

Gabriele Greggersen

**DA MENTE DO CRIADOR À MENTE DO TRADUTOR:
TRADUÇÃO COMENTADA DE *THE MIND OF THE MAKER* DE
DOROTHY L. SAYERS**

Tese submetida ao Programa de
Estudos da Tradução do Centro de
Comunicação e Expressão da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do grau de
doutora em Estudos da Tradução
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosvitha
Friesen Blume

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

, Gabriele Greggersen

Da mente do criador à mente do tradutor: : Tradução
comentada de The Mind of the Maker de Dorothy L. Sayers /
Gabriele Greggersen ; orientador, Rosvitha Friesen Blume -
Florianópolis, SC, 2014.
340 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3. Dorothy L.
Sayers. 4. Criatividade. 5. Paul Ricoeur. I. Blume,
Rosvitha Friesen. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

Gabriele Greggersen

**DA MENTE DO CRIADOR À MENTE DO TRADUTOR:
TRADUÇÃO COMENTADA DE *THE MIND OF THE MAKER* DE
DOROTHY L. SAYERS**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “doutor”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Florianópolis, x de xxxxx de xxxx.

Prof^a Dr^a Andréia Guerini
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

<hr/> <p>Prof^a Dr^a Rosvitha F. Blume Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)</p>	<hr/> <p>Prof. Dr. Silvana de Gaspari Universidade Federal de Santa Catarina</p>
<hr/> <p>Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef Universidade Estadual Paulista (UNESP - Campus Araraquara)</p>	<hr/> <p>Prof. Dr. Lincoln Fernandes Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)</p>
<hr/> <p>Prof.^a Dr.^a Rosani U. K. Umbach Universidade Federal de Santa Maria</p>	<hr/> <p>Prof.^a, Dr.^a Salma Ferraz Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)</p>

Este trabalho é dedicado aos meus queridos pais.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Rosvitha Friesen Blume pelo apoio e orientações preciosas;

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo financiamento parcial do trabalho;

À Dorothy L. Sayers Society (UK), principalmente à secretária, Jasmine Simeone, e ao Wade Center (EUA) pela resposta pronta às minhas mensagens e preciosos contatos e informações passadas e literatura recomendada;

À minha amiga e também professora Tanea Quintanilha pela revisão da tese e por sempre acreditar em mim;

Ao amigo Lourenço S. Rega, que também investiu muito tempo em mim; à toda a minha família que me deu o suporte psicológico e a afeição que um trabalho assim demanda;

Aos meus alunos e alunas, que sempre foram compreensivos com o meu estresse; e, principalmente

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

A Deus, por sua misericórdia e graça por me conduzir em mais essa etapa de minha carreira.

Anseio abrir o texto fundamental
E verter o sagrado Original,
Para o meu alemão amado
Com sentimento reverente e alinhado
Escrito está: “No princípio era o Verbo!”
Mal começo e já fico ressabiado!
Quem há de me ajudar a prosseguir?
É impossível o verbo proteger,
De outra forma, preciso traduzir,
Se o espírito me tiver iluminado,
Escrito estará: “No princípio era o sentido!”
Pesa a linha inicial com calma plena,
Não se apresse a tua pena!
Será o sentido que tudo opera e cria?
Escrito deveria estar: No início era a Energia!
Mas, mais uma vez, enquanto escrevo enfim,
Algo me diz para não deixá-lo assim
O Espírito me ajuda, e num lampejo vejo
Conselho e consolação
E escrevo: No princípio era a Ação!
Johann Wolfgang von Goethe (1806)

RESUMO

A tradução comentada de *The Mind of the Maker* [A Mente do Criador] abrange, além dos comentários à tradução propriamente dita, uma pesquisa sobre a vida e obra da autora Dorothy L. Sayers sobre essa obra em particular, considerando a sua eventual contribuição para o campo dos Estudos da Tradução. Vale observar que Sayers foi tradutora, entre outras obras, de *A Divina Comédia* de Dante. Para viabilizar a tradução, analisamos alguns teóricos da área de Estudos da Tradução, particularmente os que versam sobre relações entre tradução e reflexão filosófica a respeito da criatividade, o tema a que damos destaque em *A Mente do Criador*, tais como os clássicos Walter Benjamin, Octávio Paz e Paul Ricoeur e os brasileiros Haroldo de Campos, Márcio Seligmann e Paulo Bezerra. Atentamos em especial ao que esses autores dizem sobre o papel da criatividade no processo tradutório. Foi dada atenção à teoria hermenêutica e fenomenológica de Paul Ricoeur e seus escritos sobre a tradução, a fim de desenvolver nossa estratégia própria de tradução da obra. A teologia entra de forma secundária na pesquisa, já que o tema inicial da obra traduzida é a noção de Trindade nos credos cristãos. Após o referencial teórico da tese, apresentamos alguns comentários sobre o processo tradutório e sobre alguns conceitos do livro que consideramos importantes para a compreensão da obra como um todo, procurando fazer uma aplicação das teses centrais de Dorothy L. Sayers nesse livro, particularmente aquelas relativas à criatividade, ao campo dos Estudos da Tradução. O resultado obtido foi a construção de uma possível metáfora da tradução, baseada no conceito de Trindade presente em *Mente do Criador*.

Palavras-Chave: Dorothy L. Sayers. Tradução. Criatividade.

ABSTRACT

The translation with commentary of *The Mind of the Maker* covers, besides the comments on the actual translation of the work, a research on the life and work of Dorothy L. Sayers, on works and studies about her life and workmanship, and on this particular work, considering its possible contribution to the field of Translation Studies. It is worth noting that she was a translator of de Devine Comedy of Dante. To make the translation feasible, we analyze some of the theoretical areas of translation studies, particularly those that deal with relations between translation and philosophical reflection on the creativity, which is the main theme we are pointing out in *The Mind of the Maker*, such as the classic as Walter Benjamin, as well as Octavio Paz, and Paul Ricoeur, and the Brazilians, Haroldo de Campos, Márcio Seligmann and Paulo Bezerra. We focused on what these authors say about the role of creativity in the translation process. Special attention was also given to the phenomenological and hermeneutical theory of Paul Ricoeur, including his writings on translation, in order to develop our own strategy for the translation of the work. The theology came in, in a secondary manner, since the initial theme of the translated work is the notion of the Trinity in Christian creeds. After the theoretical part of the thesis, we present some comments on the translation process and on some concepts of the book that we consider important for the understanding of the work as a whole, trying to make an application of the central theses of Dorothy L. Sayers in this book, particularly those related to creativity, to the field of Translation Studies. The result was the construction of a possible metaphor of translation, based on the concept of the Trinity present in *The Mind of the Maker*.

Keywords: Dorothy L. Sayers. Translation. Creativity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Triângulo Equilátero.....	93
Figura 2 - Exemplos de triângulos escaleno.....	93

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CSL – C.S. Lewis

DLS – Dorothy L. Sayers

MC – A Mente do Criador

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1 JUSTIFICATIVA DA PROPOSTA	1
1.1.1 Da autora/tradutora	4
1.1.2 Da natureza da tradução e sua relação com o divino em Walter Benjamin	5
1.1.3 Por que <i>A Mente do Criador</i> ?	11
1.2 OBJETIVOS DA TESE	18
1.2.1 Objetivo Geral:	19
1.2.2 Objetivos Específicos:	19
2. VIDA E OBRA DE DOROTHY L. SAYERS	25
2.1 INFLUÊNCIAS HISTÓRICAS, CULTURAIS, LITERÁRIAS, FILOSÓFICAS E RELIGIOSAS DE DLS	25
2.2 A CENTRALIDADE DE MC NA OBRA DE DLS	32
2.3 SOBRE O ESTILO DE DLS COMO ESCRITORA E TRADUTORA	39
3. MARCO TEÓRICO	42
3.1 RELAÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E CRIATIVIDADE	42
3.2 ESTABELECEENDO UM DIÁLOGO COM A HERMENÊUTICA DE PAUL RICOEUR	47
3.3 CONCEPÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO EM RICOEUR	59
3.4. REFLEXÕES DE DLS SOBRE A TRADUÇÃO: A TRADUÇÃO COMO ARTE	75
4. COMENTÁRIOS A MC	88
4.1 COMENTÁRIOS QUANTO AO PROCESSO TRADUTÓRIO DE MC	88
4.1.1 Quanto ao título	88
4.1.2 Analfabeto ou Iltrado?	90
4.1.3 Exemplo do Críquete	92
4.1.4 Trindades Escalenas ou Desiguais	92

4.1.5 A Colocação do Problema”	94
4.1.6 Illumination	94
4.1.7 Finished/Completed	95
4.1.8 Caixa alta (c.a.) ou caixa baixa (c.b.)	96
4.1.9 Ridden by	97
4.1.10 Statement/ascertain	98
4.1.11 Exemplos de Criatividade na tradução de MC	98
4.2 COMENTÁRIOS QUANTO AO CONTEÚDO DE MC	110
4.2.1 Reivindicações de objetividade de MC	110
4.2.2 Imagem e imaginação em MC	111
4.2.3 O conceito de natureza humana	113
4.2.4. A Imagem de Deus na criatura	115
4.2.5 Questão da autoria	116
4.2.6 A diversidade na unidade do Poder	118
4.2.7 Imanência e transcendência	121
4.2.8 A necessidade da pesquisa	122
4.2.9 Predestinação e Livre-arbítrio	124
4.2.10 A analogia do teatro	127
4.2.11 A questão do Mal	128
4.2.12 Tradução como fruto da dedicação amorosa	135
4.2.13 As desigualdades no processo tradutório	138
4.2.14 O problema e sua solução em tradução	139
4.2.15 O trabalho do tradutor como vocação	142
5. A MENTE DO CRIADOR (Dorothy L. Sayers - Tradução: Gabriele Gregersen)	144
5.1 RESUMO	144
5.2 MENTE DO CRIADOR	155
PREFÁCIO	155
I. AS “LEIS” DA NATUREZA E DA OPINIÃO	160
II. A IMAGEM DE DEUS	173

III. IDEIA, ENERGIA, PODER	182
IV. A ENERGIA REVELADA NA CRIAÇÃO	192
V. LIVRE ARBÍTRIO E MILAGRE	201
VI. A ENERGIA ENCARNADA NA AUTO EXPRESSÃO	219
VII. CRIADOR DE TODAS AS COISAS – CRIADOR DO MAL	226
VIII. PENTECOSTE	238
IX. O AMOR À CRIATURA	250
X. DESIGUALDADES NA TRINDADE	266
XI. A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA	291
APÊNDICE	326
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS:	328
REFERÊNCIAS:	332

1. INTRODUÇÃO

1.1 JUSTIFICATIVA DA PROPOSTA

Estamos no ano de 1941, em plena Segunda Guerra Mundial. A autora Dorothy L. Sayers (doravante DLS) dá continuidade em *The Mind of the Maker* [*A Mente do Criador*] (doravante MC), a um projeto de resgate da esperança da humanidade em seu futuro, considerando particularmente os britânicos. Tal projeto foi iniciado em outra obra sua, *Begin Here* [*Comece por Aqui*] e dado continuidade em MC.

