epístolas que lhe dão o nome, e depois de alguns contos escritos por seu narrador, este texto de poucas linhas, de teor completamente destoante do resto da obra. Podemos lê-lo como um conto (imprime-se em sua breve extensão, sem dúvida, uma narrativa sobre a qual muito poderíamos discorrer), mas também podemos lê-lo como poema, já que pouco – ou nada – o afasta dos dois outros excertos há pouco contemplados. Condensando inúmeros elementos em um texto de proporções mínimas, Hilst cria um conto-poema complexo, intrincado, cuidadosamente lapidado.

Por fim, para encerrar estas breves considerações acerca da escrita da autora, gostaríamos de deitar olhos, por um instante, sobre a figura de Riolo, narrador-protagonista do conto “Esboço”:

Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda a vida esboçada. Por isso, a tudo o que diziam, eu repetia Esboço. Inimitável, eu mesmo, Riolo, ria muito depois de repetir infundáveis Esboço. A cólera de tantos, da mulher também, dos filhos, dos amigos fez com que eu risse menos, e em muitas tardes quando me doía esse pra frente repuxar da boca quando dizemos esboço, eu chorava de uma dor gerida mas ainda esboçada, Riolo, meu Deus, como foi que te fizeram compreender um muito longe de ti, antes afastado, um ponto luzoso no vazio do espaço? (HILST, 2003b, p. 24).

Estas são as primeiras linhas de um dos contos de Hilst que abordam de forma mais bem acabada a impossibilidade de comunicação, a falência da linguagem. Riolo deu-se conta das limitações da linguagem da representação: agora não é mais capaz de usá-la. Diz apenas “esboço”, querendo significar o esboço que fazemos da existência, pretendendo conferir-lhe sentido. E assim como este narrador emudecido pela impossibilidade de criar qualquer significado é aquela que o concebeu: a linguagem poética, desautomatizada, muitas vezes pouco digerível, que brota de sua pena, é o jorro de uma voz que só sabe dizer “esboço”. É o jorro inestancável que reflete um mutismo angustiante. E quanto maior a angústia, mais lapidada esta voz parece se tornar.

3.2.3 O Racional e o Absurdo

Nesta última parte de nossos bastidores, gostaríamos de tratar brevemente do conflito entre o racional e o absurdo que se delineia na obra de Hilst. Pensar essa questão se torna importante se levarmos em conta o papel por ela desempenhado no desenvolvimento das reflexões de Kierkegaard e Camus: como vimos em nossos primeiro e segundo capítulos, ambos os autores posicionam-se na contramão de uma tradição que se constitui sobre os sólidos alicerces da linguagem da representação. Kierkegaard opondo seu arroubo poético aos sistemas hegelianos; Camus opondo seu absurdo a qualquer possibilidade de certeza a que se pretenda aspirar.

É nesses mesmos moldes que se dá o conflito entre a tentativa de se produzir sentido e a falta de sentido na obra de Hilst. Apesar de ser possível pontuá-lo em várias situações, gostaríamos de trabalhar, aqui, com dois exemplos específicos: a começar pela novela “O oco”. Em certa altura de suas divagações, enquanto reflete sobre a existência divina, o velho narrador pondera:

Minha cabeça-ovo pede isso. A geometria. Uma vez consegui explicar a existência daquele do trono vazio pela geometria. Eu fazia o círculo, bem, já está feito, dentro do círculo um triângulo equilátero. Aí eu olhava para cima, nesse tempo ainda olhava para cima quando pensava nele e orava: meu Deus, fizêi com que o meu olhar se faça a um só tempo sol e compasso. Esperava um pouco e cheio de humildade dizia em voz alta: és assim, meu Deus, és uma esfera (e eu contornava o círculo) és uma asa (e eu contornava os lados laterais do triângulo) és uno (e eu contornava novamente a esfera) és tríplice (e eu contornava os três lados do triângulo) és infinito (e eu abria os braços). Eu era sábio e comovido (HILST, 2002, p. 159).

A geometria, aqui, é metonímia para os métodos racionais, explicativos. É a ferramenta da representação, com a qual o narrador é capaz de tudo explicar, inclusive a existência de Deus. Na época em que podia se valer dessa linguagem, ele era “sábio e comovido”. Acreditava na eficiência de sua linguagem, na possibilidade de decodificar o mundo ao seu redor. Se olharmos para sua situação atual, todavia, a expressão “Eu era sábio e comovido” parece ser cuspidada com um tom irônico, com certa amargura. A sapiência e a comoção, afinal, já não têm mais lugar em sua existência absurda. Jogado sobre as areias da praia, sem saber ao certo quem é, com o corpo mutilado e com a linguagem mutilada, o velho narrador olha para seu Deus geométrico mas só enxerga um trono vazio: e aí já não há mais geometria que dê conta de explicar, de produzir qualquer significado.

Em uma das peças que Hilst escreveu para o teatro, chamada “A empresa”, encontramos uma situação análoga: a protagonista, América, está sendo interrogada por um Inquisidor. Em certa altura, este lhe pede que prove a existência de Deus enquanto trindade por meio dos métodos racionais: “Olhe, minha filha, você não seria capaz de fazer uma demonstração lúcida desse seu... mistério? Isso poderá salvá-la. Quem sabe uma equação...” (HILST, 2008, p. 80). Aqui, mais uma vez, encontramos a matemática fazendo as vezes da linguagem da representação: “uma demonstração lúcida”. Ao pedido do Inquisidor, América hesita um instante, mas depois vai até o quadro negro e desenha o mesmo círculo contendo um triângulo equilátero, como o fez o velho narrador de “O oco”. Suas palavras, inclusive, são praticamente as mesmas: “E se o olhar a um tempo se fizer sol e compasso... Esfera (*contorna o círculo*) e asa... (*América aponta os lados laterais do triângulo*) Uma... (*América contorna novamente a esfera*) Tríplice... (*América contorna os três lados do triângulo*) e infinita” (HILST, 2008, p. 83).

O segundo exemplo também traz a matemática como linguagem representativa dos métodos racionais. Trata-se do conto “Gestalt”, que tem por protagonista Isaiiah, o matemático: “Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos os polígonos” (HILST, 2003c, p. 21). Isaiiah é, pois, este homem centrado, perscrutador, capaz de assimilar, interpretar o mundo que o cerca. Um dia, porém, no centro de suas geometrias, ele descobre o porco: “Escuro, mole, seu liso, nas coxas diminutas enrugados, existindo aos roncões, e em curtas corridas gordas, desajeitadas, o ser do porco estava ali” (HILST, 2003c, p. 21). A presença é inquietante, e o protagonista tenta lidar com ela valendo-se de seus métodos até então eficientes. Com o tempo, todavia, percebe que não há como tentar pensar, racionalizar: o porco está ali e pronto:

porque o porco efetivamente estava ali, pensá-lo parecia lógico a Isaiiah, e começou pensando spinozismos: “de coisas que nada tenham em comum entre si, uma não pode ser causa da outra”. Mas aos poucos, reolhando com apetência pensante, fofinhez e escuros do porco, considerou inadequado para o seu próprio instante o Spinoza citado aí de cima, acercou-se, e de cócoras, de olho-agudez, ensaiou pequenas frases tortas, memorioso: se é que estás aqui, dentro da minha evidência, neste quarto, atuando na minha própria circunstância, e efetivamente estás e atuas, dize-me por quê. Nas quatro patas um esticado muito teso, nos moles da garganta pequeninos ruídos gorgulhantes, o porco de Isaiiah absteve-se de responder tais rigorosismos, mas fofinhou de Isaiiah os sapatos, encostou as nádegas e ancas com alguma timidez e quando o homem tentou alisá-lo como se faz aos gatos, aos cachorros, disparou outra vez num corre gordo, desajeitado, e de lá do outro canto novamente um esticado muito teso e pequeninos ruídos gorgulhantes.

Bem, está aí. Milho, batatas, uma lata de água, e sinto muito o não haver terra para o teu mergulho mais fundo, de focinhez. Retomou algarismos, figuras, hipóteses, progressões, anotava seus cálculos com tinta roxa, cerimoniosa, canônica, limpo bispal Isaiiah limpou dejetos do porco, muito sóbrio, humildoso, sóbrio agora também o porco um pouco triste esfregando-se nos cantos, um aguado-ternura nos dois olhos, e por isso Isaiiah lembrou-se de si mesmo, menino [...]. Isaiiah foi adoçando a voz, vou te dar um nome, vem aqui, não te farei mais perguntas, vem, e ele veio (HILST, 2003c, pp. 21-3).

Ao final do conto, Isaiiah descobre que o porco é, na verdade, uma porca, e os dois, então, se casam. Nas últimas linhas, lemos: “Isaiiah foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde também” (HILST, 2003c, p. 23). Hilde é o nome que o matemático dá à porca. Sabemos que estaremos contrariando tudo o que escrevemos até aqui se atribuirmos um significado específico a esse porco/porca/esposa de Isaiiah, mas é notável o quanto ele nos convida a pensar no absurdo: um absurdo peludo e barulhento que invade nosso laboratório matemático, nossas certezas, e ali permanece sem nada responder: presença inegável, porém inexplicável, como o tapa do absurdo desferido no homem cotidiano em uma esquina qualquer. A figura do matemático sempre ultrajado por alguma incerteza incômoda parece dar-nos a medida, portanto, para refletir sobre a co-existência do racional e do absurdo na literatura hilstiana.

3.3 O PALCO

3.3.1 Lázaro

“Lázaro”, como vimos em nossa introdução, apresenta, em um fluxo de praticamente um único parágrafo, uma releitura do episódio bíblico em que o personagem homônimo morre e é ressuscitado por Cristo. Logo no início da leitura, percebemos que Lázaro – que é narrador-protagonista do conto – já está morto. Nas páginas que seguem, ele vai nos falar sobre a experiência de sua morte e sobre o que veio depois. É significativo o papel que cumpre a morte em relação ao sentimento de estranhamento sobre o qual viemos até aqui refletindo: em certa medida, devemos entendê-la como manifestação do nada, da falta, da ausência – e o nada, nos diz Kierkegaard, nunca deixa de ser equivalente à angústia. Em suas reflexões sobre o *sublime*, Edmund Burke pensa a morte como representação de uma falta

suprema⁸⁰ (BURKE, 1993, p. 48), e Márcio Seligmann-Silva, na mesma esteira, aponta que “A morte está no centro da teoria do sublime” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 3), e que “Esse ‘sublime da morte’ que aponta para uma *realidade-como-morte* se manifesta tanto sob a figura da privação extrema, ou seja, do real como falta primordial [...] como também sob a figura da vastidão que nos oprime e amedronta ao revelar nossa *insignificância*” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 34). Neste último excerto encontramos a idéia da morte associada tanto a uma falta primordial como a uma vastidão opressora. Manteremos ao nosso lado estes dois extremos ao longo de toda a presente leitura, pois é justamente por meio da variação entre eles que a angústia em “Lázaro” é suscitada, ora com maior evidência na falta, ora na vastidão.

Tendo estas reflexões em mente, voltemos ao texto. Lázaro, dizíamos nós, ao iniciar sua narrativa, fala a partir de um estado de pós-morte – é já um defunto. “O meu corpo enfaixado” (HILST, 2003d, p. 111), são suas primeiras palavras, e na seqüência ele prossegue com a narrativa de como sua irmã Marta cuidou de seu corpo: “Primeiro ela tirou minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências” (HILST, 2003d, p. 111). Em seguida, descreve o que sentiu enquanto morria:

Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir esse golpe. Os olhos se abrem, a cabeça vira para o lado, tenta erguer-se, e dá tempo de perceber um prato de tâmaras na mesa comprida da outra sala. Dá tempo de pensar: alguém que não eu vai comer essas tâmaras. A cabeça vira para o outro lado. A cabeça ergue-se. A janela está aberta. E vejo as figueiras, vejo as oliveiras. Foi assim mesmo: vi tâmaras, figueiras, oliveiras. De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a boca. Ainda tento dizer: Marta, Marta, pare de arrumar a casa, eu estou morrendo. Tento dizer, mas uma bola quente vem subindo pela garganta, agora está na minha boca, tento dizer: Marta, Marta, é agora. Ainda vejo a cabeça de Maria na beira da cama. A cabeça cheia de cabelos escuros na beira da cama. Foi a última coisa que vi: a cabeça de Maria (HILST, 2003d, p. 112).