Até que ponto é possível entender o processo tradutório como processo criativo a partir de Walter Benjamin, Octávio Paz e Paul Ricoeur e os brasileiros Haroldo de Campos, Márcio Seligmann e Paulo Bezerra, mas particularmente, de MC? Essa é a pergunta geral, norteadora dessa tese.

É possível a autora ter se inspirado na epígrafe acima de Goethe, já que ela usa uma parte do *Fausto* como epígrafe de um dos capítulos de MC? O trecho tem relação com o tema central de MC, uma vez que equipara o Verbo Criador a uma Trindade de Sentido, Energia e Ação. A relação da ideia de trindade com a obra de criação humana, destacando a obra de arte, é o tema priorizado em MC, que é o objeto de análise do trabalho ora proposto, por meio da tradução e aplicação possível da obra ao campo específico dos Estudos da Tradução.

Como veremos em detalhe mais adiante, não se pode extrair das notas de DLS sobre a tradução uma teoria sistemática da tradução, mas podemos inferir princípios valiosos de MC para o tradutor. Lembrando que a autora foi reconhecida por suas traduções, extrairemos de MC, uma “metáfora tradutória”. Conforme discorreremos em capítulo à parte, DLS também traçou reflexões esporádicas sobre a sua experiência tradutória, que nos levam a refletir sobre a tradução.

DLS se tornou mais conhecida por seus contos policiais, dotados de crítica social, e suas peças de teatro de cunho religioso. Menos conhecidos são os seus trabalhos sobre assuntos teológicos. Entretanto, uma leitura cuidadosa de MC revela em especial todo um tratado sobre a criatividade humana como reflexo da criatividade divina, que pode ser aplicado a toda arte, bem como à “arte” do tradutor, como pretendemos demonstrar.

Uma justificativa para nossa abordagem está no mérito da obra da própria autora. Uma discípula de DLS, desde o seu primeiro encontro

com ela em 1946, Barbara Reynolds, e presidente da *Dorothy L. Sayers Society* na Inglaterra, elucida seus motivos para o resgate e preservação da autora. Um deles é que o tipo de estudo mais generalista de que ela usufruiu, que não era condicionado a uma aplicabilidade direta a algum mercado de trabalho, como no caso dos cursos que as mulheres costumavam fazer na época, se é que estudavam, em nível técnico. Como uma das primeiras mulheres a se formarem em Oxford, ela usufruiu do currículo humanístico das chamadas Artes Liberais.¹ Deve-se mencionar ainda a dificuldade que DLS, como mulher de classe média-baixa, teve em ingressar numa universidade de elite. De acordo com Reynolds ainda, que também foi a tradutora que completou os últimos capítulos de *A Divina Comédia* de Dante, cuja tradução DLS deixou inacabada devido a uma morte súbita por ataque cardíaco, a mensagem de MC é uma das mais importantes que DLS ofereceu para a sua época, e que a nosso ver e ao ver de Reynolds, e como procuraremos demonstrar no que segue, ainda é atual:

Segundo minha análise, Dorothy Sayers e seus colegas graduandos eram privilegiados não porque fossem ricos, pois a maioria não o era, mas porque havia um consenso geral implícito naquela época, de que valia a pena engajar-se em qualquer debate, já que a discussão tinha um efeito libertador da mente e dos talentos, graças aos quais era possível apropriar-se de toda uma tradição e de legados [...]. O prazer proporcionado pelos frutos do poder da mente e do processo criativo era a marca registrada de Dorothy Sayers ao longo de toda sua vida. [...] E eu tive o privilégio de, ao longo de aproximadamente onze anos, ter sido contagiada por esse espírito através das cartas que ela me escrevia e das nossas conversas [...] A deflagração da guerra em 3 de setembro de

¹ Trata-se de um currículo dividido em o *Trivium* (Gramática, Lógica ou Dialética, Retórica), que são as “ferramentas” do aprendizado; e o *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia), que já eram ensinadas nas escolas da Grécia Antiga e que foram assumidas pela educação romana e por toda a Idade Média. Esse currículo foi resgatado pelos educadores da Reforma, como Martinho Lutero e João Calvino.

1939 alertou-a para a importância de engajar toda essa vitalidade intelectual a serviço da liberdade. Reconheço hoje que essa visão é um de seus maiores legados, que é de relevância e urgência para o mundo de hoje. Os rumos tomados pelos seus escritos ao longo da Segunda Guerra Mundial causaram espanto na época, mas hoje suas razões se revelam com clareza. Uma das obras desse período, que é de importância duradoura, é o tratado intitulado *A Mente do Criador*, considerado por muitos teólogos como uma das analogias mais originais à Trindade. Para apreciá-lo em sua plenitude, é preciso vê-lo no contexto dos acontecimentos contemporâneos. (REYNOLDS, 2004, *on line*).²³

Reynolds também contribuiu em muito para a preservação do legado da autora, presidindo a *Dorothy L. Sayers Society* até os dias de hoje.

DLS teve os seus romances policiais publicados por uma Editora de Clássicos, os Penguin Books, em coleções de autores de destaque, ao lado de Ernest Hemingway, George Orwell, Jane Austin entre outros. E

² Todas as citações de livros em inglês nesse trabalho receberam tradução nossa, com citação do texto original na íntegra em nota de rodapé.

³I would agree that Dorothy Sayers and her fellow graduates were privileged, not because they were wealthy, for most of them were not, but because of the implicit assumption in their time that subjects intrinsically of value set their minds and talents free to enter into permanent possession of a tradition and heritage. [...] Delight in the creative power of the mind was something which characterized Dorothy Sayers all her life. [...] and I had the privilege over a period of eleven years of being exhilarated by it in her letters to me and in our conversations [...] The declaration of war on 3 September 1939 awakened her to the importance of harnessing intellectual vitality in the service of freedom. This is a vision which I now perceive to be one of her most important legacies and of still urgent relevance to us today. The direction which her writing took during the years of World War II was unexpected at the time, but from where we now stand the reasons for it are quite clear. Of this period, one work of lasting importance is the treatise entitled *The Mind of the Maker*, regarded by many theologians as one of the most original analogies of the Trinity. To appreciate it fully we need to see it in the context of contemporary events.

a sua obra foi e continua sendo amplamente traduzida, principalmente os contos e romances policiais, inclusive para o português. Entretanto, MC ainda é inédito no Brasil, o que contribui para a justificativa desse trabalho.

A tradução de MC justifica-se, ainda, pela proximidade de seu tema àqueles tratados em nossa dissertação de mestrado e tese de doutorado em história e filosofia da educação. Os trabalhos versaram respectivamente sobre a obra de São Tomás de Aquino, numa tradução comentada de *Unaustrinkbares Licht [Luz Inabarcável]*, do filósofo e teólogo alemão, Josef Pieper, que trata da limitação do homem enquanto imagem e reflexo do Criador; e a obra de C.S. Lewis⁴ (doravante CSL), amigo pessoal de DLS, com quem tinha afinidade intelectual. Ela era convidada por CLS para preleções em seu “Clube Socrático”.⁵

Procuraremos defender na presente tese que, por mais que os representantes do literalismo⁶ prefiram deixar de lado a criatividade, por representar uma interferência indesejada do tradutor na tradução, o processo tradutório está, sim, relacionado a ela, como procuraremos fundamentar a seguir, a partir de alguns teóricos da tradução, especialmente se o considerarmos relacionado com a arte.

A criatividade, então, é a chave para entendermos MC, tema esse que usamos também como critério para selecionar os teóricos da tradução que pudessem contribuir para esse trabalho. Até o presente são poucos os trabalhos que ressaltam o polêmico elemento da criatividade no processo tradutório, assunto que pretendemos abordar nesse trabalho.

1.1.1 Da autora/tradutora

⁴ A tese foi dedicada a uma das *Crônicas de Nárnia, O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupas*, defendida em 1998 na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, publicada com o título de *Antropologia Filosófica de C.S. Lewis* pela Editora Mackenzie, em 2001.

⁵ Na época de CSL e DLS ainda era comum, principalmente na Grã-Bretanha, fundar clubes em torno de todo o tipo de interesses e debates. O clube de Lewis tinha o objetivo de discutir “Deus e o mundo” de forma aberta para as dúvidas existenciais dos estudantes de Oxford da época da guerra e do pós-guerra. Não havia filiação religiosa e todo o tipo de palestrantes era convidado a dar as suas contribuições (DLS era uma convidada frequente), com debates posteriores.

⁶ Entraremos na questão do literalismo mais adiante, quando faremos a aplicação de MC aos Estudos da Tradução.

Atendendo a sugestões eu me apresento como formada em nível de graduação em pedagogia (Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - FEUSP) e teologia (Faculdade Teológica Sul Americana - FTSA), mestre e doutora em História e Filosofia da educação com uma tradução comentada de Josef Pieper sobre São Tomás de Aquino e com uma análise de O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupas de C.S. Lewis, respectivamente. Já traduzi mais de vinte livros, além de artigos e sou autora de oito livros, entre eles Antropologia Filosófica de C.S. Lewis (Ed. Mackenzie), A Pedagogia Cristã na Obra de C.S. Lewis (Ed. Vida) e O Senhor dos Anéis: da fantasia à Ética (Ed. Ultimato).

1.1.2 Da natureza da tradução e sua relação com o divino em Walter Benjamin

Em sua obra considerada já um clássico do campo de Estudos da Tradução, *A Tarefa do Tradutor* (2008), Benjamin estabelece uma relação da mesma com a arte e com o divino. Longe de ser apenas uma tarefa utilitária de preservação do legado de algum autor, ou de veiculação de determinado conteúdo considerado relevante, a tradução justifica-se pelo que ele define como sendo a sua “traduzibilidade” [*Übersetzbarkeit*]. Ele mesmo comenta: “Até que ponto uma tradução consegue estar à altura, até que ponto consegue corresponder à essência desta forma será objetivamente determinado através da traduzibilidade do original”. (BENJAMIN, 2008, p. 41) E, em nota, o tradutor, Fernando Camacho, explica que “O conceito de traduzibilidade não se entende aqui diretamente de língua nacional para língua nacional, mas sim à capacidade que, através de uma obra de Arte, cada uma destas tem de se elevar até à Língua pura”. (BENJAMIN, 2008, p. 49 – nota nº 40)

Em outras palavras, Benjamin entende a traduzibilidade em dois sentidos: o da existência e disponibilidade do tradutor adequado para elevar a tradução a essa “língua pura”, e o grau de possibilidade de uma tradução assim em si. Mas essas duas dimensões são essencialmente a mesma, pois elas colaboram na articulação natural e vital entre a tradução e o texto original por meio da traduzibilidade. Nesse sentido, a tradução é um desdobramento da vida do original. Ela tem o propósito de expressão das relações mais íntimas entre as línguas, mas isso, necessariamente, de forma imperfeita. Para além de suas relações históricas, as línguas possuem uma convergência naquilo que querem dizer.

Em outras palavras, na acepção de Benjamin, o sentido e finalidade da tradução estão na sinergia misteriosa que há entre línguas diferentes para a expressão de um sentido ou sentidos, que parecem sugerir a existência de uma terceira língua, capaz de abrir entre elas um espaço comum, intermediário, de encontro entre as línguas e suas culturas. Em Benjamin, essa terceira língua é universal e eterna e, portanto, divina.

Por isso a sua abordagem também é chamada de messiânica, uma vez que supõe um messias, um mediador transcendente e absoluto entre as línguas. Assim, a tarefa do tradutor é comparável em seu poder salvífico, ao de um messias. Desse modo, a similaridade que possa haver entre original e tradução, ao invés de ser um resultado pragmático e mecânico do esforço tradutório, dá-se, antes, por um parentesco e uma cooperação secreta entre as intencionalidades do texto de origem e de chegada. E tal convergência entre as línguas está além do alcance humano, porém é tangível, possibilitando remeter-se a ela e valer-se dela.

A nosso ver, a potencialidade para o divino e por outro lado, a limitação do humano, gera um paradoxo que se replica em várias polarizações ou dualismos nas teorias da tradução, como entre a fidelidade e a traição; entre o sentido literal e o figurado; entre o estranhamento e a familiaridade; entre o próximo e o longínquo (na concepção de Berman), e assim por diante, dualismos estes que hoje vêm sendo questionados.

Pode-se dizer que, em Benjamin, a tradução é o termômetro da distância e da proximidade entre duas línguas e culturas, postas no seu processo histórico de maturação:

Reconhecemos com isto que toda a tradução não é mais do que uma maneira *provisória* de nos ocuparmos a fundo com a disparidade das línguas. O ser humano tem inevitavelmente de se contentar com uma solução provisória e temporária, negando-se-lhe a possibilidade de resolver de uma vez para sempre esta disparidade, e não lhe sendo também dado aspirar a superá-la diretamente, pois só o desenvolvimento das religiões – e mesmo este apenas indiretamente – dá à semente oculta nas línguas um amadurecimento superior. Se, ao contrário do que sucede com a Arte, a tradução *não reivindica a característica da durabilidade*

para as suas *criações*, ela nem por isso renuncia a *progredir em direção a uma última, final e decisiva fase*, para que aliás tende todo o destino linguístico. Na tradução, o original pode ascender ao mesmo espaçoso *círculo da Língua pura e elevada*, em que certamente não conseguirá manter-se por muito tempo, e do mesmo modo não conseguirá também alcançá-lo em todos os aspectos da sua forma, mas apontá-los-á todavia duma maneira maravilhosamente penetrante, como domínio predestinado e inacessível onde as línguas se *reconciliam* e atingem toda a sua *plenitude* (BENJAMIN, 2008, p. 33, grifos nossos).

Vemos aqui já, a importância dada por Benjamin ao papel da religião e da teologia como meio para dar maior maturidade ao estudo das línguas. Mas o autor mesmo adverte, que o tradutor não pode permanecer nessas esferas, em que busca a linguagem da verdade universal, mas deve permanecer no campo de sua tarefa concreta: “Ela consiste em encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado” (BENJAMIN, 2008, p. 35).

E mais adiante, depois de estabelecer distinção entre tradução e poesia, ele complementa:

Se a tarefa do tradutor for vista sob esta luz, os caminhos que levam à resolução dos seus problemas fazem-se escuros e ameaçam mesmo tornar-se impenetráveis. Sim, esta tarefa de fazer amadurecer na tradução o germe embrionário da Língua pura não se afigura jamais resolúvel e nenhuma solução lhe parece estar predestinada. E não terá afinal de ser assim, não será que se nega e retira as bases a uma tal tarefa logo que deixe de ser decisiva a reprodução do significado no original? De fato vendo as coisa (sic) dum ponto de vista negativo, é isso o que acima temos dito. Fidelidade e liberdade: liberdade na restituição do significado; e, ao serviço deste significado, fidelidade para com as próprias palavras: são

estes os velhos conceitos que surgem sempre que se fala da *arte* de traduzir (BENJAMIN, 2008, p. 36-37, grifo nosso).

Em outras palavras, a fidelidade é boa e importante, mas ela não sobrevive sem uma dose de liberdade e libertação, sob pena de sucumbir à aridez do literalismo. E é o significado, ou sentido, o critério e o limite entre fidelidade e liberdade.

Mais adiante, Benjamim afirma a natureza essencialmente libertadora da tradução:

A liberdade do tradutor afirma-se em termos da função da *Língua pura* sobre a sua: libertar na sua própria essa *Língua pura* que está desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhe dá forma: é essa a tarefa do tradutor (BENJAMIN, 2008, p. 40, grifos nossos).

Para ele, por essa dimensão inalienavelmente libertadora e transcendente, o protótipo de toda a tradução é a tradução interlinear da Bíblia, porque ela é a síntese entre autoria e revelação, entre fê e razão, contendo sua tradução nas suas entrelinhas, na língua pura do seu significado.

Em Benjamin ainda, a tradução encontra-se entre dois extremos de liberdade: o da poesia, que poderíamos chamar de “liberdade humana”, e o da doutrina, que poderíamos chamar de “liberdade divina”. Como veremos mais adiante, DLS reserva um capítulo de MC ao importante tema da liberdade, associando-o intimamente à doutrina da trindade, que é seu objeto particular. Mas poucos são os que relacionam a palavra “doutrina” à ideia de liberdade, associando-a, antes, à imposição de normas e regras mecânicas e arbitrárias. Tudo que é “normativo” assim, parece limitar a liberdade. Ora, o que se esquece muitas vezes nas discussões em torno da “fidelidade” da tradução é que o normativo, a tradução conforme o dicionário, existe precisamente para ser superado pela dimensão da liberdade. Mas a questão da liberdade implicada na tradução é antes de tudo um tema para a reflexão filosófica e teológica.

Ao refletir sobre a dificuldade do personagem de Goethe na tradução dos primeiros versos do Evangelho de João, citados na epígrafe desse trabalho, Marcelo da Veiga Greuel (1996, *on line*) pondera:

A sequência *Wort* [palavra], *Sinn* [sentido], *Kraft* [poder], *Tat* [ação] abandona o horizonte da tradução correta, ou seja, do problema da equivalência, porque põe em dúvida a correção do próprio original e entra assim no domínio da filosofia. Para Fausto a leitura e a subsequente tradução do texto bíblico torna-se, pois, um ato de refletir a questão teológica e filosófica do começo do mundo. Ele está interessado no problema, que faz parte do seu questionamento existencial em geral. A tradução é um recurso que ele experimenta para mobilizar a reflexão. Ele traduz tendo como pano de fundo uma “pergunta existencial”.

Assim, no caso da famosa passagem de Goethe, a tradução é usada como um “recurso” para mobilizar a reflexão. Então, ela é um método complexo da filosofia e teologia. Nessa mesma linha, Seligmann (1998, p. 26-27) chega à desconcertante conclusão de que a filosofia não deveria existir ou não existe de fato sem a tradução e vice-versa, pelo que ambas se tornam criativas, e também próximas à poesia:

Terminado esse pequeno périplo pela filosofia da tradução podemos concluir que a tradução no seu sentido antirepresentacionista e, portanto, criativo, está intimamente conectada ao duplo mandamento contraditório de toda equação da identidade: o ser (da tradução) só existe graças à sua relação com o seu não-ser, ou seja, com a sua impossibilidade [...] Minha tese é que a filosofia é “mais poética” do que se costuma crer e portanto, ela também é radicalmente intraduzível — e, por isso mesmo, *deve* ser traduzida.

Esse é o grande paradoxo da tradução: quanto mais intraduzível o texto, mais somos chamados à missão de traduzi-lo. Destacamos aqui, o

aspecto criativo e poético da tradução, realçado por Seligmann (1998) e o paralelo que se pode fazer com o texto supracitado de Benjamin (2008), que também afirma que, em última instância, a tarefa do tradutor é inalcançável e que, portanto, os textos são intraduzíveis, mas que, ainda sim, devem ser traduzidos.

Consideramos a obra de DLS a ser traduzida, antes de tudo, um texto “filosófico” e teológico, mas que, ao mesmo tempo, vai além desses campos, contribuindo para outros, como o da história da educação e da cultura, entendida como *Bildung* e dos Estudos da Tradução, como procuraremos defender aqui. Como bem descreve Seligmann (1998), é possível traçar um paralelo histórico entre esse conceito e a história da tradução:

A história das traduções de um país aponta para a história da sua *Bildung*; indica a sua capacidade de “saída” de “si”, sendo que a “volta a si” implica na construção do vocabulário comum que está na base de toda cultura. O próprio “ser” da cultura só existe dentro desse movimento pendular — não existe nada além desse eterno oscilar que é a marca da tradução. No caso específico do estudo da história da tradução de textos filosóficos, isto significa acompanhar a construção de todo um aparato conceitual. (SELIGMANN, 1998, p. 28).

Seligmann (1998) deixa claro ainda que a tradução do texto filosófico é tão desafiadora, quanto do texto literário ou mesmo, do poético, exigindo uma abertura especial do tradutor para a totalidade do real circundante.⁷

E esse esforço de abertura para a totalidade do real⁸ se nota de imediato nos escritos de DLS, que muito têm a contribuir para a discussão das relações interdisciplinares entre várias áreas afins: da filosofia, da literatura, da tradução e da teologia. Nossa aplicação do

⁷ A realidade circundante ou *Umwelt*, no alemão, é uma das expressões consagradas na filosofia, que diz respeito ao mundo em redor, com suas circunstâncias ou situações cotidianas concretas.

⁸ A “totalidade do real” também é uma expressão da filosofia, que se refere a tudo quanto existe, não apenas o visível ou perceptível, mas também o que vai além da *Umwelt*, ou mundo circundante.

texto de DLS para o campo dos Estudos da Tradução é, nesse sentido, uma contribuição inédita.

Para isso, nossos comentários à tradução de MC tomarão por base as ideias inter- e transdisciplinares de Seligmann sobre as relações entre a tradução e a filosofia, além das ideias de Paul Ricoeur sobre a tradução, que explicitaremos mais adiante.

1.1.3 Por que *A Mente do Criador*?

O tema central de MC é a estrutura tripartite de toda obra humana, como reflexo da imagem da trindade do Criador na criatura, teoria essa que estaremos aplicando ao caso específico da tradução, entendida como obra de criação. Assim, a criatividade será entendida como elemento inalienável da tradução, conforme veremos mais adiante.