É assim, portanto, que Lázaro vê e descreve sua própria morte. E por mais que estejamos sendo confrontados com a voz de um homem morto, não há aqui o estranhamento que esta mesma condição, se tratada de forma diversa, poderia suscitar. Depois de descrever a experiência da morte, o personagem divaga sobre como é ver com os olhos de um morto: “Vejo de cima, dos lados, de frente, vejo de um jeito que nunca vi. Jeito de ver de

⁸⁰ Não é nossa intenção deitar olhos sobre o texto de Burke ou sobre quaisquer reflexões sobre o tema do *sublime*. Se o mencionamos aqui é porque parece-nos pertinente para a leitura do conto “Lázaro” esta ponte por ele estabelecida entre os conceitos de morte e de vazio.

um morto” (HILST, 2003d, p. 113). Subitamente, ele recupera uma memória de quando era vivo e ficou a observar Jesus, e lhe era impossível descrever aquilo que via:

Foi aqui na minha aldeia, depois das grandes chuvas. O ar fica duma transparência azulada, tudo se cobre, ou melhor, se descobre, é assim como se você pegasse a pele de uma gazela e a distendesse lentamente até... até ver o que eu vi dum jeito de morto: Ele estava parado. Ele pousava. Eu também estava parado, mas havia uma enorme diferença entre a minha maneira de estar parado e a maneira DELE. Ao redor de mim, esse ar que descrevi, transparência azulada. Ao redor DELE... ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE (HILST, 2003d, p. 113).

A linguagem de Lázaro é insuficiente para tratar daquilo que ele vê: não há como construir uma descrição. Destruída a possibilidade de produção de sentido, resta apenas uma impressão sobre o indizível, o inominável – e a evidência desse inominável é angustiante. “Tudo se cobre, ou melhor, se descobre”, diz o narrador. Talvez a impressão de que tudo se está a cobrir o acometa a princípio por conta de sua incapacidade de traduzir o que vê em linguagem. Logo em seguida, todavia, a impressão que lhe dá é de que tudo está se *descobrimdo*, e não o contrário – e é justamente por conta desse descobrir, desse desvelar, que a linguagem perde sua eficiência: só era possível criar articulações enquanto havia molduras delimitando o painel. Rompida a moldura, descobre-se o inominável. A angústia em que se traduz essa experiência fica evidente na tentativa frustrada do personagem de tentar tocar aquilo que lhe foge à compreensão: “Dei alguns passos apressados na direção daquele corpo. [...] Estendi o braço para tocá-lo, mas a minha mão feriu-se no tronco da figueira. Não era ali que Ele estava? Ele não estava parado junto ao tronco da figueira?” (HILST, 2003d, p. 114).

Subitamente, a lembrança angustiante é interrompida, e retornamos ao presente da narrativa: Lázaro passa a falar dos amigos que vêm velar seu cadáver: “Os meus amigos entram em casa. Todos se abraçam. Lamentam-se” (HILST, 2003d, p. 114). Começamos a perceber, então, que estamos diante de um fluxo de consciência que passeia por impressões e memórias diversas, sem se prender a qualquer tipo de cronologia.

Depois do comentário a respeito dos amigos, ele começa a falar de Jesus, refletindo sobre a co-existência do deus e do homem em sua pessoa: “Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciá-LO” (HILST, 2003d, p. 114). Ao dizer que Cristo é alguém feito dele mesmo, Lázaro pretende significar que Jesus, assim como ele, é um

homem – é humano. Mas além do homem, ele é feito também de um Outro. Este Outro é Deus. E Deus, podemos afirmá-lo, é vastidão: onipotente, onipresente, onisciente. Seligmann-Silva observa que “A manifestação máxima do sublime enquanto infinito e poder que nos domina por inteiro é a própria idéia de Deus, que nos anula, ou ainda, nos cega” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 34). Na cultura judaico-cristã, uma das possibilidades de interpretação da imagem de Deus tem por base a idéia de um ser superior que encarna uma vastidão opressora, que sufoca, esmaga, impossibilita. No conto aqui analisado, a evidência de tal opressão é tamanha, que Lázaro é incapaz de pronunciar seu nome: a divindade se torna inominável.

Para completar a imagem da trindade representada na figura de Cristo, devemos ainda juntar ao humano e ao divino uma terceira entidade: o espírito santo. Afinal, segundo a tradição a que aqui nos referimos, Jesus representa, ao mesmo tempo, “o Pai, o Filho e o Espírito Santo”. A este último, Lázaro irá chamar “Rouah” – trata-se de um termo hebraico que significa, de fato, “espírito”. Assim, dentro do Homem (Jesus) completa-se a trindade: “Há mais alguém dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que pensem que eu estou inventando. Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah” (HILST, 2003d, p. 115). Portanto, além dele mesmo (Lázaro, o humano) e do Outro (Deus), há no Homem (Cristo) mais alguém (Rouah, o espírito santo). Poucas linhas adiante, ele repete: “Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah” (HILST, 2003d, p. 115).

A reflexão sobre a trindade é interrompida pela chegada à sepultura: “Chegamos. Tenho medo. Um pequeno vestíbulo. Depois, a rocha. Dentro da rocha, um lugar para o meu corpo. Olho pela última vez a claridade da minha aldeia” (HILST, 2003d, pp. 115-6). Em seguida, pela descrição que é feita, percebemos que Lázaro parece estar fora de seu corpo morto: “O meu corpo foi depositado no seu lugar. Estou acima dele, a uma pequena distância. Pairo sobre ele. Os meus amigos recuam. Olham-me em silêncio” (HILST, 2003d, p. 116). Desesperado, o personagem parece perceber finalmente que morreu, e que a morte é o fim: “Inútil tentar qualquer gesto. Não me vêem. Grito três vezes: Marta! Marta! Marta! Não me ouve. Rolam a pedra. Fecham a entrada. Tudo está terminado” (HILST, 2003d, p. 116). E justamente no momento em que ele afirma estar tudo terminado, no escuro silêncio da sepultura, algo insólito ocorre: Lázaro vê-se frente a frente com Rouah. Rouah, já o dissemos, é o espírito santo, a transcendência. Mas essa transcendência, da forma como a descreve o personagem, é um deboche nauseante de tudo aquilo que poderíamos conceber como a

representação de uma divindade. E esse deboche é angustiante. A transcendência que é Rouah é uma transcendência podre, e cheira mal:

E de repente vejo Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego, apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. Rouah me vê. Agarro-me na pedra. Estou num canto. De costas. Rouah estende as mãos e acaricia as minhas nádegas. Sai, maldito, sai. Rouah senta-se. Abre as pernas. O seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha, sem que eu saiba por quê (HILST, 2003d, pp. 116-7).

Se no nível da narrativa, Lázaro é arrebatado pelo horror de encontrar-se diante de tal figura, podemos talvez pensar que para um leitor amparado por uma tradição cultural que reveste a transcendência divina de luz e beleza, pode ser também perturbadora a representação desse bizarro espírito santo. Freud, no ensaio *Das Unheimliche*, observa que o *inquietante* “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 2010, p. 329). Acrescenta, depois, que “O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados” (FREUD, 2010, p. 332). Achar-se desarvorado é o mesmo que perder a orientação, ficar sem um norte, e é assim que Lázaro parece sentir-se diante de Rouah – um Rouah que é “absurdo, inexistente, nauseante”. A sensação de encontrar-se desarvorado não parece estar muito distante, também, daquele estranhamento que sentimos, segundo Camus, diante do desabamento dos cenários, no exílio sem solução, no divórcio dilacerante. Ou daquilo que sente o esteta kierkegaardiano diante do abismo-*Abgrund* vertiginoso, da falta de chão. Cercado pelas trevas – que remetem ao nada, à manifestação da falta primordial – e diante de uma criatura que é supostamente representativa da transcendência – o que nos remete à idéia de vastidão, infinitude –, Lázaro está angustiado, e a representação dessa angústia é construída por meio da descrição de seu comportamento:

Um enorme silêncio. Um silêncio feito do escuro das vísceras. Um silêncio de dentro do olho. Resolvo caminhar colado à pedra, afastar-me. Caminhar para onde? Sou rápido: nessa reentrância oposta à presença do maldito. Três passos laterais, curvos, e estamos separados. Mas frente a frente. As minhas costas ajeitam-se no buraco da pedra. Os meus joelhos comprimem o estômago, abraço-os, mas eles têm movimento autônomo, um abrir-se e um fechar-se descontínuos. O meu esforço para detê-los é visível, e isso parece divertir Rouah: ele abre e fecha as pernas, torce o tronco várias vezes, tem incrível mobilidade – é preciso admitir – e como se adivinhasse a minha surpresa, resolve fazer demonstrações do seu talento elástico: coloca os dois pés escuros sobre a cabeça. Vejo nitidamente que os pés de Rouah são pés minúsculos, talvez por isso ele tem o andar vacilante. Ele abre a boca, a boca

vazia e amarela, fica de pé num salto, olha ao redor, depois deita-se e começa a lambar-se. Uma língua achatada e lenta (HILST, 2003d, p. 117).

As primeiras palavras do excerto são dedicadas à descrição do silêncio que envolve a cena, “um silêncio feito do escuro das vísceras”. O silêncio, assim como o escuro, representa a falta, a ausência, o nada. Sobre ele algumas linhas já discorreremos ao longo de nossas reflexões. Relembremos Vigilius Haufniensis, que nos fala desse nada que precede o *logos*, que serve de base à existência do homem: “Perguntando mais de perto qual é a finalidade da angústia, deve retrucar-se, neste ponto como sempre, que é um nada. A angústia e o nada jamais deixam de se equivaler” (KIERKEGAARD, 2007, p. 112). Caminham por sentido próximo as palavras de Clément Rosset: “Preso em si mesmo, tal como se apresenta na intuição do doar-se, o mundo é *mudo*. O silêncio do mundo é provavelmente a fonte principal da angústia diante da doação da qual derivam as construções morais” (ROSSET, 2000, p. 47)⁸¹. Por fim, devemos lembrar que, como vimos há pouco, este silêncio desconcertante percorre também as reflexões de Camus. Recostado às pedras, encarando Rouah, Lázaro parece experimentar, por alguns instantes, uma faceta dessa mudez, desse silêncio que é o nada fundador de todas as coisas – um silêncio do escuro das vísceras. Não se trata, aqui, de medo diante de certo inexplicável, como talvez o excerto possa sugerir: o trajeto percorrido pelo personagem até chegar ao momento em que se encontra frente a frente com Rouah já fora suficientemente insólito para que ele pudesse, agora, flertar com o temor. Pensando a diferenciação entre a angústia (*Angst*) e o temor (*Furcht*), Heidegger observa: “Não se deve confundir a angústia com a morte com o temor de deixar de viver” (HEIDEGGER, 2004, p. 33). Lázaro, de certa forma, já está morto – ou parte dele, pelo menos, está. O que suas palavras evidenciam ao falar do “silêncio de dentro do olho” não é temor: é angústia suscitada pelo vazio.

Diante do silêncio opressor e da besta opressora, a descrição de seus movimentos é como a descrição dessa angústia: seus joelhos comprimem o estômago, movimentam-se sozinhos, ele tenta fazê-los parar, mas não consegue. O descaso de Rouah diante da aflição de seu interlocutor dá mais realce ao desespero deste, e esse descaso, como podemos observar, vai sendo construído por meio de um processo de animalização: o espírito santo faz malabarismos e lambe o corpo peludo, como se fosse um cachorro às voltas com suas pulgas. Poucas linhas adiante, o processo de animalização continua: “sinto o cheiro da minha própria carne, um cheiro viscoso, preto e marrom. Rouah também o sente, porque

⁸¹ Utilizamos este mesmo excerto do texto de Rosset em nosso primeiro capítulo, no tópico ‘1.3.2. Os conceitos de angústia’. A tradução apresentada é nossa. Para conferir o original, ver nota de rodapé 53, na página 61.

parou de lambe-se, levantou a cabeça, e os buracos de seu focinho se distendem, se comprimem” (HILST, 2003d, p. 118). A besta Rouah, portanto, possui focinho e, como um animal de faro aguçado, sente o fedor que emana da carne podre do outro.