Antes, porém, é preciso destacar o papel do trabalho hermenêutico, da interpretação, portanto, em todos os escritos de DLS, inclusive para a compreensão de seus romances policiais. Christal Downing (2007) descreve esse como sendo um pressuposto que aproxima DLS de Reinhold Niebuhr, que já em 1937, em um artigo intitulado “The Tower of Babel” [“A Torre de Babel”], discute o fato de as sociedades humanas terem a tendência de “santificar as suas próprias interpretações da obra Divina”. DLS não interpreta estabelecendo a sua visão como normativa, mas discute as doutrinas cristãs, que são, em si já uma interpretação. Assim, é preciso ler MC, antes de tudo, então, como uma análise crítica da doutrina da Trindade aplicada à obra de criação artística. Mas, longe de estabelecermos juízos de valor sobre a interpretação que DLS faz dessa doutrina particular, vamos nos ater ao trabalho próprio do tradutor de trazer essa doutrina e essa interpretação ao leitor brasileiro, por um lado, e conduzi-lo a elas, por outro.

MC é uma interpretação da Doutrina da Trindade no Credo Apostólico, Niceniano e de Atanásio, e por isso não poderemos deixar de falar em hermenêutica. E tentaremos mostrar como a hermenêutica está ligada também à criatividade e não apenas à razão e ao método racional.

Muito antes de seu interesse pelo tipo de literatura policial, que em inglês também se chama de “mistério”, DLS já se embrenhava no campo da hermenêutica com a tradução de *Canção de Rolando*, em 1916 e *Tristão da Britânia*, em 1917, logo depois de se graduar, quando

ainda lecionava francês e alemão em um colégio. Essas traduções só viriam a ser publicadas bem mais tarde.

Mas é em MC que ela dá expressão clara a todas essas teorias que norteavam as suas experiências com autoria e direção de peças teatrais e para as quais encontramos aplicabilidade ao trabalho tradutório. Nesse livro, entre outras coisas, ela declara que a vida não tem soluções precisas e confiáveis como um romance policial, nem lida com o mesmo tipo de problemas, que já preveem a solução em sua formulação, sendo que o máximo que conseguimos “construir” para eles, são “babéis” limitadas e polissêmicas.⁹

MC é, como DLS mesma o declara, uma análise objetiva de uma doutrina, de artigos de fé acordados pela Igreja, e não, uma declaração de fé pessoal. Nesse sentido, MC é considerada a maior obra de teologia cristã de DLS, que é relevante ainda pela conexão existente entre ela e as ideias sobre trindade de G.K. Chesterton, que muito influenciou CSL e J.R.R. Tolkien, autores de ficção e estudiosos das letras e da literatura, sobre os quais realizamos uma tese e escrevemos um livro respectivamente.¹⁰ Além de colaboradora do “Clube Socrático”, fundado e presidido por CSL, DLS foi a única participante informal mulher do clube *The Inklings*¹¹, fundado por CSL e Tolkien para discussão em torno da mitologia e manuscritos de obras dos membros.

A relação entre esses autores é tão estreita que o centro de estudos dos Inklings, situado nos E.U.A., *The Wadecenter*,¹² além de

⁹ A tradução, semelhantemente, só pode ser “solucionada” dessa forma, polissêmica e não única.

¹⁰ Além da tese em História e Filosofia da Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo sobre CSL, dedicamos o livro *O Senhor dos Anéis: da fantasia à ética*, publicado pela Editora Ultimato em 2003 a J.R.R. Tolkien.

¹¹ O nome foi inspirado em outro grupo literário anterior, formado por estudantes de Oxford que havia sido extinto. A palavra *Inkling* deriva-se de *ink* (tinta) que significa vaga ideia, noção, borrão (de tinta). A missão do grupo era a troca de ideias, a partir da literatura “mitológica” ou “romântica”. Os membros do grupo foram os primeiros a ouvir falar do mundo de Nárnia (cf. o clássico infanto-juvenil, *Crônicas de Nárnia*) e, ainda mais remotamente, em Terra Média (cf. a trilogia *O Senhor dos Anéis*). Criado em 1933, o grupo se manteve ativo até o ano de 1949.

¹² O centro de estudos especializados, The Marion E. Wadecenter, encontra-se no Wheaton College, cujo site está disponível em: <<http://www.wheaton.edu/wadecenter>>. Acesso em: 19 fev. 2013.

materiais sobre Tolkien e CSL também inclui documentos e obras de DLS e sobre DLS.

Entre outras coisas, a autora tinha em comum com esse grupo os pressupostos da *Weltanschauung*¹³ cristã, bem como a profundidade de suas reflexões em torno de textos clássicos, da Antiguidade e da Idade Média, e o convite ao diálogo inter- e transdisciplinar em cima dos mesmos. E as reflexões do grupo sobre esses textos e seus próprios escritos são veiculadas com grande imaginação e criatividade por parte deles. As obras, *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien e as *Crônicas de Nárnia*, entre outras, de CSL, bem como os contos de detetive de DLS, são um exemplo claro de uso prolífico da criatividade em forma de ficção. Embora essas narrativas não falem diretamente de Deus, sua teologia acaba se manifestando aqui e ali na fala dos personagens e nas situações criadas.

De acordo com Reynolds (2004, *on line*), o que é corroborado por praticamente todos os biógrafos de DLS, MC foi precedido pelo já mencionado outro livro, preocupado em trazer esperança às pessoas, em meio à guerra. O tema sugerido pelo editor foi “um ensaio em tempos de guerra”, esperando um texto curto, como outros que DLS havia escrito anteriormente. Mas ela acabou lhe enviando um manuscrito volumoso intitulado *Comece por Aqui*. De acordo com Reynolds (2013, *on line*), à época, ela estava gestando ideias sobre a educação, que já a estavam ocupando há alguns anos e a levaram a reconhecer a necessidade de uma reforma urgente nas escolas. Para ela, era importante, em meio à guerra, ter uma atitude mais positiva em relação ao futuro:

[...] o futuro não existe ‘num futuro’ vago e distante, mas aqui e agora. Segundo Sayers, ele paira sobre nós, fazendo com que cada momento das nossas vidas represente um novo começo [...] Não é exagero dizer que, não importa quem vá ganhar a guerra: a paz será conquistada por aqueles que, por toda a batalha se mantiveram alertas e prontos, com uma ideia clara do que querem e um plano para realizá-lo. Eis aí o

¹³ *Weltanschauung* é outro termo técnico da filosofia que vem do alemão e que significa visão de mundo ou cosmovisão, envolvendo valores fundamentais, uma ideologia, uma ética e uma percepção e posicionamento diante do mundo.

sentido do título do livro *Comece por aqui*. (REYNOLDS, 2004, *on line*)¹⁴

Uma frase de *Comece por Aqui*, lembrada por John Thurmer (1996), convoca o leitor a enfrentar a tarefa de juntar os fragmentos do ser humano dilacerado e, com isso, restaurar seu poder criativo..

De acordo com Catherine Kenney (1990), *Comece por Aqui* tem o objetivo de recobrar o homem e a mulher criativos no sentido de fazê-los alcançar uma paz dotada de sentido em meio à guerra. E de certa forma, o ensaio é um esboço dos principais pontos do que viria a ser a proposta de MC.

Não se trata de uma mera tenacidade combativa de uma mulher inglesa, assumindo a postura mais assertiva em circunstância de crise; trata-se, para além disso, de uma cristã profundamente comprometida que vê a vida como uma série de possibilidades de redenção. E como *A Mente do Criador* deixa claro, é o artista criativo que tenta trazer ordem ao caos e criar algo do nada (KENNEY, 1990, p. 249).¹⁵

A autora comenta que MC é uma síntese original de uma série de autores, principalmente dos clássicos e dos pensadores medievais, em torno da ideia de criação, que parecia estar sendo resgatada durante a Segunda Grande Guerra, como levam a crer as palestras que CSL dava na BBC de Londres¹⁶ com o intuito de resgatar os valores do cristianismo.

¹⁴ [...] to realize that the future does not exist "in the future," vaguely and far off, but here and now. Second by second, it is upon us, and every moment in our lives is a fresh beginning. . . . It is not too much to say that, whoever wins the war, the peace will be won by those, who, throughout the struggle, remained alert and ready, with a clear idea of what they wanted and an active plan for bringing it about. That is the meaning of the title of the book *Begin Here*.

¹⁵ This is not merely the pugnacious bulldog of an Englishwoman, taking the most assertive stance in a bad situation; it is also the deeply committed Christian who sees life as a series of possibilities for redemption. And as *The Mind of the Maker* makes clear, it is the creative artist, attempting to bring order out of chaos and make something out of nothing.

¹⁶ DLS escreveu peças religiosas para a mesma rádio.

Mas a originalidade de MC se encontra na aplicação do princípio da trindade ao processo de criação em si, de forma explícita e direta. Assim, esse livro dá base, mesmo *a posteriori*, a todo o legado de DLS nos vários gêneros por ela praticados, desde os contos de detecção, até as suas peças de teatro e ensaios filosófico-teológicos, e também aos seus trabalhos de tradução anteriores à *Divina Comédia* de Dante e a essa própria tradução. Trata-se, como procuraremos defender aqui, da teoria que as suas práticas criativas estavam buscando.

Também a ideia de *trabalho* como obra criativa é basilar em MC, como se pode inferir do ensaio de DLS, *Por que trabalhar*, apensado como anexo da obra, já que o “trabalho bom e bem feito’ [...] é um ato de redenção, enquanto que o trabalho corrupto ou de qualidade duvidosa é um sinal certo de decadência moral”.* (KENNEY, 1990, p. 253). Um conceito associado a esse é o de vocação. Da mesma forma que cada ser humano é designado pela sua natureza criada a ter um significado, seu trabalho é chamado para cumprir determinada “profissão” que, como o termo já diz, deve ser “professada”, convicção essa que se espelha nos personagens dos dramas sayerianos: uma acadêmica perseguida na universidade por ser mulher; sem falar da figura emblemática do Lorde Peter Wimsey, que faz lembrar muito o padre-detetive de Chesterton com seu método paradoxal de investigação.

Mas é em MC que DLS dá toda a expressão ao misterioso processo que ocorre de forma tão visível no palco¹⁷, e acontece com qualquer tipo de arte, quando a ideia do artista é concretizada ou “encarnada” no personagem, ou em suas ações, e até mesmo na imaginação do leitor.

De um forma resumida, DLS faz uma comparação entre a criatividade divina e a criatividade humana nessa obra. O processo de criação se desdobra em “ideia”, “energia” e “poder” da obra de arte. Ela defende que essa estrutura tripartite do processo criativo humano reflete a imagem e semelhança de um Deus triuno, do qual falam os Credos. Como procuraremos demonstrar no escopo de nossa pesquisa, isso vale igualmente para o empreendimento tradutório. O ser humano, ao criar, então, nada mais faz do que imitar o método usado pelo seu Criador no processo de sua própria criação. Assim, a criação está por assim dizer no DNA de toda pessoa humana.

Podemos observar isso no seguinte trecho de MC:

¹⁷ Ela também é autora de várias peças teatrais de cunho religioso.

Vou me esforçar para evidenciar que essas afirmações sobre Deus, o Criador, não sejam, como se costuma supor, um conjunto de mistificações arbitrárias irrelevantes para a vida humana e para o pensamento. Pelo contrário, não importa se são ou não verdades sobre Deus: se analisadas à luz da experiência direta, elas se tornam testemunhas claras da verdade sobre a natureza da mente criativa como tal, e tal como a conhecemos. Na medida em que sejam aplicáveis ao homem, elas representam uma descrição bem precisa da mente humana, quando envolvida no exercício de sua imaginação criativa. Se isso serve para provar que o homem é feito à imagem de Deus, ou simplesmente que Deus tenha sido feito à imagem do homem é uma discussão que eu não vou desenvolver aqui, já que a resposta a essa pergunta depende daquelas afirmações históricas, as quais estão fora do escopo ora adotado. Entretanto, o cristianismo afirma que a estrutura trinitária, que existe de forma comprovável na mente do homem e em todas as suas obras, corresponde, na verdade, à estrutura integral do universo. Ele afirma ainda que tal correspondência não ocorre por conta de um imaginário pictórico, mas por uma necessidade de identidade substancial com a natureza de Deus, em Quem tudo o que é existe.(p. 158 dessa tese)

E a imagem de Deus se revela em todo o ser humano através de sua criatividade tripartite. Ao Deus-pai corresponde a Ideia criativa; ao Filho, a Energia criativa ou a tradução/encarnação da ideia em uma forma material; e ao Espírito Santo corresponde o Poder criativo, ou o sentido que passa do autor para o leitor da obra. Quando associamos uma obra de arte à “inspiração” do artista, estamos, segundo DLS, consciente ou inconscientemente remetendo-nos a esse aspecto transcendente da criação artística.

O desequilíbrio da trindade no artista tem consequências mais ou menos graves de acordo com o grau de distorção, que pode ser classificado em frustrações em termos de forma: quando o artista não conseguiu concretizar ou materializar as suas ideias (carência do Filho);

quando lhe falta a sabedoria e simpatia ou autoridade (carência do Pai); ou quando ele é perseguido pelos “fantasmas” da eloquência desprovida de conteúdo, ou do lugar-comum e do modismo (carência do Espírito), conforme DLS.

Há os artistas que privilegiam uma dimensão de seu processo criativo em detrimento das outras duas, ou de duas, em relação à terceira. Thurmer (2008, p. 40) afirma, baseado em DLS, que quem é obcecado pelo Pai tende a ser arrogante e indolente ou acomodado. Pessoas assim costumam ter a imagem de um Deus patriarcal e dominador, tendendo ao moralismo. Já o obcecado pelo Filho é ativista e entusiasta. Também lhe falta poder, não por preguiça, mas por viver no limite de um ataque de nervos. Sua imagem refletida de Deus é daquele que cobra trabalho incessante. Já o obcecado pelo Espírito tende a não ligar para a forma material, nem para a autoridade do que quer expressar, servindo ao interesse exclusivo de agradar aos outros. Sua imagem de Deus é daquele benfeitor popular e bonzinho, tendendo a recair no relativismo moral. Para que a pessoa seja completa, deve haver equilíbrio entre as três dimensões da trindade criativa, que é a condição para a produção de uma boa obra.

Kenney (1990) comenta que a pessoa, ao criar, nota dentro de si uma lei da natureza com a qual pode ou não colaborar. Mas só quando ela se dispõe a colaborar, tem uma experiência de poder mais completo em sua obra.

O ponto central de MC é que o exercício e celebração da criatividade é a finalidade última da existência humana e do seu trabalho, pois é através dela que a pessoa glorifica a Deus, o Criador. Negá-la ou desprezá-la é infringir essa tendência natural, pelo que se recai em um processo de autodestruição que culmina com a alienação do trabalho, da razão de ser e de si mesmo. A única paz que se pode obter é cooperando com a propensão natural à vida criativa.

Assim, o propósito de MC é de mostrar que os pontos do *Credo Apostólico*, longe de serem meros artigos específicos de determinada crença, refletem fatos que se dão na vida real e para pessoas de diferentes credos.

Além da doutrina da trindade, alguns dos temas teológicos dos quais DLS trata no desenvolvimento de sua teoria a respeito do *Homo Creator* são o mal, a liberdade ou livre-arbítrio, e o Pentecoste ou a descida do Espírito Santo sobre o homem. No pós-escrito do livro, ela também faz uma crítica ao pensamento moderno de sua época, à era da

industrialização, que valorizava mais o trabalho mecânico, do que o uso da criatividade.

Em suma, o presente trabalho se justifica pelo ineditismo e contribuição de MC a vários campos do saber, além daqueles da teologia, filosofia e tradução, mas particularmente a esse último campo, através da reflexão provocada pela tradução de MC. Justifica-se ainda pela carência de obras no campo dos Estudos da Tradução sobre a criatividade como elemento inalienável do processo tradutório.

Quanto aos encargos tradutórios, apresentamos os seguintes:

- Objetivo: Tornar a obra de DLS, MC, mais conhecida e parte do patrimônio cultural da literatura britânica traduzida no Brasil.
- Público-alvo: estudantes de letras, interessados em tradução e literatura britânica, particularmente a relacionada a C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien.
- Meio simulado: tradução comentada em prosa, com eventuais citações em verso.

1.2 OBJETIVOS DA TESE

Como já adiantamos, nossa pergunta geral é se, e até que ponto, a obra de DLS, *A Mente do Criador* (MC), tem a contribuir para a compreensão do processo tradutório como processo criativo.

Assim, a tese ora proposta tem por objetivos:

1.2.1 Objetivo Geral:

- Traduzir e comentar MC, de DLS, com vistas à sua possível contribuição para os Estudos da Tradução ou, em outras palavras, extrair uma metáfora tradutória implícita na obra, através de comentários relativos ao nosso processo tradutório, em um primeiro momento, e, em seguida, relativos ao conteúdo da obra.
- Divulgar a obra de DLS no Brasil, através de sua tradução.
- Resgatar o legado de DLS, no que MC tem de pioneiro na discussão sobre o processo criador, particularmente, no que possa ser aplicado ao exercício da tradução.

1.2.2 Objetivos Específicos:

- Pesquisar as diferentes teorias da tradução literária e crítica, em busca de balizas filosóficas para a tradução comentada pretendida, lançando mão de clássicos como Walter Benjamin e autores mais recentes como Haroldo de Campos e Octávio Paz e, particularmente, Paul Ricoeur.
- Atentar de forma especial ao que a hermenêutica de Paul Ricoeur e suas reflexões sobre a tradução podem auxiliar no processo tradutório e nas reflexões sobre tradução a partir de MC.
- Estabelecer uma relação sólida entre tradução e criatividade, a partir de nossa leitura e aplicação de MC e da hermenêutica e concepções de Ricoeur sobre a tradução.

1.3. METODOLOGIA

A metodologia apresentada tanto para o desenvolvimento da tradução de MC em si, quanto para a formulação de comentários referentes ao processo tradutório, é basicamente a da hermenêutica de Paul Ricoeur (1994; 1996) e suas concepções sobre a tradução. Valemo-

nos, portanto, de algumas considerações de Paul Ricoeur sobre a hermenêutica da tradução.

Qual é a relação que se pode estabelecer entre a tradução e a hermenêutica? Como explicitado por Paulo Bezerra (2012), o processo tradutório pode ser comparado ao da interpretação, o que nos autoriza a valer-nos das teorias hermenêuticas e dos escritos de Paul Ricoeur (2005; 2006) sobre a tradução como base para a nossa metodologia e proposta de uma metáfora tradutória, como explicitaremos no referencial teórico do trabalho. Além do conceito de hospitalidade linguística de Ricoeur, também estaremos explorando a sua ideia do tradutor como mediador, que assumimos como postura metodológica da tradução realizada no âmbito deste trabalho.

E o mediador é aquele que estabelece pontes comuns entre polos que parecem estar irreconciliavelmente apartados, como os que existem entre razão e imaginação. Não se estará defendendo a identidade entre tradução, que se pretende racional, e a criação, que é imaginativa, mas uma relação colaborativa entre o lado racional e sistemático da tradução e a habilidade criativa, cuja cooperação é necessária a todo processo tradutório, como pretendemos demonstrar nos comentários à tradução de MC. Da mesma forma que o uso da razão e do método sistemático impõe limites à imaginação, evitando que se recaia em traduções fantasiosas e se invente sentidos que não estão no texto original. Por outro lado, o uso da imaginação evita de se recair no extremo oposto do racionalismo.

Longe de nos fazer optar entre imaginação e razão, o círculo hermenêutico de Paul Ricoeur, sobre o qual discorreremos mais adiante, combina as duas características do pensamento humano em um sistema em forma de espiral, que ilustra as relações entre o leitor, o texto mediador e a totalidade do real.¹⁸

Essa tese envolve como público-alvo o leitor brasileiro particularmente interessado nos Estudos da Tradução e/ou nas questões teológicas e filosóficas levantadas por DLS em MC, uma obra capaz de contribuir de forma interdisciplinar para todos esses campos.

Iniciamos com a pré-leitura e interpretação prévia da obra, e que pode ser tomada como um estágio preparatório da tradução. Nisso nos

¹⁸ No entender de Tomás de Aquino, segundo Lauand (2014), a “abertura para a totalidade do real”, que é a integralidade do real, que abarca não apenas o aqui e agora, mas tudo aquilo que o transcende, era a razão de ser da “universidade” entendida como busca pelo sentido universal das coisas.

inspiramos antes de tudo na própria DLS que, antes de ser tradutora de Dante, foi uma leitora voraz e dedicada das obras desse autor, modelo que procuramos seguir para a presente tradução. Sua leitura envolveu, segundo Reynolds (2005, p. 30):

[...] a compreensão de aspectos essenciais, a observação acurada de detalhes, a correlação das partes ao todo, a apreciação franca dos personagens e do enredo, a imaginação viva, que visualiza as figuras e movimento, o prazer dinâmico da descoberta, a admiração do artífice pelo controle da estrutura e do ritmo; e acima de tudo, a disposição de levar Dante a sério, de recuar horrorizada diante do seu retrato do mal e de se regozijar com sua mensagem repleta de alegria.¹⁹

Assim, é possível traçar inúmeros paralelos entre MC e a *Divina Comédia*. Os bons entendedores da obra de Dante irão notar vários indícios em MC da leitura ampla e minuciosa que DLS tinha de Dante.

Em um segundo momento da nossa tradução, escreveu-se a primeira versão. Em seguida, fez-se a busca de outra tradução para o cotejo, levando em conta as teorias de Ricoeur a respeito da tradução e suas várias versões possíveis. A fase final deu-se na forma de várias revisões, à procura de estrangeirismos e adequação à linguagem do público-alvo.

Em resumo, inspirando-nos em especial nas recomendações quanto à tradução da própria DLS e em Paul Ricoeur, a tradução ora proposta e comentada, ocorreu em quatro fases, como no próprio círculo hermenêutico proposto por Ricoeur:

- a da pré-leitura, interessada em esclarecer dúvidas de vocabulário quanto ao contexto cultural e histórico da autora e da obra;

¹⁹ [...] the grasp of essentials, the acute observation of detail, the correlation of parts to the whole, the levelly appreciation of character and plot, the vivid imagination which visualizes figures and movement, the dynamic delight of discovery, the craftsman's admiration for control of structure and pace: above all, a readiness to take Dante seriously, to recoil in horror from his portrayal of evil and to rejoice with him in his communication of joy (REYNOLDS, 2005, 30).