No escuro da caverna, a experiência de Lázaro com a transcendência prossegue, mas a narrativa mergulha num fluxo cada vez mais desordenado, e não conseguimos depreender com certeza o que acontece. Rouah molda do nada um flor gigantesca, de pétalas redondas, e a enterra no ventre de Lázaro⁸². Depois constrói um cálice de carne e o mergulha em seu peito⁸³. Fica a impressão de que Rouah está devolvendo ao protagonista a vida perdida. A experiência é insólita, e ele sente muita dor. Depois disso, deparamo-nos com um Lázaro já ressuscitado, vivendo novamente com Marta e Maria, e caminhando à companhia de Cristo. Não temos maiores explicações do que ocorreu entre ele e a besta na caverna. Só sabemos que ele estava morto, e agora caminha novamente entre os vivos. Jesus está em Betânia com seus seguidores, e desfruta da companhia dos amigos. No grupo de discípulos, Lázaro divisa uma figura particular: Judas, o Iscariote. Observando-o com alguma constância, o narrador percebe que seu amor por Cristo é diferente do amor que sentem todos os outros:

Há um homem diferente no pátio. Vê-se que ele ama Jesus mais do que a si mesmo. Não posso precisar a que ponto ele se ama, mas é mais. Isso está bem claro. Chama-se Judas, o Iscariote. O amor desse homem é diferente do meu amor: é um amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro. Todas as vezes que o vejo, penso: não seria mais sensato se Jesus o afastasse de vez? Ao mesmo tempo em que penso assim, penso também: não seria justo afastar o único homem que ama dum jeito de homem, o único homem que talvez na minha ausência possa defender o Mestre, derrubar tudo e atacar feito um homem. Por favor, é preciso que me compreendam: esse amor de Judas, o Iscariote, não é um amor ideal porque é ciumento e agressivo – não que ele tenha feito alguma violência, não, não fez nada –, mas o olhar que lança ao redor e sobretudo a mim é um olhar que diz: o meu amor é mais forte, é mais sangue, vocês não O possuirão, Ele conta comigo. Eu, Lázaro, digo a vocês que tenho piedade dele. Sei que ele não sabe expressar o seu amor de um outro jeito e por isso não seria correto ofendê-lo, ofendê-lo seria como se você desse um pontapé no teu cão, só

⁸² “Levantou novamente a cabeça num gesto vaidoso de lobo, pôs-se em pé, aproximou-se do meu corpo enfaixado, torceu as mãos, mas não como se estivesse contente, não, parecia compenetrado, cheio de respeito, parecia que moldava alguma coisa no invisível, as pontas dos dedos uniam-se e afastavam-se ritmicamente, eu diria até... eu digo com certeza: Rouah construiu do nada uma flor gigantesca, as pétalas redondas, no centro uma rosácea escura e latejante. Agora sim, ele está contente. Está contente como... como se acabasse de parir. É isso. A flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras” (HILST, 2003d, pp. 118-9).

⁸³ “Agora as mãos em concha, afastadas. Um pouco mais unidas, num gesto ascendente. Abertas. Rouah construiu um cálice de carne. Vejo com nitidez. Mergulha-o lentamente no meu peito. O meu todo que vê e sofre de maneira atroz, tenta repelir o segundo filho de Rouah. Tenta expulsá-lo. Meu peito se alarga, minha boca disforme suga uma seiva que não vê” (HILST, 2003d, p. 119).

porque ele te arranha os joelhos quando você chega, compreende? (HILST, 2003d, pp. 127-8).

A construção do personagem Judas, neste conto, subverte toda uma tradição cultural que o pinta, historicamente, como o grande traidor, o homem que vendeu Jesus Cristo por trinta moedas. O Judas visto por Lázaro, aqui, não é traidor: pelo contrário, ama seu senhor incondicionalmente. Ama ao ponto de, se necessário, passar-se por traidor na hora derradeira, e ter seu nome manchado na história. Além disso, as palavras do narrador apontam para o sentimento de Iscariote como sendo um amor diferente do fraternal ou do ideal. Trata-se de um amor carnal, febril, “um amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro”, pois ele é “o único homem que ama dum jeito de homem”. Se tratamos como subversiva a escolha de um Judas devoto e apaixonado em vez de traidor, mais subversivo ainda, imbuído de maior estranhamento, é o homossexualismo sugerido nos sentimentos do personagem por seu mestre.

Poucas linhas após a reflexão sobre Judas, encontramos um Lázaro angustiado com as palavras de Cristo, que revela que logo não estará mais entre eles. O protagonista sai da sala, caminha até o pátio, e deixa-se oprimir pela vastidão de um céu absurdo: “Estou debaixo desse céu absurdo, arrasto-me, caminho de joelhos, beijo a terra, a terra escura e profunda” (HILST, 2003d, p. 129). Mais uma vez encontramos palavras que nos remetem a certa idéia de infinitude, desta vez na imagem do céu. No capítulo anterior, vimos Camus escrever a respeito dessa vida sob um céu sufocante. Este céu que esmaga um Lázaro improvável é o mesmo céu que esmaga os heterônimos kierkegaardianos, ou o sedutor Johannes, ou ainda Meursault. Aqui, mais uma vez, o eco se repete, mostra-se constituído de timbres e notas muito parecidos. E na mesma passagem, poucas linhas adiante, à angústia causada pelo confronto com a infinitude junta-se a angústia que brota do confronto com o silêncio do mundo: “Apóio-me na figueira, tateio as artérias grossas desse tronco, essa aspereza, essa vida digna, esse existir calado” (HILST, 2003d, pp. 129-130). A existência calada da figueira é metonímia para um mundo que, conforme Rosset, não pretende estabelecer qualquer tipo de comunicação. Um mundo calado, asperamente calado. Fechado em si mesmo, hostil. A angústia de Lázaro ao tocar a figueira é a angústia do homem diante do silêncio do mundo.

As indagações do personagem são novamente interrompidas: três homens o abordam, cobrem-lhe a cabeça com violência e o espancam⁸⁴. Há, de certa forma, uma correspondência entre esse episódio e a versão “oficial” de sua história: na Bíblia, lemos que algumas pessoas que se posicionam contra Jesus chegam a planejar o assassinato de Lázaro, com o intuito de abafar os comentários sobre a ressurreição. Portanto, não é uma surpresa abrupta vê-lo sendo agredido por outros. O absurdo vem depois: ele acorda com o corpo dolorido pelas pancadas e queimando sob o sol forte, em um barco à deriva: “Um barco sem vela, sem leme, sem remos” (HILST, 2003d, p. 131). “Há quanto tempo estarei sozinho neste barco, no mar?”, questiona o personagem, e logo em seguida responde: “Ontem. Foi ontem, tenho certeza, porque era noite e agora é dia, o sol me fere os olhos, tenho feridas no corpo, ainda sinto aquelas mãos pesadas golpeando-me” (HILST, 2003d, p. 131). Mas a certeza, tão rápido surge, desvanece: “Foi ontem? Mas pode ter sido há dez dias, há cem dias, há mil anos. Não, isso é absurdo. É absurdo, Lázaro? Não é tudo tão absurdo?” (HILST, 2003d, p. 132). Seria de fato absurdo pensar que Lázaro está à deriva há mil anos. Mas a consciência que brota dessa afirmação, tanto no personagem quanto em nós, é dolorosa: o mundo é mesmo absurdo. Não precisamos, aqui, voltar a refletir a esse respeito, pois muitas linhas já discorreremos sobre o absurdo em nosso segundo capítulo. O que importa mais, agora, é constatar a sintonia entre o texto de Hilst e as reflexões de Camus – que, por sua vez, ecoa uma voz que já se faz presente em Kierkegaard. “O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo” (CAMUS, 2008, p. 29), nos diz Camus, e como se de repente precisássemos de um exemplo para entender o significado dessa frase tão pequena e tão desconcertante, Lázaro avista, à distância, alguns prédios, ao mesmo tempo em que um avião passa sobre sua cabeça:

Não é absurdo ser o que sou? Quem és? Um morto-vivo, um morto-vivo que sentiu a múltipla face do filho de Deus. Um morto-vivo a quem colocaram num barco sem vela, sem leme, sem remo, um morto-vivo que está vendo agora uma coisa: uma cidade! Aquilo é uma cidade! Casas tão altas como nunca vi. E o ruído que ouço é o ruído de um enorme pássaro sobre a minha cabeça. Senhor, eu morri e devo estar entrando no paraíso (HILST, 2003d, p. 132).

Absurdo: há algumas linhas, víamos Lázaro em companhia de Cristo e de suas irmãs. Agora, sem qualquer explicação, ele se encontra no século XX. Sem sabermos

⁸⁴ Quando vê os três vultos correndo em sua direção, ele diz: “Quem são vocês? Deixem-me! Quem são vocês? Cobrem minha cabeça. Tapam-me a boca. És Lázaro, não és? És Lázaro, o imundo, o mentiroso, não és? Pois toma, canalha, toma, para não ludibriares os humildes. E recebo golpes na cabeça, no ventre, no peito. Acordo com o ruído do mar” (HILST, 2003d, p. 131).

como ou por que, o personagem é acolhido por um grupo de religiosos que vive em uma espécie de mosteiro. Ali ele avista, pregada na parede, uma imagem do Cristo crucificado. Sem saber do que se trata, pergunta a Frei Benevuto (o líder do grupo que o acolheu) qual o significado daquela imagem tão dolorosa. O interlocutor lhe responde que aquele é Jesus, o “homem Jesus”, que morreu crucificado há muito tempo pela remissão dos pecados da humanidade. Lázaro então se desespera, e tenta explicar ao monge que conhece Jesus, que estava com ele há pouco, que é impossível que ele tenha sido crucificado, e que, além disso, aquele homem pregado na parede, com uma coroa de espinhos na cabeça, não possui as feições de Cristo⁸⁵. Mergulhado em sua dor, ele reflete:

Mestre, ajuda-me, eu não vim até aqui para não ser entendido, eu não vim até aqui para saber que te crucificaram há muito tempo atrás e que eu fui impotente diante da Tua morte, não é verdade essa coroa de espinhos, essa cruz, e Tu não tinhas esse rosto, tinhas um rosto impossível de ser imitado pela mão do homem, e depois eu Te deixei ainda ontem, agora estou certo de que foi ontem (HILST, 2003d, p. 135).

Provavelmente vendo em Lázaro um pobre louco que pensa ter vivido de fato com Cristo, e tentando aplacar sua dor, Frei Benevuto pede a ele que não se desespere, porque Jesus, depois de ter sido crucificado, ressuscitou e ascendeu aos céus. A explicação da ressurreição, todavia, só aumenta a angústia do protagonista: “O quê? Ele está no céu? Mas isso não é verdade, o Homem Jesus não ressuscitaria para ficar no céu e esquecer-se dos homens” (HILST, 2003d, p. 136). E mais adiante: “Não, não, velho monge, não é do seu feitio subir ao céu, Ele gosta de estar entre os homens, gosta de se aquecer em nossa casa, preocupa-se com a nossa vida” (HILST, 2003, p. 136). Assim como o Cristo de *O guardador de rebanhos*, de Caeiro, que “Era nosso demais para fingir/ De segunda pessoa da Trindade” (PESSOA, 2006, p. 209), o Cristo de Lázaro não ressuscitaria para abandonar a humanidade e viver nos céus. O monge, vendo que não conseguirá acalmar a dor daquele homem peculiar que encontraram e acolheram, acaba revelando para ele que não acredita em nada – nem na ressurreição, nem na salvação:

⁸⁵ “No centro da parede há outro homem crucificado. Pergunto novamente quem é. O velho monge, o único que me entende, diz que é o homem Jesus, que o homem Jesus está em todas as paredes desta casa. O Homem Jesus? Já lhe disse que Ele não é assim, que Ele não foi crucificado, e olhe, eu saberia se isso tivesse acontecido, eu tive muitos pressentimentos, mas agora tenho certeza de que ele está bem, porque se aconteceu o absurdo comigo, com Ele deve ter acontecido o mais sensato, e o mais sensato é festejar o Homem Jesus e colocar uma coroa de flores sobre Aquela cabeça e não uma coroa de espinhos. Quem teve essa idéia terrível? Flores, flores e não espinhos” (HILST, 2003d, p. 133).

Escuta, filhinho, Lázaro, meu filhinho, o Jesus de quem falas está morto há muito tempo, e para os homens de agora nunca ressuscitou, nem está em lugar algum nem... não te aborreças, mas... sabemos que Ele... que Ele nunca existiu, Ele foi apenas uma idéia, muito louvável até, mas... Ele foi apenas uma tentativa de... bem, se tudo corresse bem, essa idéia que inventaram, essa imagem, poderia crescer de tal forma que aplacaria definitivamente a fera dentro do homem. Mas não deu certo. Pelo contrário. Os homens não se comoviam com Jesus, viviam repetindo que muitos sofreram mais do que Ele, que Ele ainda era feliz, era feliz porque acreditava que era filho de Deus, e os homens que nascem e morrem a cada dia sabem que são filhos do homem com a mulher e não têm consolo algum, lutam para dar alimento, roupa, e alguma alegria aos seus filhos e a si próprios. Lutam sempre. Vivem e morrem. É o que acontece aos humanos. Não há nada além disso (HILST, 2003d, p. 137).