- uma primeira tentativa de tradução espontânea e bastante mecânica;
- uma releitura mais crítica, através do cotejo com outra tradução (no caso, para o alemão);
- e finalmente, uma apropriação do texto, através da depuração de palavras ou expressões que causem demasiado estranhamento, adotando uma linguagem mais familiar e doméstica.

Somente assim seriamos capazes de superar o girar em torno dos polos opostos da fidelidade e da traição, mostrando que a tradução é e permanece um investimento de alto risco:

Sugiro que necessitamos ir além dessas alternativas do traduzível *versus* intraduzível e de substituí-los com novas alternativas práticas, decorrentes do próprio exercício da tradução, as alternativas da fidelidade *versus* da traição, mesmo se isso signifique admitir que a prática da tradução redonda sendo uma operação arriscada que está sempre em busca de sua teoria (RICOEUR, 2006, p. 14).²⁰

É assim, em busca de uma teoria, que empreendemos o exercício tradutório que é objeto dessa tese.

Essa tese também segue a metodologia da tradução comentada. De acordo com Ana María García Álvarez (2013, *online*), a tradução comentada é um trabalho acadêmico em que o tradutor explicita suas decisões tradutórias e reflexões sobre elas. Trata-se de uma metodologia que foca no processo, mais do que no produto da tradução, sem o qual, qualquer avaliação do resultado da tradução se torna comprometido. A autora aponta para os vários problemas gerados pela falta de reflexão sobre os processos de pensamento (*think aloud protocols*) da parte de estudantes, como a falta de fundamento, seja nas teorias da tradução, seja em campos interdisciplinares. A falta de hábito da reflexão sobre a

²⁰ I Suggest that we need to get beyond these theoretical alternatives, translatable *versus* untranslatable, and to replace them with new practical alternatives, stemming from the very exercise of translation, the faithfulness *versus* betrayal alternatives, even if it means admitting that the practice of translation remains a risky operation which is always in search of its theory.

própria ação também leva à falta de visão holística e autoconfiança nos seus “protocolos”, que os profissionais da tradução mais experientes tendem a apresentar.

Baseada em uma série de teóricos, e em sua experiência como professora de tradução, a autora chama a metodologia também de “*meta-cognitive verbalisation*” [verbalização meta-cognitiva], que não garantiria a “qualidade” da tradução²¹, mas que contribuiria em muito à teorização sobre a tradução a partir da prática tradutória. Embora nosso foco não fosse cognitivista, mas hermenêutico, a tradução comentada no sentido mais amplo é particularmente interessante para o desenvolvimento de certas habilidades e estratégias de tradução, que tendem a passar despercebidas com outras metodologias de avaliação da tradução, como acontece nos testes de tradução, em que o candidato tem um tempo limitado para a prática tradutória, o que impede a pesquisa e reflexão.

Essa metodologia também ajudaria a organizar o trabalho do tradutor, permitindo-lhe refletir sobre a parte, sem perder a perspectiva do todo ao longo do processo, além de servir de guia teórico de sua prática tradutória, estabelecendo pontes entre a teoria e a prática da tradução.

A metodologia proposta no texto de Álvarez apresenta algumas orientações de como elaborar os comentários, tenta quebrar a forma linear de comentários que seguem uma lógica analítica e sistemática, propondo, em seu lugar, uma lógica cíclica e holística. Procuramos nos inspirar nela para alguns comentários feitos sobre o processo tradutório de MC e em teses anteriormente elaboradas, seguindo esse modelo. De acordo com Paganine (2011, p. 24):

Essa estrutura de dedicar um capítulo às traduções e originais se faz apropriada a uma tese de tradução comentada, realizada em um Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, pois se estabelece a tarefa da tradução como uma atividade intelectual *per se*, a qual demanda tanto um trabalho prático, que envolve interpretação e construção textual, quanto um trabalho reflexivo de estudo e avaliação de teorias da tradução e

²¹ Ideia essa que ainda requer maiores explicitações teóricas, a nosso ver. O que seria “qualidade” na tradução?

comentários sobre o traduzir, amparados sempre pelos estudos literários em torno do autor traduzido e sua obra.

A tradução comentada, nesse sentido, serve para contribuir ao cânone da literatura traduzida no Brasil e ao maior conhecimento dos autores e suas obras, já que se trata da tradução do sentido mais amplo e abrangente de determinada obra ou conjunto de obras. Procurou-se, dessa forma, fazer uma tradução mais aproximada possível do original, mas ao mesmo tempo e de forma coerente com a tese de DLS em MC, buscando exercitar a criatividade nos momentos que a ensejavam.

2. VIDA E OBRA DE DOROTHY L. SAYERS

2.1 INFLUÊNCIAS HISTÓRICAS, CULTURAIS, LITERÁRIAS, FILOSÓFICAS E RELIGIOSAS DE DLS

Sem querermos escrever uma biografia da autora, consideramos que conhecê-la e contextualizar historicamente a sua obra, inclusive suas influências, é fundamental para a boa tradução, inclusive para evitar que a criatividade leve o tradutor a ultrapassar as fronteiras da realidade. Então, destacamos alguns aspectos de sua biografia que podem se tornar relevantes para a compreensão de MC.

Mais conhecida popularmente por sua obra de dramaturgia e seus contos de detetive, muitos deles resolvidos por seu memorável personagem-detetive, Lord Peter Wimsey, DLS certamente foi uma personalidade impressionante.

Dorothy Leigh Sayers nasceu no dia 13 de junho de 1893 em Oxford, filha única do reverendo anglo-irlandês, Henry Sayers, que também foi, por vários anos, diretor de uma escola confessional, onde ela estudou até determinada idade. De sua mãe, Helen Mary Leigh (daí o seu segundo nome) só se sabe que foi filha de um advogado e que foi uma pessoa inteligente, que sabia escrever muito bem (HAMPEL, 2002, p. 5). Além de haver recebido prêmios na língua alemã e francesa, já em 1912, DLS obteve uma bolsa, o “*Gilchrist Scholarship*”, oferecida pela faculdade *Somerville College*, considerada uma das mais nobres da Inglaterra, também em Oxford, em letras modernas e literatura medieval. Conquistou o título de mestrado com louvor e honras em 1915. Entretanto, teve que esperar para adquirir o diploma até que a possibilidade de uma mulher recebê-lo sequer se tornasse social e academicamente viável, o que aconteceu apenas nos anos de 1920 (HAMPEL, 2002, p. 6).

DLS foi indicada para o título de *doctor honoris causa* em divindade, do qual declinou porque não se achava digna dele por vários motivos pessoais, em especial, o seu filho ilegítimo. Aceitou o título em letras, no ano de 1950, pela Universidade de Durham, que a condecorou pela publicação da primeira parte de sua tradução da *Divina Comédia* de Dante.

Interessou-se em seguir a carreira de escritora precocemente, e sua primeira publicação, uma coletânea de poemas intitulada *Op. I.*, de 1916, fez parte de uma série de escritos do movimento feminista, *Adventurers All, A Celebration for Women Writers*.²² Para além de uma obra dedicada ao tema da mulher, com o sugestivo título *Are Women Human?* (2005), a questão do gênero e das relações entre os sexos está muito presente nas suas obras de dramaturgia e romances policiais, e ela é muitas vezes considerada um expoente importante da literatura, se não feminista, título que ela recusava, ao menos *feminina* de sua época.

Thurmer (2008, p. 58) comenta que, enquanto um cristão não acostumado ao estilo de DLS poderia ficar chocado com as suas colocações, uma feminista poderia ficar decepcionada. Interessante é que em toda a sua teologia, ela prefere as analogias sexualmente neutras, como a do trabalho, que é de todos, tanto de homens quanto de mulheres, àquelas pronunciadamente femininas ou masculinas. Mas a metáfora usada para Deus em MC é assumidamente a de Pai.

Já Carolyn G. Heilbrun (DALE, 1993) acredita que DLS muitas vezes privilegiava o que tinha para fazer em relação ao que tinha vontade de fazer, de modo a não se comprometer diretamente com a causa do feminismo. Mas certamente ela o promoveu através do seu pioneirismo em vários setores sociais.

Ela foi pioneira como mulher em vários campos da atuação profissional, particularmente no meio acadêmico e literário, em especial, de romances policiais, mas também no campo da dramaturgia, inaugurando uma nova tendência, que foi a da dramaturgia em torno de temas cristãos. Não obstante, ela também falava e escrevia com desenvoltura sobre temas políticos, éticos, filosóficos, econômicos e teológicos.

É preciso lembrar, nesse contexto, que a época de DLS foi marcada por grandes mudanças sociais e políticas na Grã-Bretanha, uma vez que grande parte dos homens, em condições de lutar, teve que se alistar no serviço militar. Ao longo da I Guerra Mundial, muitas mulheres precisaram assumir os cargos remunerados deles. Algumas dessas mulheres se deram tão bem nas suas recém-conquistadas carreiras, que não quiseram mais abrir mão de seus empregos depois da guerra. Outras tiveram que assumir o provento de seus lares devido ao

²² O endereço da instituição em defesa das mulheres que promoveu essa publicação online está disponível em:

<<http://digital.library.upenn.edu/women/writers.html>> Acesso em: 30 set. 2014.

falecimento, ou perda da capacidade de trabalho do marido. Isso favoreceu a conquista de novos direitos como o direito ao voto, concedido a elas em 1918, e oficializado em 1928.

Como a publicação ainda estava longe de lhe servir de sustento, DLS aceitou um emprego numa empresa de marketing de Londres, onde trabalhou de 1922 até 1931. Seu primeiro romance publicado foi *Whose Body?* e introduz o personagem Lorde Peter Wimsey, o grande herói de uma série de contos e romances policiais. Alguns desses romances foram por ela adaptados para o teatro, com a ajuda de dramaturgos.

Entre as obras desse gênero mais conhecidas de DLS encontra-se *Gaudy Night* [Noite Conturbada], um livro de suspense que refletia a própria história e experiência da autora no mundo acadêmico. O título é extraído de uma das obras de Shakespeare.

A história tem por personagem central uma acadêmica, Harriet Vane, que é escritora. Como DLS, ela tem de lutar contra a misoginia externada em cartas anônimas e pichações nos muros da universidade. Nesse episódio Vane é solicitada, juntamente com o personagem principal de grande parte de seus livros, *Lord Peter Wimsey*, um detetive leigo e aristocrático, a solucionar o mistério dos chantagistas.

Trata-se de uma narrativa marcada não apenas pelo mistério, mas também pela luta a favor dos direitos da mulher, sem falar da "pitada" adicional de romance, ambientado na Inglaterra da década de trinta.