Ao longo destas linhas escritas sobre “Lázaro”, até aqui, procuramos evidenciar que a experiência com a transcendência, a alma, Deus, são algumas das formas mais apropriadas para se pensar a infinitude. Também já observamos que na extremidade oposta ao infinito que oprime encontra-se a falta que oprime. Que forma melhor de representar a falta, o vazio, do que transformando em ausência a idéia máxima da representação do infinito? A ausência de Deus, afirmada nas palavras do monge, constitui o levar-se ao extremo a representação do silêncio, do escuro, do vazio. Lázaro é o indivíduo absurdo que morreu, passou por uma experiência repugnante de ressurreição e, de uma hora para outra, encontra-se no século XX. O peso maior de encontrar-se absurdamente deslocado em termos de espaço-tempo, todavia, é o fato de, nesse futuro, Cristo (e Deus, por conseguinte) ter se tornado uma mentira, ter passado da presença absoluta à falta absoluta. Mais uma vez nos lembremos: Camus escreve que “Numa esquina qualquer o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer” (CAMUS, 2008, p. 25). As palavras do monge são como o absurdo dando um bofetão no rosto de Lázaro. Mas o protagonista não vive essa angústia sozinho: a revelação feita pelo monge é um bofetão dado pelo absurdo no rosto de toda uma humanidade que busca uma salvação impossível de se alcançar. Uma humanidade que, descontente com as coisas humanas, aspira ao eterno. Assim como o indivíduo retratado na obra de Kierkegaard, preso na angústia de uma busca perpétua por um Deus-abismo que não pode ser alcançado. E a voz desse monge é amarga, nos fala de um homem que desistiu dos além-mundos, que sabe-se filho “do homem com a mulher”, que sabe que vive e morre, e “não há nada além disso”:

Oh, Lázaro, filhinho, eu também acreditava Nele como tu. Muitos acreditavam Nele. Os mais humildes acreditavam Nele. E só posso te dizer que todos os que acreditavam Nele morriam mais depressa do que os outros.

E não penses que morriam de morte serena, afável – se é que se pode usar tais termos para a morte – o que eu quero dizer é que nenhum cristão morria simplesmente. Morriam cuspidos, pisados, arrancavam-lhes os olhos, a língua. Lembro-me de um cristão que carregava o crucifixo e gritava como tu: está vivo! Ele está vivo! Sabes o que fizeram? Pregaram-Lhe o crucifixo na carne delicada do peito e urraram: se Ele está vivo, por que não faz alguma coisa por nós? Se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança? O sangue do homem salpicava-lhes as caras, e o coitado só repetia esta palavra: a cruz! A cruz! Aí foram tomados de fúria: ouviram? O porco quer nos legar a cruz! Como se não nos bastasse a vida! E pisotearam-no até à morte (HILST, 2003d, pp. 139-140).

Lázaro sai da companhia de Cristo, então, para deparar-se com um homem cujo âmago é ódio, solidão e grito. Esse homem é o protagonista de um “cortejo macabro de desgraças” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 3), a prova de que tudo é absurdo, insolitamente angustiante. Esse homem é o eu-lírico de “El ausente”, de Octavio Paz, que lamenta: “Dios insaciable que mi insomnio alimenta,/ Dios sediento que refrescas tu eterna sed en mis lágrimas,/ Dios vacío que golpeas mi pecho con un puño de piedra, con un puño de humo,/ Dios que me deshabras” (PAZ, 2006, p. 100). Depois da experiência com a morte; do confronto com Rouah, que é a transcendência transformada em bicho asqueroso; da quebra com a linearidade temporal; da revelação de que Cristo morreu crucificado, depois ressuscitou e subiu aos céus. Depois de tudo isso, o percurso insólito de Lázaro é encerrado por palavras que transformam Cristo e Deus em mentira – em ausência. Escutando as tristes revelações de Frei Benevuto, o protagonista adormece, e em seu sono caminhamos para o final do conto. Em suas últimas linhas, todavia, nova surpresa: “Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido. Arregala os olhos e vê Marta. Ela está de pé, junto à cama. As duas mãos sobre a boca” (HILST, 2003d, p. 141).

Subitamente, somos deslocados da narrativa em primeira pessoa, da voz de Lázaro, para a voz de um novo narrador, em terceira pessoa, que aparece apenas nas três linhas finais do conto. Suas palavras, claro está, criam uma situação de ambigüidade: será que Lázaro sonhou tudo isso que acabamos de ler? Ou será que ele fez de fato uma viagem insólita para o século XX, e depois que adormeceu voltou ao seu próprio tempo, ao convívio dos seus? Obviamente, não há uma resposta satisfatória para esses questionamentos. Predomina a incerteza⁸⁶. E, de fato, mais importante do que esclarecer a dúvida que paira ao

⁸⁶ Como argumento para a hipótese do sonho, por exemplo, temos o fato de Lázaro despertar, desesperado, e deparar-se com a figura de Marta levando as mãos à boca, exatamente como a vimos fazer no início da narrativa, quando o personagem nos contava como havia morrido (ou sonhava que morreria?). O argumento para a outra hipótese, de que tudo ocorreu de fato, é que Lázaro, em seu tempo, não poderia prever a existência de aviões, e tampouco poderia prever que Jesus seria crucificado e adornado cruelmente com uma

final do conto, é perceber o quanto podemos, ao longo de suas linhas, dar expressão ao sentimento de estranhamento que guia nossas reflexões. É perceber o quanto o percurso desse narrador-protagonista peculiar nos dá vazão à reflexão sobre toda uma humanidade que constrói sua rede de crenças, sofre para afirmá-las, e depois, de maneira ainda mais dolorosa, acaba por vê-las tombarem pelo chão.

3.3.2 O UNICÓRNIO

Dentre os três textos de Hilst aqui analisados, “O unicórnio”, podemos dizê-lo, é aquele que se embrenha pelo fluxo de consciência mais confuso. Não há um enredo por meio do qual possamos sumarizá-lo: a narradora da novela divaga pelas reflexões e memórias mais diversas, num jorro poético que não apresenta – a exemplo de “Lázaro” – qualquer divisão em parágrafos ao longo de suas mais de setenta páginas. A estrutura inicial do texto nos mostra a voz da narradora intercalada por uma segunda voz –também pertencente a uma mulher, ao que parece. Como se constituíssem uma espécie de entrevista, a narradora, cujo nome desconhecemos, conta à outra sobre sua vida, principalmente relacionando-a a três personagens de seu passado, aos quais ela chama “meu companheiro”, “minha irmã lésbica” e “meu irmão pederasta”. Apesar de nada em sua fala ser definido com clareza, fica a impressão de que ela manteve uma relação afetiva com tais personagens, mas hoje guarda, dos dois últimos, memórias amargas. A amargura, aliás, é marca constante em sua voz: “Merda, por que é que só eu tenho o coração exposto e os outros não têm? Os cães podem me comer o coração, eu vou matar esses cães, eu vou matá-los. Você tem um revólver? Uma faca? Um veneno?” (HILST, 2003e, p. 157). A narradora considera-se, portanto, diferente das outras pessoas: enquanto todos têm os corações fechados dentro de si, ela alega ter nascido com uma anomalia – seu coração vai exposto. Assim, com medo de que ele seja ferido, ela deve ferir primeiro: “Tenho a mim mesma de coração exposto, eu mesma sou uma agressão, avanço em direção a eles, cuspo na cara deles, cago em cima deles, cago nessa humanidade inteira, essa humanidade de coração engolido, cheio de proteção” (HILST, 2003e, p. 157).

É este o teor que marca toda a narrativa em “O unicórnio”. Nestas próximas linhas, ater-nos-emos a algumas de suas passagens tentando pensar de que forma a voz apresentada na novela pode ser lida como desdobramento das ruas que tomamos em nosso labirinto. A começar pela relação espinhosa que a narradora mantém com Deus: já

coroa de espinhos, e muito menos que as pessoas reproduziriam a cena de sua crucificação e a pregariam pelas paredes.

observamos que um dos principais aspectos a marcar o texto de Hilst é a busca por Deus, que pode ser relacionada à figura do esteta kierkegaardiano petrificado diante do abismo da esfera religiosa, incapaz de concretizar o salto. Na obra de Hilst, o reflexo dessa impossibilidade de saltar assume tons violentos, e “O unicórnio” é o texto em que essa violência melhor aparece estampada. Diante da impossibilidade do salto no abismo, a entidade nele representada torna-se alvo de cusparada e maldição: “Eu acho que Deus se alimenta de todas as nossas misérias” (HILST, 2003e, p. 159), nos diz a narradora. A busca por Deus está claramente inscrita em “Lázaro”, aparece com evidência, como veremos, em “O oco”, e também a encontramos na novela agora analisada. Há uma diferença, todavia, na forma como o tema se costura em cada um dos textos. Em “Lázaro”, por exemplo, a ausência da entidade divina parece mais reflexo da descrença de uma humanidade que deixou de considerar qualquer possibilidade de transcendência, como se o homem tivesse deixado de acreditar em Deus. Já em “O unicórnio”, não é a existência que é colocada em dúvida: é a prática. Como se houvesse um Deus, mas este fosse sádico, cruel, ainda mais sujo que o homem.

Na primeira vez em que fala sobre o assunto, a narradora ataca a figura “vitimizada” de Cristo: “A vítima é quem agride sempre. Você não tem nojo de Jesus? Você acha que é lícito todo aquele caminho de sacrifícios, de renúncia, de crucificação?” (HILST, 2003e, p. 158). E prossegue: “A gente se sente culpada por ele até a morte. Você acha que ele quis nos salvar? Ele quis nos agredir até a morte, até a náusea” (HILST, 2003e, p. 158). Em seguida, reflete sobre o fato de sempre se atribuir a bondade do mundo a Deus, mas não a maldade:

Escute, por que será que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso, Deus é o bem e a bondade. É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem porque... é sempre uma grande cagada metafísica. [...] Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? A um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobaias comem as comidinhas. [...] Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz isso conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias (HILST, 2003e, p. 159).

Como podemos ver, a narradora retoma, neste trecho, uma questão sobre a qual – como ela mesmo afirma – muitos autores já se debruçaram. No capítulo anterior, por exemplo, vimos Camus dizer: “A alternativa é conhecida: ou não somos livres e o responsável pelo mal é Deus todo-poderoso, ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo-

poderoso. Todas as sutilezas das escolas nada acrescentaram nem tiraram de decisivo a este paradoxo” (CAMUS, 2008, p. 68). Em outras palavras, se Deus é onipotente, onipresente e onisciente, nada lhe escapa. Se toda a bondade do mundo deve ser atribuída a ele, da mesma forma tudo o que é mal. Imbuída pela descoberta dolorosa de um Deus que se faz maldoso, a narradora o transforma em cientista a brincar com suas cobaias. Poucas linhas adiante, lemos:

o homem bate na porta: como vai dona, bom dia, vim fazer uma visitinha. A mãe das meninas que estão dentro da casa, manda o homem entrar. O homem toma um cafezinho, fala no tempo, disfarça, depois a mãe das meninas também disfarça e diz que precisa sair. Sai. Aí o homem fica lá, trepa nas meninas e deixa um dinheirinho para a barriga de amanhã. Meu Deus. Sabe o que me dizem? Dizem: o teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície. Meu Deus. Meu Deus. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam dos cães sarnentos: a porretadas. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte, para a morte, nós todos a caminho da morte, repasto para o teu Deus e ele lá em cima, insaciável, dizendo: venham meus filhos, venham alimentar-me. O teu Deus está por aí, bocejando com duas bocas: numa, um hálito fétido, noutra, uma rosa. Você escolhe a boca que quiser, meu chapa (HILST, 2003e, pp. 164-5).

Recorrendo a um exemplo de sórdida leviandade – o abuso sexual de menores –, a narradora põe para fora de si a raiva que sente de um Deus inconseqüente, que afaga mas que também agride⁸⁷, que trata o homem “a porretadas”. Se pensarmos no contexto maior da obra hilstiana em que se insere “O unicórnio”, talvez possamos pensar que o suscitar dessa raiva é um pouco mais complexo do que se mostra à superfície: no fundo, é a ausência de Deus que a provoca. É a impossibilidade de saltar. Diante do silêncio, do vazio, do nada, a narradora se sente ultrajada a ponto de exigir a existência de um Deus para pagar a conta. Como esse Deus permanece inacessível – tão inacessível quanto era para Johannes de Silentio –, pois não passa de projeção, de além-mundo, a narradora se revolta contra ele, e sobre ele despeja o grito de dor que lhe aflige a alma.