Essa e outras dessas histórias foram adaptadas para a televisão e transformadas em uma série em 1987, intitulada "*Dorothy L. Sayers Mysteries*"; e em 2005, foram adaptadas para a rádio BBC, para a qual DLS, a exemplo de CSL, proferiu várias palestras. Em 2006, *Gaudy Night* foi transformada em peça teatral, que estreou no teatro *Lifeline Theatre*, em Chicago. O enredo também inspirou uma série americana, *Diagnosis Murder (Morte Diagnóstica)*, que estreou em 2000.

A obra *Gaudy Night* estava prevista para fechar a saga de Wimsey, com o casamento do detetive com a escritora Harriet Vane. Entretanto, ela acabou escrevendo mais um livro, a pedido de um amigo de DLS, que ofereceu ajuda para sua adaptação ao teatro, e que fez o fechamento com chave de ouro. O livro transformado em peça, intitulou-se *Busman's Honey Moon*. A peça estreou em dezembro de 1936. Em 1940 recebeu uma versão para o cinema, com o nome de *Haunted Honeymoon*.²³

²³ Ver detalhes do filme disponível

Mais uma vez, o Teatro *Lifeline* de Chicago, Illinois, estreou a adaptação do original da peça na primavera de 2009. O roteirista, *Frances Limoncelli*, foi o mesmo que adaptou *Whose Body?*, *Strong Poison*, e *Gaudy Night* para o teatro. A direção ficou por conta de Paul Holmquist.

Já na época de sua primeira estreia, o sucesso dessas peças foi tanto, que redundou em um convite para DLS se dedicar exclusivamente ao teatro. Apesar da experiência tê-la fascinado bastante, a ponto de fazê-la escrever mais de seis peças, ela recusou a proposta.

Uma das peças que recebeu maior destaque foi escrita a pedido dos organizadores do *Colchester Cathedral Festival* (Festival da Catedral de Colchester), que fazia parte do *Festival of Britain* (Festival da Grã-Bretanha), na sua edição de 1951. DLS deu-lhe o título de *The Emperor Constantine (O Imperador Constantino)*, de conteúdo fortemente religioso.²⁴

The Mind of the Maker surgiu em 1941, como síntese dos pontos que ela considerava essenciais à doutrina cristã na sua época, tais como a imagem de Deus no ser humano, seu livre-arbítrio, o sobrenatural, a trindade e tantos outros temas teológicos correlatos.

Ela mesma não considerava essa obra uma simples apologética, e sim uma “tradução” da teologia para as “letras”, que viria a ser superada apenas por “*The Man Born to be King*” [*O Homem que Nasceu para ser Rei*], de 1943, que narra a história da paixão de Cristo. Essa obra, adaptada para peça teatral, foi difundida pela BBC de Londres em horário dedicado ao público infantil, geralmente na época do Natal. A peça revolucionou o teatro cristão e provocou grande polêmica em torno de uma suposta “britanização” da figura de Cristo.

A carreira de DLS chegou ao seu ápice após a guerra, com a já mencionada tradução do clássico *A Divina Comédia* de Dante, que sempre a inquietou e fascinou. Infelizmente sua carreira foi interrompida no momento em que revisava a tradução de *Canção de Rolando* e antes de terminar a tradução da *Divina Comédia* de Dante, quando estava se dedicando ao terceiro volume do *Paraíso* de Dante, devido a um ataque

em:<<http://www.imdb.com/title/tt0032571/>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

²⁴ Ver quanto a isso artigo de HARBUS, Antonia, “Colchester’s Legend on Stage: The Emperor Constantine by Dorothy L. Sayers” in **Modern Drama**, 48:1 (Spring 2005) 87. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/modern_drama/v048/48.1harbus.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2013.

de coração fulminante em 17 de dezembro de 1957. Reynolds, como já mencionamos, completou a tradução dos livros faltantes e se tornou uma das maiores autoridades sobre a autora. Alguns críticos consideram a tradução que DLS fez de Dante difícil de ler, por muitos trechos estarem em inglês antigo, mas suas notas elucidativas são consideradas muito convenientes e esclarecedoras, fazendo com que as dificuldades do texto sejam atenuadas.²⁵

Ao todo, DLS escreveu mais de doze romances policiais entre 1923 e 1939, envolvendo as figuras lendárias do Lorde Peter Wimsey e Harriet Vane, além de outros romances, a tradução da *Canção de Rolando* e textos filosófico-teológicos. Suas tramas são tecidas de forma inteligente, atraente, e regadas pelo mais fino bom humor. Seus personagens são marcados pela tradição rural do povo britânico do campo.

Quanto à vida emocional, DLS teve grandes decepções amorosas, uma das quais a fez engravidar e conceber um filho fora do casamento, que manteve em segredo, aos cuidados de uma tia, dadas as consequências sociais e religiosas que esse fato teria sobre a sua reputação e família. No entanto, ela manteve contato com ele e o assistiu financeiramente por toda a sua vida.

Entre os anos de 1924 e 1925, DLS trocou cartas com um ex-namorado, John Cournos, a respeito dos infortúnios de sua história emocional, que veio a inspirar o livro *Strong Poison* [*Veneno forte*], um de seus *Best sellers*, publicado em 1930, e o de Cournos, *The Devil is an English Gentleman* [*O Diabo é um Cavalheiro Inglês*].

Em 1926, ela decidiu casar-se com um jornalista de nome *Captain Oswald Atherton* “Mac” Fleming, mais conhecido por “Atherton Fleming”, que era divorciado e tinha dois filhos. Eles permaneceram casados até a morte de DLS.

Devido a ferimentos sofridos na I Grande Guerra, Fleming adoeceu a ponto de não poder mais escrever, de modo que passou a ser sustentado pela esposa, coisa que ainda era muito rara à época. A essas alturas, o sucesso dos escritos de DLS estava tomando grandes proporções, ofuscando o trabalho do marido.

Depois de seu grande sucesso no campo da literatura de mistério e da dramaturgia, após a irrupção da Segunda Guerra Mundial, DLS

²⁵ Não temos acesso a essas notas, pois não conseguimos a tradução, mesmo porque esta não é objeto de nossa tese, já que não dominamos a língua italiana.

passou a se dedicar mais a ensaios sobre assuntos pontuais, como a educação e assuntos teológicos como em *Comece por aqui* e *MC*, ambos de 1941. Mas o que autores como Durkin consideram e a conquista do título *honoris causa* em letras reforça, é que a tradução da *Divina Comédia* de Dante foi um dos maiores legados deixados por DLS para a posteridade. Um fato curioso é que ela foi completada por Bárbara Reynolds, exatamente no ponto em que a autoria por Dante é historicamente questionável.²⁶ Quanto a essa tradução de DLS, Durkin (1979, *on line*) comenta que, para além da dificuldade do uso da *terza rima* e do uso do inglês antigo em algumas partes e graças às mencionadas notas acrescentadas pela tradutora: “Para muitos estudantes, ela foi a pesquisadora e tradutora que tornou a *Divina Comédia* de Dante não apenas mais fácil de ler, mas mais prazerosa e surpreendentemente relevante para a sua própria época”.²⁷

Depois que DLS começou a se dedicar em tempo integral à carreira de escritora ela se filiou ao *Detection Club* (Clube de Detecção), que acabou presidindo até o dia de sua morte, quando o cargo passou para Agatha Christie. Fundado em 1928, o clube foi presidido antes dela por G. K. Chesterton, que muito a influenciou, tanto quanto aos membros dos *Inklings*.²⁸ O objetivo do clube era a colaboração no desenvolvimento de histórias policiais, que seguissem um mesmo “código” de ética.

Na biografia, disponibilizada pelo já mencionado centro de estudos do Wheaton College, o Wadecenter, onde ela é posta lado a lado com Owen Barfield, G.K.Chesterton, CSL, George MacDonald, e Charles Williams lemos que DLS era anglicana.²⁹ Mas longe de

²⁶ Há teorias que dizem que a última parte da *Divina Comédia* foi completada por outro autor, desconhecido, em virtude da morte de Dante, antes de ele ter tido tempo de completar a obra.

²⁷ To countless students, she was the scholar and translator who made Dante’s *Divine Comedy* not only readable but enjoyable, and surprisingly relevant to their own era.

²⁸ Ela teve especial contato com CSL, que era admirador do seu já mencionado *O Homem Nascido para ser Rei*, que ele lia sempre na época de Natal, sem nunca deixar de se emocionar, como se estivesse lendo a peça pela primeira vez; e com Charles Williams, que despertou o seu gosto por Dante, e com o qual ela trocou cartas sobre o mesmo, que foram lidas para os demais membros do clube.

²⁹ Cf. Arquivos relativos a Dorothy L. Sayers do Wheaton College. Disponível em: <<http://www.wheaton.edu/wadecenter/Authors/Dorothy-L-Sayers>>.

defender a sua própria denominação cristã, ela afirmava que o que a unia à fé cristã era um “intelecto apaixonado”,³⁰ mas que, por outro lado, os rudimentos dessa fé são acessíveis até mesmo às crianças e que são comuns a todos os cristãos “puros e simples” para usar uma expressão cunhada por CSL (2005).

DLS tinha muito em comum com CSL, desde a paixão pela filosofia, literatura e teologia clássica e medieval, até uma criatividade poderosa para escrever para públicos de todas as idades, numa linguagem quase universal, convidativa, sobre as grandes questões da vida, como o sofrimento e a natureza da alma humana ou mesmo a morte. Isso lhes rendeu convites de editores e outras instituições, para falar e escrever para o público variado daqueles que ficaram desesperançosos com o advento da II Guerra Mundial. Mas, ao contrário de CSL, ela se dedicou desde cedo ao trabalho de tradução. Por isso, CSL tem muito mais títulos teológicos e acadêmicos de sua área.

Quanto à influência teológica, como já mencionamos, MC se inseria em uma proposta bem mais arrojada de escrita coletiva, dificultada pela guerra e interrompida pela morte prematura da autora.

A maior influência para o seu contato com Dante e a decisão de traduzi-lo deu-se pelo já mencionado amigo, também membro dos Inklings, Charles Williams, que foi escritor e editor em Oxford, e com quem estabeleceu longo diálogo epistolar sobre a obra de Dante e seus dilemas de tradução.

DLS levava o ofício da tradução tão a sério que a encontramos citada em alguns livros do campo da literatura e da tradução, ao se referirem às traduções de *A Divina Comédia*. Umberto Eco (2007) cita a autora como um referencial para o campo. Falando sobre o *Le Ton Beau de Marot*, de Douglas Hofstaetter, no que se refere às traduções existentes da *Divina Comédia*, Eco estranha o fato de a tradução de DLS não ter sido citada. “É curioso que essa seleção ignore Dorothy Sayers, que consegue preservar quase sempre o metro e salva em parte a rima, além de preservar a justa divisão dos tercetos” (2007, p. 315).

O estilo popular que DLS acabou conferindo à sua tradução, com suas notas esclarecedoras, é citado no capítulo de Lawrence Venuti (2002) em *Escândalos da Tradução*, dedicado à “Pedagogia da

Acesso em: 13 Mar. 2012.