Há outros momentos, todavia, em que ela se demonstra consciente do silêncio do mundo – aquele mesmo silêncio sobre o qual tantas linhas já discorremos até aqui: “você não sabe que eu preciso de solidão e de silêncio, que eu tenho muitas coisas dentro de mim mas que essas coisas também precisam de solidão e de silêncio para virem à tona” (HILST, 2003e, p. 166). E mais adiante: “havia certas tardes de indizível transparência, não

⁸⁷ Em um de seus poemas, Hilst escreve: “É rígido e mata/ Com seu corpo-estaca./ Ama mas crucifica./ O texto é sangue/ E hidromel./ É sedoso e tem garra/ E lambe teu esforço/ Mastiga teu gozo/ Se tens sede, é fel./ Tem tríplices caninos./ Te trespassa o rosto/ E chora menino/ Enquanto agonizas./ É pai filho e passarinho./ Ama. Pode ser fino/ Como um inglês./ É genuíno. Piedoso./ Quase sempre assassino./ É Deus” (HILST, 2005b, p. 29).

havia? Havia certas tardes de silêncio, onde o respirar se fazia doloroso” (HILST, 2003e, p. 179). O segundo excerto, em especial, nos permite a sugestão de dois diálogos. Primeiro, com o conto “Lázaro”: há, no início deste, uma passagem em que o protagonista se lembra de um momento em que viu Jesus, mas era-lhe impossível descrevê-lo, pois aquilo que via estava envolvido numa “transparência azulada”⁸⁸, como se tudo se houvesse descoberto, e a linguagem já não fosse mais capaz de muita coisa. O segundo diálogo é construído com Camus: as “certas tardes de silêncio” de que nos fala a narradora, que tornam o respirar doloroso, parecem muito próximas daquela hora que Meursault procura evitar em sua clausura – “a hora sem nome, em que os ruídos da noite subiam de todos os andares da prisão, num cortejo de silêncio” (CAMUS, 1995, p. 84)⁸⁹: a hora em que percebemos o verme em nossos corações.

Em certa passagem, dialogando com sua entrevistadora, a narradora comenta que, ao se separar da irmã lésbica e do irmão pederasta, estes ficaram com todos os seus livros: “Você sabe que eles ficaram com todos os meus livros? Não devolveram nenhum? Um só: ‘o herói de mil caras’. Eles também sabem quem eu sou, mil caras sim senhores, mil caras para suportar, gozar e salvar mil situações” (HILST, 2003e, p. 168). O único livro com que permanece a narradora, portanto, é “O herói de mil caras” – *The hero of a thousand faces* (1949), de Joseph Campbell –, estudo dos temas que se repetem nas diferentes mitologias, partindo de um ponto de vista psicológico. Ao afirmar-se como possuidora de “mil caras”, a narradora assume seu lugar no plano estético da existência. Assume-se enquanto poeta, enquanto participante do baile de máscaras. Como já viemos refletindo – principalmente na última parte do capítulo anterior⁹⁰ –, assumir a posse (e constante utilização) dessas máscaras é negar um único destino e abraçar a todos os destinos ao mesmo tempo. É admitir o quão absurda, fugaz e sem sentido é a vida. E este é um conceito fundamental para compreendermos o rumo que toma, em seu desfecho, a novela sobre a qual aqui nos debruçamos – como logo veremos.

Ligada à idéia das mil faces está a idéia da linguagem limitada: pois é o fracasso desta que leva ao abandono da máscara fixa e à aventura absurda que o mundo em silêncio nos oferece. Há pouco escrevemos que as “tardes de indizível transparência” mencionadas pela narradora parecem dialogar com aquela passagem de “Lázaro” em que o personagem é incapaz de expressar-se por meio de sua linguagem – pois diante do

⁸⁸ Conforme vimos neste capítulo 3, tópico ‘3.3.1. Lázaro’, página 131 (HILST, 2003d, p. 113).

⁸⁹ Conforme capítulo 2, tópico ‘2.4. O verme no coração do homem’, página 97.

⁹⁰ No tópico 5 de nosso segundo capítulo, chamado “Espíritos absurdos”, refletimos brevemente sobre as figuras do ator, do sedutor e do poeta – participantes conscientes do baile de máscaras.

intraduzível, diante de um mundo que se fecha em si mesmo e não pretende estabelecer qualquer tipo de comunicação, sua linguagem demonstra-se limitada. Assim, o limite a que ela nos permite chegar é o de dizer: “há o indizível”, “há o inominável”, mas é impossível expressar este inominável. E se insistimos em levá-la – a linguagem – a seus limites mais extremos, à exaustão, ao esgotamento, tudo o que conseguimos é expressar-nos de maneira falha, confusa. Diante dessa impossibilidade de expressar-se bem, com clareza, a narradora lamenta: “Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo. Um ovo? É, um ovo é simples, a casca por fora, a gema e a clara por dentro” (HILST, 2003e, p. 148). Ela não é capaz de fazer-se entender – e tem consciência disso. Desejaria ser uma só, inteira, mas não pode, porque a constituem fragmentos: estilhaços: máscaras.

Em outro momento, ao recuperar uma lembrança de quando caminhava por um cemitério junto de seu companheiro e dos dois irmãos, a narradora conversa com eles sobre a morte:

A segunda alameda é reservada aos mais modestos. Logo no cruzamento uma placa: mitório. Você tem coragem de urinar num mitório de cemitério? Não sei, mas muita gente deve ter, senão ele não estaria aí. Um túmulo pintado de verde. Um vaso de cerâmica, mas flores de plástico. Ah, como as gentes emporcalham a morte. Por causa das flores de plástico? Por tudo, por tudo. Ora, minha santa, a morte é que nos emporcalha, se não fosse a morte não haveria esse túmulo, nem essas flores de plástico sobre ele nem esse mitório no cemitério e talvez em nenhum lugar. Se não fosse a morte, quem sabe não teríamos o nosso sexo assim como ele é, o nosso sexo seria uma flor azul belíssima sobre a fronte. Nós uniríamos as nossas frentes quando desejassemos e os nossos filhos seriam miosótis. Seria um mundo esplêndido, habitado por grandes seres imortais... e um chão de miosótis (HILST, 2003e, p. 178).

Nesta passagem, nos deparamos com um tema caro à leitura de “Lázaro”: a morte. Representativa da falta primordial, ela é colocada, pelo companheiro da narradora, no centro de toda a existência. Se não fosse a morte, provavelmente nada seria da forma como conhecemos. Não haveria o túmulo ou as flores de plástico a enfeitá-lo. Não haveria o sexo como o conhecemos.

O homem possui consciência de sua finitude. Encontra-se em comércio com ela o tempo todo. Sabe que vai acabar. E por isso faz tudo o que faz, da forma como faz. Constrói mundos e além-mundos, explicações e justificativas. Faz guerra e poesia. E essa morte que é a justificação maior para tudo o que fazemos é o vazio que tudo precede. É o nada absoluto – a angústia. E a angústia se imprime em nossa existência como *pathos*

inseparável: existir é angustiar-se. Mergulhada em suas divagações, a narradora se lembra de um passeio junto do irmão pederasta:

Os vegetais sentem dor, você sabia? Eu disse isso para o irmão pederasta. Sabe o que ele fez? Ele enterrou o canivete na figueira e enquanto escorria uma gosma clara, ele dizia: existir é sentir dor, existir não é ficar ao sol, imóvel, é morrer e renascer a cada dia, é verter sangue, minha amada irmã. Não, não faça isso, é horrível. Ah, tolinha, ela não sente a dor como nós sentimos, seja racional, a dor é patrimônio nosso, é assim: eu sinto dor e por isso eu existo com esse meu contorno. Eu sinto dor e todos os dias recebo vários golpes que me provocarão infinitas dores. Recebo golpes. Golpeio-me. Atiro golpes. Existir com esse meu contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim de manhã à noite (HILST, 2003e, pp. 171-2).

O irmão pederasta nos fala da dor, e essa dor de que ele fala tem muito do sentimento de estranhamento sobre o qual nos debruçamos. A exemplo de suas palavras, poderíamos dizer: “A angústia é patrimônio humano”. Ou ainda: “Eu sinto angústia, e por isso existo com esse meu contorno”. E esse contorno que somos é o contorno de vários eus que assumimos a cada instante, é o contorno de cada nova máscara que usamos ao longo do baile. “Existir com esse meu contorno é ferir-se”, nos diz o personagem, “é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo” – é dar vazão a cada nova máscara que irrompe de nossas entranhas, a cada novo destino que se nos apresenta, negando-nos unidade, completude, perfeição. Viver conscientemente a angústia, manter os olhos fixos em nossa Eurídice absurda, saber que não há nada para além dos limites da esfera de que somos eternos prisioneiros, tudo isso é não dar sossego às várias caras que irrompem em nós de manhã à noite. É viver em desassossego.

E talvez por encontrar-se consciente dessa angústia que lhe molda o existir, a narradora sofre, assim como vimos acontecer com Lázaro, uma experiência insólita – a metamorfose de seu corpo: “Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se [...]. Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado, resfolego” (HILST, 2003e, p. 187). Subitamente, a personagem transforma-se em algo que já não é mais ela, mas que ainda é ela. Sem qualquer explicação, por qualquer motivo, na clausura segura de seu apartamento: “quero andar de um lado a outro mas o apartamento é muito pequeno, só consigo dar dois passos, fazer uma volta com sacrifício para dar mais dois passos na direção de onde saí” (HILST, 2003e, p. 187). Enquanto tenta se movimentar pelo espaço apertado, começa a adquirir consciência de sua nova estrutura física, até perceber que se transformou em um unicórnio:

Para ir ao banheiro será preciso entrar no corredor e virar à direita, mas isso é impossível, não posso fazê-lo, meu tamanho é qualquer coisa de espantar, sei finalmente que sou alguém de um tamanho insólito. Olho para os lados com melancolia, fico parado durante muito tempo, estou besta de ter acontecido isso justamente para mim. Recuo e o meu traseiro bate na janela, inclino-me para examinar as minhas patas mas nesse instante fico encalacrado porque alguma coisa que existe na minha cabeça enganchou-se na parede. Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio (HILST, 2003e, p. 188).

Como afirmam suas próprias palavras, trata-se de uma experiência insólita. Absurda. E da mesma forma como vimos ocorrer em “Lázaro”, essa metamorfose absurda parece ocorrer apenas para que, por um instante, fiquemos pasmos diante de sua improbabilidade, para logo em seguida questionarmos: mas não é tudo tão absurdo? Uma mulher transforma-se em unicórnio, mas não é a falta de sentido dessa transformação que choca: é o fato de subitamente percebermos que ela não é mais absurda do que tudo que nos envolve. Metamorfosear-se em unicórnio faz tanto sentido quanto existir, quanto estar no mundo. Eis o tapa do absurdo.

À medida em que a nova máscara é assumida, a voz que narra muda também: passa do feminino para o masculino – e por isso lemos que o narrador – não mais uma narradora – fica “parado”, melancólico. À transformação, sua interlocutora – aquela que parece estar fazendo uma entrevista – reage de forma pouco amistosa, acusando-a/o de plágio: “Espera um pouco, minha cara, depois de ‘Metamorfose’ você não pode escrever coisas assim. [...] Essa coisa de se saber um bicho de repente não é nada original e além da ‘Metamorfose’ há ‘Os rinocerontes’, você conhece?” (HILST, 2003e, p. 188). Por meio desta incursão pelos campos da metanarrativa, fica evidenciado o caráter de construção ficcional que assume “O unicórnio”. Sua existência se dá no nível da linguagem: é obra literária, e não reflexo ou espelho de qualquer possível realidade física, concreta. A interlocutora tem consciência de que foi a própria narradora quem conduziu sua transformação em um narrador-unicórnio, e de que ela o fez por meio de sua própria pena. E sabendo-o, questiona a originalidade de tal procedimento, observando que Kafka e Ionesco já o fizeram antes⁹¹. De fato, eles já fizeram. E tanto em *A metamorfose* quanto em *O rinoceronte* encontramos o mesmo teor que envolve “O unicórnio”: uma súbita indiferença diante de algo exageradamente absurdo, que só faz evidenciar de forma esmagadora o absurdo de todas as coisas. Criando esta intertextualidade, portanto, a autora da novela, em vez de constituir um

⁹¹ Franz Kafka, *Die Verwandlung*, 1915 (*A metamorfose*); e Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, 1959 (*O rinoceronte*).

plágio, acaba por inserir-se em uma tradição de que fazem parte *A metamorfose* e *O rinoceronte*.

Voltando ao unicórnio preso em seu apartamento, pessoas começam a aparecer: “será preciso arrebentar as paredes para tirá-lo daqui [...]. Agora chegou o zelador do prédio com o seu ajudante. Eles têm a marreta nas mãos” (HILST, 2003e, p. 191). Movimentando-se ao redor da criatura estranha, decidem-se por levá-la embora pelas escadas. A pressão, todavia, é muito grande, e a cena ganha tons escatológicos:

Uma corda! Quem tem uma corda! Aqui está, madame – diz o zelador – agora é só puxá-lo e fazê-lo descer pelas escadas. Alguém me dá um tapa no traseiro, volto a cabeça, começo a tremer enquanto o zelador grita: sai daí, menino, não faz assim, o unicórnio não é de ferro. Começo a descer os degraus e aos poucos vou sentindo uma dor insuportável no ventre. Ah, não é possível, é uma cólica intestinal, paro, mas um grito de alguém que me viu pela primeira vez faz com que eu solte abundantes excrementos líquidos pelos degraus (HILST, 2003e, p. 192).

Em meio à sujeira expelida de seu próprio ventre, o unicórnio é transportado para fora: “eu vou descendo e sujando os degraus. O mau cheiro faz cambaleiar o ajudante do zelador e eu mesma estou a ponto de morrer. A rua. O vento nos meus quatro lados. O vento no meu focinho enorme” (HILST, 2003e, p. 193). Notamos aqui um retorno à primeira pessoa no feminino – “eu mesma” –, mas logo em seguida o narrador-unicórnio volta a se referir a si próprio no masculino: “Um caminhão para me levar ao parque. Uma rampa tosca para que eu possa subir. Estou muito comovido porque vou ficar pela primeira vez em contato com toda espécie de gente” (HILST, 2003e, p. 197).

Há qualquer coisa de sublime na figura do unicórnio. De belo. Via de regra, o associamos à idéia de pureza, de limpeza, de uma beleza singular. Quando a narradora se metamorfoseia em tal criatura, portanto, por um instante talvez pensemos que todo o seu vazio, a sua angústia, deixarão de atormentá-la. Temos a impressão de que ela está se tornando “algo melhor”. O corpo de unicórnio que irrompe de seu corpo de gente, todavia, não é belo: é desproporcional, espalhafatoso, sujo. Não transmite uma impressão de harmonia ou perfeição: ele assusta, é mal-compreendido. O unicórnio hilstiano não é o unicórnio das mitologias e contos de fadas: é um bicho feio, bizarro, absurdo. Tão absurdo quanto o ser humano que ele era antes. Assim, quando lemos que ele será transportado para o parque, apesar de toda a inocência e esperança de que sua vida tomará outro rumo, sabemos que é como aberração que ele será exibido. Conforme os anos passam, mesmo enquanto aberração ele deixa de despertar o interesse dos outros:

mundo, um “algo mais” para além desse final tão miserável. Desesperado, ele quer nos convencer de tudo isso, mas nem a si próprio é capaz de convencer. Perpetuando a mesma frustração que o acompanhou por toda a vida, ele repete a expressão “eu acredito” quarenta vezes antes de morrer. Morre dizendo “eu acredito”, mas não é capaz de acreditar em nada. Não é capaz, sequer, de articular qualquer coisa para além deste “eu acredito”, de tentar explicar o que é isso em que ele acredita. A sua linguagem é por demais limitada, mutilada. A sua linguagem é por demais falha, e ele sabe muito bem disso para pretender significar alguma coisa por meio dela. Mesmo na hora derradeira. E a ausência de um ponto final depois dos quarenta “eu acredito” é como o tapa do absurdo dizendo, mais uma vez, que não há possibilidade de se completar nada nesta terra. Não há significação possível sobre as ruínas das molduras. A marca da existência humana é a frustração, e essa frustração é angústia. E é dessa forma, sem desviar os olhos de sua Eurídice, sem conseguir tirar os olhos do abismo nauseante, que o unicórnio abandona sua existência, banhado pela mesma angústia de quando nela aportou.

3.3.3 O Oco

Um velho repousa sobre as areias da praia. Ele não sabe seu nome e não sabe de onde veio. Nada sabe ao certo. Quando tenta se lembrar de qualquer coisa com precisão, vem a mancha vermelha e o impede de fazê-lo. Suas canelas estão severamente maltratadas, a ponto de impossibilitar-lhe o caminhar. Quando precisa se locomover, é só rastejando que consegue. Às vezes vem um menino para cuidar de suas canelas. Ele arranca as cascas das feridas e deita pomada sobre elas. E então o velho conversa com o menino. Lá em cima é oco, ele diz e aponta para o céu. Oooco. Oco é uma coisa que não tem nada dentro. Ele diz muitas coisas. Fala muito. E nos conta que, mesmo não sabendo o que falar, e mesmo nada sabendo falar ao certo, só o que ele pode fazer é falar. Mesmo com seus gaguejos. Ele não pode dizer por hoje basta. Começamos a perceber, então, que o fluxo inestancável que jorra para fora de si é reflexo de sua angustiante confrontação com o oco.

É este o quadro que encontramos nas páginas da novela “O oco”. A voz confusa que ali encontramos pertence a um narrador de identidade estilhaçada. Desconhecemos seu nome e sua história, uma vez que ele próprio os desconhece. “Há quanto tempo estou aqui? Já não sei” (HILST, 2002, p. 129), nos informa ele na primeira página da novela. Um pouco adiante descobrimos que o “como vim parar aqui” também permanece irrespondido: “Às vezes tento aquela coisa outra vez. Aquela coisa é fechar os olhos e

descobrir como é que eu vim parar aqui” (HILST, 2002, p. 130). Não há, todavia, como estabelecer conexão com a memória buscada – “É porque todas as vezes que eu tento me lembrar eu vejo a mancha vermelha” (HILST, 2002, p. 130). Só alguns lampejos aparecem vez ou outra. Destituído de memória, portanto, o velho permanece sem identidade – sem nome, passado, ou razão de ser. Alia-se a esse estado fragmentário uma espécie de confusão – certa dificuldade em ordenar os fatos e constituir uma narração de moldes coesos. No longo fluxo que se estende por dois únicos parágrafos, encontramos muitos trechos como este:

Que ele não existe agora sei, as criancinhas sabiam antes de mim, me lembro das pedradas, dos estilingues, não sei se isso de pedradas e estilingues foi no caminho que eu percorri para chegar onde estou, não me lembro, mas penso que se as criancinhas acreditassem nele elas não usariam pedras, nem estilingues naturalmente. Então as criancinhas sabiam. Vaquinhas. Apesar de que essas coisas têm muito pouco a ver com ele. Apesar de que ele disse vinde a mim as criancinhas. De qualquer jeito vaquinhas. Agora os tatuzinhos do mar. São minúsculos mas dá para ver que se parecem aos tatus que não são do mar. Vi uma vez um tatu não sei onde, e ele me pareceu muito limpo e delicado. Tatus e corujas têm tocas debaixo da terra, deve haver um buraco por onde entra o ar, naturalmente o mesmo buraco por onde eles entram nas tocas, deve haver dois, um para entrar outro para sair, parece mais normal, mas acho que não existem dois buracos nas tocas porque se existissem dois buracos o tatu e a coruja entravam por um e por outro entrava o inimigo. Apesar de que o inimigo pode entrar pelo mesmo e único buraco. Não entendo muito de tatus nem de corujas, apenas um dia me lembro de ter visto um tatu (HILST, 2002, pp. 132-3).

Percebemos uma alteração constante e despropositada dos temas de suas reflexões. Além disso, a passagem que se refere às tocas de tatus e corujas encerra um problema de trivialidade notável, cuja solução é custoso ao narrador alcançar. Há um meticuloso esmiuçar das possibilidades de existência de buracos – e suas respectivas conseqüências – para as tocas dos referidos animais. Em outros momentos, ele começa a falar, percebe que não se faz entender, diz “não avancei”, e recomeça a falar a mesma coisa, tentando ser mais claro:

É difícil comer um caranguejo vivo, as pinças se abrem. E fecham-se com muita rapidez. Mas quase tudo que vai ser comido, que vai ser comido vivo, se mexe de algum modo. Não avancei, não fui claro. Tento outra vez: os animais encurralados sempre se defendem. Há certas coisas que há mil anos são um todo de um só jeito e não há jeito de modificá-las. Ainda não avancei (HILST, 2002, p. 143).

Essa mutilação na fala do velho parece estar refletida na mutilação de seu próprio corpo: “As canelas têm uma crosta avermelhada em alguns pontos, noutros há uma

crosta marrom e amarelada, o menino diz que é aí que está pior, ele aperta de um lado e sai um líquido, ele aperta mais e sai sangue” (HILST, 2002, pp. 131-2). Suas pernas, portanto, estão severamente machucadas, a ponto de quase impedi-lo de caminhar. À semelhança de muitos dos narradores de Samuel Beckett, que refletem na deficiência física as limitações de sua linguagem, a incapacidade do velho de utilizar a fala de modo claro, compreensivo, parece estar espelhada em sua incapacidade de se locomover, de se movimentar de forma adequada, por conta das feridas que lhe afligem as pernas.

Apesar das dificuldades concernentes ao caminhar, todavia, o personagem conta com um recurso que lhe permite outro tipo de locomoção. Acerca da revelação da natureza de tal recurso, certo mistério vai sendo construído conforme a narrativa se desenvolve. Inicialmente, ao decidir experimentar a “maleabilidade” da camisa que está vestindo, o narrador nos diz: “levanto os braços abaixo os braços... esperem... o que foi que aconteceu? Ai ai ai tenho que contar depois. Disfarço” (HILST, 2002, p. 131). O trecho nos permite depreender que algo diferente do normal ocorreu. O próprio narrador, todavia, nos avisa que não versará a esse respeito agora: “tenho que contar depois”. Mais adiante, encontramos nova menção: “Usaria ou não meu novo recurso, esse que ainda não disse? Dilo-ei mais adiante” (HILST, 2002, p. 137). “Um novo recurso”, portanto, é a forma como ele se refere ao misterioso ocorrido que envolve sua camisa. Por qualquer motivo, no entanto, ele não quer nos contar do que se trata, criando, por meio desse adiamento, uma expectativa crescente. Cada vez mais esse efeito é produzido:

Senhores, neste instante preparo-me para vos revelar um segredo. Guardei-me o mais que pude. Até agora. De vergonha. Já sabeis que estou pregado ao chão, que quase não me mexo, que ando devagar e com muito esforço, mas houve um momento, lembrai-vos, aquele momento em que experimentei a maleabilidade da camisa [...]. Vós vos lembrais? Naquele momento, quando levantei os braços notei uma coisa absurda. Já chego lá. E levantando os braços outra vez – lembrai-vos que foram duas vezes – então, levantando os braços pela segunda vez, aconteceu a coisa absurda. Calma calma já chego lá (HILST, 2002, pp. 160-1).

E mesmo afirmando que já não pode mais guardar o segredo, ele continua a guardá-lo: “Bem, deduzi que ainda não posso dizer o que pretendia. Esperai até amanhã às quatro. Chegaremos lá” (HILST, 2002, p. 162). E assim a revelação é adiada. Segundo as palavras do narrador, seu segredo assume ares de “coisa absurda”. Mais adiante, depois de novas protelações, o “absurdo” finalmente é revelado. O menino, enquanto limpa as feridas nas pernas do velho, comenta que está preocupado com a avó: “acho que ela não tá boa da

bola”. O narrador pergunta “Por quê?”, e então o garoto responde: “Disse pra mim que você ficou no ar, que um dia você levantou os braços e abaixou, depois levantou outra vez e nessa hora você ficou no ar” (HILST, 2002, p. 169). A reação do velho é inusitada: “Pronto, a velha sabe, eu digo, descobriu a coisa absurda” (HILST, 2002, p. 169). A coisa absurda, portanto, é o fato de o velho ser capaz de levitar. Mais adiante ele diz: “Ai, agora já sabem que a coisa absurda é isso de ficar no ar. Digo de uma vez: aquele dia que resolvi experimentar a maleabilidade da camisa [...], levitei. Levantei os braços e levitei. Insensato mas aconteceu” (HILST, 2002, p. 170).

Assim como vimos Lázaro ser ressuscitado após o contato com um espírito santo asqueroso, e depois repentinamente transportado para o século XX, e assim como vimos a narradora de “O unicórnio” metamorfosear-se na criatura que dá nome à novela, também em nosso terceiro texto encontramos uma intromissão violenta do absurdo: o velho é capaz de levitar. A exemplo dos outros dois textos de Hilst sobre os quais nos debruçamos, portanto, também em “O oco” deparamo-nos com um acontecimento que quebra com o paradigma do “real” que adotamos como nosso. E esta inserção do elemento absurdo, como nos outros dois textos, destrói as possibilidades de certeza, de construção de sentido. Trata-se, mais uma vez, de uma daquelas situações diante das quais somos obrigados a nos impor a questão pungente: não é tudo tão absurdo?

E o elemento absurdo presente em “O oco”, assim como vimos em “Lázaro”, possui um teor religioso: diante da revelação do velho, o menino lembra-se das histórias de santos que a avó lhe conta, e acaba por estabelecer uma comparação: “Os santos ficam no ar, velho, você não sabia? Tem muita estória de santo assim, tem um que ficou no ar tanto tempo que depois não podia descer, a avó que conta. A avó te acha santo” (HILST, 2002, p. 169). A partir dessas palavras entendemos uma cena que há pouco fora narrada. O velho está sentado na areia, como de costume, quando avista uma senhora de preto, com lenço na cabeça, a olhá-lo de longe. De repente, esta senhora se ajoelha, tira algo de um cesto – parecem flores, segundo o narrador – e deposita no chão. Depois vai embora. A cena da partida dela é narrada da seguinte forma: “Recuou como se estivesse na igreja, é isso, ajoelhamos, jogamos flores no altar, afastamo-nos de frente para não dar as costas ao santíssimo exposto” (HILST, 2002, p. 163). Não podemos dizer com certeza que a senhora em questão está prestando qualquer reverência ao velho, nem tampouco que ela o viu levitar, e é também impossível afirmar que trata-se da avó do menino. Sua atitude, no entanto, principalmente considerando a comparação feita pelo narrador com a atitude do crente diante do santíssimo, produz a idéia de adoração, como se ela estivesse de fato diante de um santo.

Além disso, se nesta cena somos impossibilitados de tecer qualquer afirmação categórica, a santificação do velho acaba por tornar-se evidente, ao que nos parece, um pouco mais à frente, quando várias pessoas o vêem levitar. Isso acontece quando ele decide “experimentar o vôo” mais uma vez:

Não quero nada. Quero experimentar o vôo. [...] Levanto os braços vagarosamente. Estou de pé, as mãos espalmadas. Estremeço, começo a subir. A bananeira vejo-a de cima, vejo... oh aqueles ali me vêem, a criança estendeu a mãozinha, gritou: olha o homem, olha o homem no ar. Abaixo os braços afoitado, caio com velocidade, as frutas espinhudas dilaceram-me os pés. Viram-me. Duas velhas, um velho uma criança. Arrasto-me, devo chegar ao capim alto, ouço vozes ah não me deixarão em paz, nunca mais (HILST, 2002, p. 174).

Após a queda do velho, as pessoas que o viram levitar se aproximam com velas acesas na mão e, parando a certa distância, começam a entoar cânticos religiosos: “Meu Deus, agora cantam. A voz esganizada da criança: coração santo tu reinarás e o nosso encanto sempre-serás” (HILST, 2002, p. 175). A atitude dessas pessoas permite-nos sugerir que elas pensam estar diante de um santo, e provavelmente assim o pensam por tê-lo visto levitar. Na cena seguinte encontramos novas evidências, quando o velho tenta esboçar alguma reação: “Encolho-me. Bem, vamos tentar fingir que nada aconteceu. Grito: Olê, Olê. Respondem amém. Grito novamente: Olá, Olá. Respondem: Assim seja” (HILST, 2002, pp. 175-6). As duas respostas dadas aos balbucios aparentemente vazios de significado do velho, são – o sabemos – respostas comuns em orações e rituais religiosos. Assim, a adoção de tais respostas parece significar que, diante das expressões supostamente sagradas “Olê, Olê” e “Olá, Olá”, os “fiéis” sentem-se imbuídos a entoar seu “amém”. E não devemos nos esquecer, ainda, da situação física do protagonista: as feridas em suas pernas ajudam na construção da imagem de um santo, pois lembram o estigma, e este é uma constante nas histórias daqueles que se enveredam pelas vias tortuosas da santificação.

O velho, todavia, responde ao menino que, mesmo levitando como alguns santos levitam, ele não pode ser santo, e essa impossibilidade se deve à presença do oco ao seu redor: “olha menino, tudo à minha volta é o oco, entendes? Mais ou menos. É assim: tudo à minha volta é o vazio, apesar do mar da areia da bananeira do céu. Da moringa o menino diz. E isso, da moringa” (HILST, 2002, pp. 169-170). O menino então questiona: “E eu não conto, velho? Conta sim, mas não chega para existir no meu vazio, entendes? E o mar não chega, velho, pra existir no teu vazio? Não” (HILST, 2002, p. 170). E diante dessas respostas, observa, espantado: “É grande esse vazio então”, e o velho explica: “Muito grande, e por isso

você vê, eu não posso ser santo. Por quê? Porque o santo olha para todos os lados e vê Deus” (HILST, 2002, p. 170).

O santo olha para todos os lados e vê Deus. O velho, por sua vez, olha para todos os lados e só vê o vazio. A partir desse diálogo podemos inferir que todo o vazio que o circunda possui relação estreita com a idéia da ausência de Deus: “A fé as orações, nada disso é comigo. Apenas o vazio. E tão pouca fé que vomito o peixe. Vomito o símbolo daquele” (HILST, 2002, p. 170), diz o personagem, e, da mesma forma, sua narrativa é iniciada com as seguintes palavras: “Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranquilidade” (HILST, 2002, p. 129). Assim como tratamos da ausência de Deus quando da análise de “Lázaro”, portanto, e da mesma forma como a vimos na leitura de “O unicórnio”, também em “O vazio” o tema aparece como evidência de uma falta suprema, do nada primordial. E a relação com esse Deus ausente, na novela agora estudada, é bem próxima daquela vivida pela narradora de “O unicórnio”: diante da impossibilidade do salto num abismo-projeção, o velho se sente ultrajado, e responde de forma rude e irônica, exigindo a presença de uma entidade que nunca se fará presente. São diversas as passagens, ao longo da narrativa, em que esse conflito é delineado:

estou vivo ainda que me custe um pouco, pois a memória aos pedaços entrou no vazio daquele. Seria mais fácil viver pensando que ele está lá, sempre esteve lá, e daqui a pouco vai me envolver com seu grande manto dourado: meu filho, é apenas um momento o vazio dentro de ti, um momento que precede o teu encontro comigo, apenas um instante de vazio, sonhaste meu filho, sonhaste. Falaria assim? Ou soltaria um gemido, um ronco? Trovejaria? Vamos vamos homem, não existo para zelar por cada um de vós, sois livre, imaginais que me sobraria tempo se a cada dia precisasse dar pão a um, casa a outro, fé para terceiro? Sobraria tempo... ele diria isso? Não, pois que ele não precisa de tempo para nada, ele não precisa rezar a outro, nem penitenciar-se, nem fazer as orações da noite. Talvez precise de algo, talvez faça planos para começar tudo de novo, e este existir de agora da humanidade seria apenas um pré-existir, um exercício sobre a lousa. Um exercício sim. Ele adquire forças repetindo a cada instante o exercício, grava o exercício na lousa e no imenso pré-frontal, grava para esquecer-se, para não repetir. É possível, mas entendo que seria magnífico se se apressasse. O trono está vazio, olhei bem, olho-lupa olho-telescópio. Não avanço (HILST, 2002, pp. 166-7).

A sugestão de que Deus está a praticar um “exercício sobre a lousa” por meio da existência humana recupera, de certa forma, a imagem do Deus-cientista, sádico, a brincar com seus homens-cobaias, conforme vimos na análise anterior. Além disso, encontramos no final do trecho destacado a menção a um trono que se encontra vazio. Não se trata da primeira vez em que tal trono é mencionado:

O trono dourado com estrelinhas azuis está vazio. A almofada está perfeita, o tecido esticado, olho com atenção e parece-me que jamais foi usado. Tanto assim? Olho melhor no centro, não devo ter percebido uma diminuta reentrância, olho com tanto esmero que consigo notar uns fiozinhos dourados. Muito bem, a almofada é azul com fiozinhos dourados. Cor de ouro novo. Nem sombra de nádegas. Isso é possível? Já faz tanto tempo que o trono está vazio? Se não está aqui, onde está? Algures? (HILST, 2002, p. 149)⁹².

A ausência do divino é evidenciada, portanto, pelo fato de o trono não possuir sequer a sombra de suas nádegas. O trato irônico é resultado do constante conflito entre o narrador e o oco. Se Deus falta, nada mais faz sentido. O oco, então, passa a ser a falta do cognoscível, do compreensível, das certezas e das totalidades. Nestes moldes, torna-se o absurdo, o silêncio, o inominável. Nestes moldes, torna-se um dos sentidos que pode assumir a angústia, e a angústia, aqui, mais uma vez, se atrela à impossibilidade de “despejar”, de fazer-se entender, de estabelecer comunicação: “de repente tenho vontade de despejar, mas sei que no meio do discurso vem a mancha vermelha. Não pensem que ela tem estado ausente [...]. Devem ter notado que me fragmento, que interrompo a linha melódica e sopro num trombone assim sem mais nem menos” (HILST, 2002, p. 160). Uma vez mais retomando a imagem do labirinto de que tanto nos valem ao longo de nossas linhas, este velho narrador sem nome, cercado pelo oco e cheio do oco dentro de si, reflete sobre sua própria escritura: “ele mesmo este homem que relata acontecimentos com freqüentes rupturas, trombones-oboés, este homem também constrói seu próprio labirinto e talvez seja ele próprio a besta” (HILST, 2002, p. 162). O fluxo que jorra do velho, portanto, trombone-oboé, é o expressar-se deste oco-angústia que o envolve, e vai se enredando em forma de labirinto, com bifurcações perpétuas, narrar inestancável. Assim como Kierkegaard, o velho narra porque está preso aos limites do estético. Assim como Kierkegaard, não pode saltar em um abismo que é, na

⁹² Mais adiante, o narrador volta a “espionar” o trono: “É preciso espionar o trono, quem sabe se ele voltou e eu não vi. Fecho os olhos, primeiro o espaldar, tem finas reentrâncias, filetes de rubis. Para ter certeza conviria desencravá-los, encostar a língua e sentir o gelado. É quase certo que sejam de boa precedência. Se tendes um rubi ou se pretendei comprá-lo, a primeira coisa é encostar a língua e sentir o gelado. No centro do espaldar pequenos triângulos ao redor de um círculo. Estou intranquilo. Se vejo tão nitidamente o espaldar é porque não há ninguém recostado nele. Recuso-me a examinar a almofada outra vez. Podemos olhar à volta do trono. À direita uma pequena mesa dourada e sobre a mesa um estranho objeto. Examino-o. Um megafone. Não, o outro, aquele que se coloca nas orelhas. De ouro. Espantoso, ele nunca está, mas se aparecer de repente há de tapar os ouvidos. Posso compreendê-lo. Imaginai: ele chega para o expediente da tarde, vem aquele das chaves e diz: é ensurdecador, é um funil de lamentos, a boca do funil voltada para cima, não vou ligar a chave principal, rompereis o tímpano, meu senhor. Ele sorri e aponta o estranho objeto: podeis ligá-la, Pedro, com isto é um sono só” (HILST, 2002, pp. 171-2). Um pouco depois, lemos: “Não pensem que foi fácil fechar o olho e ver. De início só via um contorno, podia ser o trono e podia ser ele. Alegrei-me a ponto de pôr tudo a perder, pois quando vi o contorno tive vontade de atirar-me ao chão e cantar. Usei de contenção: logo mais verás, aqueta-te, se o contorno é o dele, há de sentir um fogo sobre a fronte. Não era o dele. Então o trono. Não fiquei triste não, até contente de saber o meu Deus andarilho, há de passar por mim, pensei. Nada” (HILST, 2002, p. 172).

verdade, projeção que parte de sua própria esfera, pois o salto significa investir contra a própria linguagem: emudecer. Não precisar mais falar. E o narrador de “O oco”, pelo contrário, não é capaz de parar de falar. Da mesma forma como o autor dinamarquês, que tem de se desdobrar em outros autores para dar vazão à sua necessidade de expressão, o velho que repousa sobre as areias da praia precisa falar para expressar seu confronto com o oco, mesmo consciente da impossibilidade de solução no final: “É reconfortante saber que há muitas coisas sem solução. Tem gente que diz: no fim você resolve. E vem uma angústia, um torniquete apertando desde o começo. Não estou livre. Para chegar ao fim devo continuar ainda que não exista solução” (HILST, 2002, p. 181). O velho tem de prosseguir com sua narração, mesmo que não consiga fazê-lo adequadamente, mesmo que, entre gaguejos, não avance: “Ainda não avancei. Deveria dizer por hoje basta, mas o tempo não me dá tempo, devo dizer de qualquer modo, ainda que as espirais sobreexistam num torno infinito. [...] São defeitos diários. Dificuldades de toda hora, gaguejos” (HILST, 2002, pp. 143-4).

O tempo não dá tempo. Assim como um Molloy que não pode “dizer o que se acredita que se quer dizer” (BECKETT, 2007, p. 49) e ainda assim o diz – ou quase, o fluxo trombone-oboé do velho parece não ter fim. Segundo Alcir Pécora, é comum ao narrador hilstiano esse fluxo “que, muitas vezes, assume a forma de um esporro, veloz, anárquico e transido de inspiração, a multiplicar falas e situações, tão fecundo de invenções, que não sabe conter a geração do excesso e o transbordamento” (PÉCORA, 2002, p. 13). Esse transbordamento, esse falar mesmo sem saber ao certo, mesmo sem ter o que falar, o entendemos aqui como a forma que encontra o narrador de pôr para fora sua experiência com o oco. Nestes moldes, o interpretamos como uma das ruas possíveis a se tomar no labirinto da angústia. Marca da incompletude do homem no mundo, a narrativa de “O oco” se configura em forma de fazer poético. Afinal, “Se o mundo fosse claro, não existiria a arte” (CAMUS, 2008, p. 114).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início de nosso trabalho, traçamos algumas linhas relembrando o assassinato cometido por Raskolnikov, os conflitos vividos pela família Tyrone, e a terrível espera de Horácio e seus amigos pela revelação da morte do filho de Lucía. Retomamo-os agora para dar início às nossas últimas considerações: as obras *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoiévski, *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O’Neill, e *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, constituem, a nosso ver, ensaios sobre a angústia. E sobre o aflorar desse estranhamento, sobre esse *pathos* encarnado na existência do homem, tais ensaios muito mais nos revelam do que seria capaz de fazer um tratado filosófico ou científico, com todos os seus métodos e padrões e certezas. Com todas as suas molduras, enfim. Muito mais cada um desses ensaios nos revela sobre a angústia do que esta dissertação que enfim percebe a proximidade de seu crepúsculo. Pois a arte, o vimos dizendo até aqui, é o desabrochar da angústia por excelência. É perceber o absurdo e tentar expressá-lo. É vomitar o oco. Pôr o oco para fora de si.

Somos movidos, via de regra, por uma necessidade de catalogação. Quando olhamos para a obra dos dois autores que atuam como personagens principais do diálogo aqui proposto, rapidamente tomamos mão de nossas etiquetas: a etiqueta da “filosofia” para Kierkegaard; a etiqueta da “literatura” para Hilst. Criamos assim uma “zona de conforto”, sentimos a terra firme sob nossos pés, e podemos então escrever páginas e páginas de um tratado sobre as possibilidades de aproximação entre literatura e filosofia.

Talvez um de nossos maiores esforços ao longo de todo este estudo tenha sido no sentido de mostrar que as etiquetas, se até podem nos ajudar em alguns momentos, em outros nos fazem perder muito. Que as coisas, geralmente, se misturam, se confundem – e assim devem permanecer. Repitamos a pergunta feita em nossa introdução: para que tentar traçar uma linha tão tênue que talvez nem queira ser traçada? Enquanto nos perdemos em nossas tentativas de divisões, não percebemos que Kierkegaard talvez seja um “filósofo” fazendo “literatura”, e que Hilst talvez seja uma “poeta” fazendo “filosofia”. Não há necessidade de se estabelecer limites, jurisdições.

Dessa forma, podemos dizer que procuramos refletir, com base em alguns textos de nossos poetas-filósofos, sobre esse sentimento de estranhamento aqui denominado “angústia” – fazendo o possível para não categorizá-lo, para não conferir ao termo uma definição clara e pontual. E não o fizemos simplesmente porque os autores eleitos para nosso *corpus* versavam sobre esse tema comum. Fosse esta nossa única justificativa, poderíamos

ainda agregar ao estudo páginas e páginas, e refletir sobre muitos outros autores que escreveram, cada um à sua maneira, sobre a angústia – tomemos Martin Heidegger ou Jean-Paul Sartre como exemplos. Quando vislumbramos a possibilidade de estabelecer um diálogo à distância entre Hilda Hilst e Sören Kierkegaard (Camus atuando como aclimatador), o fizemos por parecer-nos que em algum ponto de suas reflexões sobre a angústia, tais autores se “encontravam” – como de fato vimos que se encontram.

Tanto em Hilst quanto em Kierkegaard, ou em Camus, percebemos a angústia como marca da existência humana – como se fosse uma característica que lhe é própria, *pathos* encarnado: entranhado. Em todos os três autores, encontramos esse *pathos* vinculado a certa percepção da falta de sentido do mundo, percepção esta que se contrapõe às tradicionais formas de produção de significado nas quais o homem, via de regra, pauta sua existência. Seja por meio do abismo kierkegaardiano, do absurdo camusiano, ou do oco hilstiano, a quebra com a linguagem da representação lança-nos ao confronto com o silêncio do mundo. E ao silêncio do mundo, como vimos em nossas páginas, muitos termos podem ser atrelados: escuro. solidão. falta. ausência. vazio. nada. E chegar ao nada é chegar à consciência de como tatua-se em nossa existência essa angústia que nunca acaba. Pois tentar eliminá-la é alimentá-la. Seja na pele do sedutor kierkegaardiano, seja na pele do homem absurdo de Camus, seja na pele dos narradores-poetas de Hilst.

E assim chegamos à evidência de como o fazer poético brota da angústia. Pois chegar aos limites do oco, do escuro, do silêncio, e perceber que a linguagem acaba em falha, é emudecer. E o mais seguro dos mutismos, nos disse Kierkegaard, não é calar-se, mas falar. A angústia em sua expressão mais evidente, assim, a encontramos na fala-poesia de nossos autores. No extravasamento do vazio que é próprio do seu existir. Pois mesmo sabendo que não há como ir adiante, mesmo sabendo que não se tem o que dizer, que não se sabe como dizer e nem tampouco para quê dizer, há de se dizer. Há de se pôr para fora. Entre gaguejos. Imperfeições. E o pôr para fora o vazio de dentro é angústia. O desdobrar-se em mil vozes sem propósito. O transbordar-se em poesia, que é palavra e é vazio e é silêncio.

• • •

Estamos ainda no labirinto. Às nossas costas, ruas e ruas se desdobram num trançado infinito. À nossa frente, como se no jardim borgiano, mais veredas se bifurcam num intrincar-se complexo. Estamos cercados por paredes cinzas, milenares, os grandes blocos de

concreto às vezes visitados por musgos e insetos. Acima de nossas cabeças, um céu cinzento anuncia a tempestade que logo chegará. Sentamo-nos um instante para descansar. Ariadne, à nossa frente, lança-nos um olhar compreensivo. O fio da angústia em suas mãos. Agora que paramos por um instante, percebemos os pés latejando: muito andamos até aqui, traçando um caminho que se desdobrou em ruas incontáveis. Mesmo que quiséssemos, não saberíamos como retornar. Impossível voltar ao que era antes. Por um instante cessamos o caminhar, mas de forma alguma isso quer dizer que encontramos a saída. Nunca tivemos a ilusão de encontrá-la. No labirinto da angústia não há saída. Não há centro, tampouco. E muito menos minotauro. Só há ruas. Veredas. Inúmeras. Infinitas. Por elas temos vagado e continuaremos vagando, pois a angústia constitui-se no caminhar. Nesse errar que nunca chega a um termo.

Começam a cair as primeiras gotas de chuva. Ariadne nos incita a continuar. O fio em suas mãos nos aguarda. De um salto colocamo-nos em pé e, fôlego renovado, seguimos o traçado de nosso caminho por alguma rua desconhecida.

REFERÊNCIAS

Obras de Sören Kierkegaard

KIERKEGAARD, Sören Aabye. Diário de um sedutor. In: _____. *Os pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 2007.

_____. *O desespero humano*. São Paulo: Martin Claret, 2007b.

_____. *Temor e tremor*. São Paulo: Hemus, 2008.

Obras de Albert Camus

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altaya, 1995.

_____. *O mito de sísifo*. 6.ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2008.

Obras de Hilda Hilst

HILST, Hilda. O oco. In: _____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 125-200.

_____. Ad majora nato sum. In: _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003, p. 35-40.

_____. Esboço. In: _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003b. p. 24-8.

_____. Gestalt. In: _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003c. p. 21-3.

_____. Lázaro. In: _____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003d. p. 107-141.

_____. O unicórnio. In: _____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003e. p. 143-219.

_____. Vicioso Kadek. In: _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003f. p. 41-43.

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005b.

_____. A empresa. In: _____. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008. p. 21-98.

_____. Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio. In: _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2008b. p. 57-68.

Demais obras

ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: construcción de lo estético*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

AGACINSKI, Sylviane. We are not sublime: love and sacrifice, Abraham and ourselves. In: CHAMBERLAIN, Jane; RÉE, Jonathan (Ed.). *Kierkegaard: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998. p. 129-150.

ALMEIDA, Marília Murta de. *Um Deus no tempo ou um tempo cheio de Deus: um estudo sobre o temporal e o eterno em Clarice Lispector*. Dissertação. Minas Gerais: UFMG, 2009.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157-163.

BEAUFRET, Jean. *Introdução às filosofias da existência*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

CHESTOV, Léon. *Kierkegaard et la philosophie existentielle*. 3. ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1998.

COSTA, Alexandre Emídio. *Os bichos de Miguel Torga: o retorno ao elo perdido*. Dissertação. São Paulo: USP, 2010.

DERRIDA, Jacques. Whom to give to (knowing not to know). In: CHAMBERLAIN, Jane; RÉE, Jonathan (Ed.). *Kierkegaard: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998. p. 151-174.

FOULQUIÉ, Paul. *O existencialismo*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel, 1975.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Unesp, 1998.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *Obras completas, v.14 – O homem dos lobos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

GÊNESIS, Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2008.

GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: E.P.U., 2008.

GUARNIERI, Maria Cristina Mariante. *Angústia e conhecimento: uma reflexão a partir dos pensadores religiosos Franz Rosenzweig, Sören Aabye Kierkegaard e Qohélet*. Tese. São Paulo: PUC, 2006.

HEIDEGGER, Martin. O fim da filosofia e a tarefa do pensamento. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Ser e tempo* – Parte II. 11. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUTO MOREIRA SALLES, *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 8), 1999.

JAMESON, Friedric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

JOLIVET, Régis. *As doutrinas existencialistas: de Kierkegaard a Sartre*. Porto: Tavares Martins, 1957.

JOSIPOVIC, Gabriel. Kierkegaard and the Novel. In: CHAMBERLAIN, Jane; RÉE, Jonathan (editors). *Kierkegaard: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998. p. 114-128.

KIRMMSE, Bruce H. “Out with It!”: The modern breakthrough, Kierkegaard and Denmark. In: HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon D. (Ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 15-47.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para Espíritos Livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PATTISON, George. Art in an age of reflection. In: HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon D. (Ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 76-100.

PAZ, Octavio. El ausente. In: _____. *Obras completas – edición del autor*. Obras completas 11, Obra poética I (1935-1970). 2. ed. México: FCE, Círculo de Lectores, 2006.

PESSOA, Fernando. Poemas completos de Alberto Caeiro. In: _____. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 11-14.

PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. *Revista de Letras*, PUCCAMP, n. 13, p. 48-59, dez. 1994.

_____. Ficção brasileira contemporânea. *Revista Novos Rumos*, v. 16, n. 35, 2001. p. 54-64.

PLATÃO. *A república*. 6 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

POOLE, Roger. The unknown Kierkegaard: Twentieth-century receptions. In: HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon D. (Ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 48-75.

RICOEUR, Paul. Philosophy after Kierkegaard. In: CHAMBERLAIN, Jane; RÉE, Jonathan (Ed.). *Kierkegaard: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998. p. 9-25.

ROSSET, Clément. *Le monde et ses remèdes*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo da literatura e das artes na década de 70. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. A cultura ou a sublime guerra entre amor e morte. In: _____. *Mal-estar na cultura*, abr./nov. 2010. Pós-graduação em Filosofia – UFRGS. p. 1-4.

STEINER, George. The wound of negativity: two Kierkegaard texts. In: CHAMBERLAIN, Jane; RÉE, Jonathan (Ed.). *Kierkegaard: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998. p.103-113.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. Retratos & Egos. In: _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 42-87.

_____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 239-252.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-modernismo: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WESTPHAL, Merold. Kierkegaard and Hegel. In: HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon D. (Ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. New York: Cambridge University Press, 2009. p.101-124.