³⁰ Daí o título de uma das obras biográficas da autora, de Barbara Reynolds “The Passionate Intellect: Dorothy Sayers Encounter with Dante” [“O Intelecto Apaixonado: o encontro de Dorothy Sayers com Dante”].

Literatura”, como aquele preferido por muitos professores de literatura, precisamente por suas características populares e pedagógicas. Nessa obra, ela é citada para ilustrar uma tradução que procura interpretar com lealdade o texto original (VENUTI, 2002, p. 91).

2.2 A CENTRALIDADE DE MC NA OBRA DE DLS

Agora que falamos da vida de DLS, resta discutir a relevância de MC (1941) na obra de DLS. Escrito no auge da II Guerra Mundial, MC é uma espécie de tratado sobre a criatividade divina e humana, pautado pela visão cristã da criação do mundo por um Deus triuno. Contudo, não se pode limitar o interesse do trabalho ao campo teológico.

Nesse sentido, Cole Matson (2010, *on line*) comenta:

Dorothy L. Sayers é uma escritora relacionada aos *Inklings*. Seus escritos teológicos relacionados à criatividade são os mais diretamente relevantes e indispensáveis para o campo crescente da teologia e das artes, ainda sim, eles são menos conhecidos e citados pelo grande público, do que o ensaio de J.R.R. Tolkien “Sobre os contos de fada” ou os ensaios de C.S. Lewis sobre a fantasia e seu próprio processo de criação (tais como “Sobre as histórias”). A sua contribuição mais bem conhecida ao pensamento cristão sobre a criatividade, *A Mente do Criador* (publicada em 1941), é uma discussão extensiva de um conceito particularmente trinitário da criatividade. A obra também levanta a pergunta sobre o que a mente do criador humano nos pode dizer acerca da mente do Criador divino.³¹

³¹ Dorothy L. Sayers is one of the most under-rated of the Inklings-related writers. Her theological writings related to creativity are the most directly relevant and indispensable to the growing field of theology and the arts, yet they are much less widely known and cited than J.R.R. Tolkien’s essay ‘On Fairy-Stories’ or C.S. Lewis’s essays on fantasy and his own creative process (such as ‘On Stories’). Her most well-known contribution to Christian thought on creativity, *The Mind of the Maker* (published 1941), is an extended argument for a particularly Trinitarian concept of creativity. It also asks what the mind of a human maker can tell us about the mind of the divine Maker.

Ao longo de sua descrição da criatividade humana como analogia da divina, DLS trata de questões centrais, não só da teologia, mas também da filosofia, tais como o sentido da obra humana manifesta em sua auto expressão; o sentido e valor da imaginação, a questão do livre arbítrio, a moralidade, a questão do mal, o sentido do progresso da ciência, entre outros.

Tais questões eram muito atuais durante a Segunda Guerra Mundial, em cujo contexto ela estava escrevendo, mas continuam relevantes até os dias de hoje. Por exemplo, um dos grandes questionamentos propostos aos homens e mulheres das letras da época de DLS era até que ponto a ciência estava contribuindo para o desenvolvimento da humanidade, e até onde a estava precipitando em um processo de autodestruição, com a tecnologia bélica e os desastres ecológicos. E o tema ainda demanda respostas mais palpáveis e urgentes contemporaneamente do que na época da autora, tendo em vista o avanço da ciência e da tecnologia desde o pós-guerra até os dias de hoje.

Depois de explicitar as diferenças entre Deus, que “é o que é”, “espírito puro”, desprovido de interesses materiais, etc., e a sua criatura, DLS (1979, p. 22) levanta uma das questões centrais em MC:

O ser humano, muito obviamente, não é um ser desse tipo; seu corpo, suas partes e paixões são mais do que proeminentes em sua constituição. Como então, se pode afirmar que são “à imagem” de Deus? É sua alma imortal, sua racionalidade, sua autoconsciência, seu livre-arbítrio, ou o que é que lhe dá o direito de reivindicar essa distinção tão amedrontadora? ³²

Essa “distinção amedrontadora” deve-se à natureza humana, que contrasta em muitos aspectos com a divina, de modo que a “imagem e semelhança” se torna um mistério.

De acordo com Gregory Wolfe (2005, *on line*), que estabelece pontes entre DLS e outra autora, Flannery O'Connor, o tema do uso da ciência e tecnologia para o bem ou para o mal, está intimamente ligado

³² Man, very obviously, is not a being of this kind; his body, parts and passions are only too conspicuous in his make-up. How then can he be said to resemble God? Is it his immortal soul, his rationality, his self-consciousness, his free will, or what, that gives him a claim to this rather startling distinction?

ao uso que se faz da criatividade. Essa autora pensava que sempre que o que chama de “gênio criativo” assume poder, tende a se corromper, tanto que hoje nos deparamos com as consequências de alguns aspectos destrutivos do “progresso” do conhecimento humano, como o avanço da indústria bélica.

Mais adiante, Wolfe (2005, *on line*) expõe o conceito de criatividade, de origem aristotélico-tomista, que se encontra nas entrelinhas, tanto da obra de O’Connor, quanto de MC, e o resume nos seguintes termos:

Em *A Mente do Criador*, uma das suas obras mais profundas, Sayers defende que o processo criativo na arte trabalha de formas que correspondem à relação dinâmica existente entre as três Pessoas da Trindade na teologia cristã – e que a atividade de uma ilumina a atividade da outra (WOLFE, 2005, *on line*).³³

Essa dinâmica envolve três partes, que ao mesmo tempo em que se distinguem entre si, formam uma unidade. Segundo Wolfe (2005), essa ideia foi revelada pela primeira vez na peça *The Zeal of Thy House* [O Zelo por Tua Casa], em que DLS apresenta uma estrutura tripartite da criação ou gestação da obra de arte, que reflete a trindade divina, ainda que em patamar inferior: há aí a mente do autor, o ato do autor, a experiência de leitura, e a compreensão da obra por parte do leitor, que, como vimos, envolve já uma “tradução”. E o autor cita o seguinte trecho da obra, que representa igualmente o cerne de MC:

Em primeiro lugar, (*não no tempo, mas apenas por ordem de enumeração*) há a Ideia Criativa, livre das paixões, atemporal, que contempla toda a obra de uma só vez, o fim no princípio, e esta é a imagem do Pai. Em segundo lugar, há a Energia Criativa (ou *Atividade*) concebida por essa ideia, que trabalha no tempo desde o começo até o fim, com suor e paixão, sendo encarnada nos laços da

³³ In *The Mind of the Maker*, one of her most profound works, Sayers contends that the creative process in art works in ways that correspond to the dynamic relation among the three Persons of the Trinity in Christian theology — and that the activity of one illuminates the activity of the other.

matéria, e esta é a imagem da Palavra. Terceiro, há o Poder Criativo, o significado do trabalho e seu respaldo na alma viva, e esta é a imagem do Espírito que habita nela. (DLS, *apud* WOLFE, 2005, *on line*).³⁴

Ele mesmo resume essa ideia nos seguintes termos:

[...] colocando-o de forma mais sucinta, há aí a mente do autor, o ato de escrever e a experiência de ler e compreender a história. E essas três coisas são uma só, cada qual igualmente, em si mesma, a obra completa, sendo que nenhuma pode existir sem a outra, e essa é a imagem da Trindade. (WOLFE, 2005, *on line*).³⁵

Já Thurmer (2006, p. 17) explica esse ponto de forma semelhante, mas faz um alerta:

Do padrão triuno de ação, podemos chamá-los de Deus-Planejador, Deus-Executor e Deus-Rememorador, mas essas não passam de palavras pobres (exceto, quem sabe, a terceira) comparado ao Deus-Pai, Deus-Filho e Deus-Espírito-Santo, em relação aos quais eles contudo formam um paralelo genuíno. Cada um é inteiramente Deus, nenhum se completa sem os outros e não há quarto elemento. [...] O padrão do ser divino é também, em escala apropriada, o padrão do homem, feito à imagem de Deus; e o padrão de

³⁴ First, [not in time, but merely in order of enumeration] there is the Creative Idea, passionless, timeless, beholding the whole work complete at once, the end in the beginning: and this is the image of the Father. Second, there is the Creative Energy [or Activity] begotten of that idea, working in time from the beginning to the end, with sweat and passion, being incarnate in the bonds of matter: and this is the image of the Word. Third, there is the Creative Power, the meaning of the work and its response in the lively soul: and this is the image of the indwelling Spirit. (WOLFE, 2005, *on line*)

³⁵ [...] to put it more succinctly, there is the mind of the author, the act of writing, and the experience of reading and comprehending the story. And these three are one, each equally, in itself the whole work, whereof none can exist without the other; and this is the image of the Trinity. (WOLFE, 2005, *on line*).

atividade divina é também o padrão da atividade humana efetiva.³⁶

O autor também faz uma analogia entre a trindade e a arquitetura, em que o Pai seria o Arquiteto; o Filho, o peão de obra; e o Espírito Santo, a pedra. Em outra obra, Thurmer (1996, p. 2) salienta que embora MC seja uma “celebração da dignidade dada por Deus ao trabalho humano e sua necessidade de realização humana”, a obra se dedica em especial à obra literária, mas pode ser aplicada a qualquer trabalho humano que envolva a criatividade.³⁷

E Wolfe (2005) encerra seu artigo lamentando a refutação pós-moderna dessa visão trinitária tradicional no pensamento ocidental. Ele aproxima ainda o pensamento de DLS ao autor Samuel T. Coleridge, que é referência em assuntos relativos ao imaginário e à literatura imaginativa. Para Coleridge a criatividade é a “repetição na mente finita do ato de criação eternal no Infinito Eu Sou” (2005, on line). Todos os Inklings beberam dessa fonte, de uma forma ou de outra.

No caso de DLS, há quem defenda que MC não seja nada mais do que uma descrição da experiência de DLS como criadora de romances policiais e peças de teatro (HEILBRUN, 1993).

Todavia, é preciso lembrar que, embora MC tenha sido escrita como detalhamento do já mencionado discurso do Arcanjo Miguel sobre a trindade, em Zelo por Tua Casa, para Reynolds (2005, p. 13) a obra também põe em destaque a criatividade de modo geral, que é a que ao mesmo tempo separa e aproxima o Criador da criatura e que é expressa em todo o tipo de obra.

Heilbrun (1993, p. 13) também afirma que MC, “[...] que foi tão lúcido quanto repleto de sabedoria, descreve as suas experiências com a

³⁶ From the triune pattern of action we might call God Planner, Doer and Remembrancer, but they are poor, thin words (except perhaps the third) compared with Father, Son and Spirit, to which they nevertheless form a genuine parallel. Each is fully God, none is complete without the others and there is no fourth term. [...] The pattern of the divine being is also, on the appropriate scale, the pattern of man made in God’s image; and the pattern of divine activity is also the pattern of effective human activity.

³⁷ So *The Mind of the Maker* was a celebration of the God-given dignity of human work, and its necessity for human fulfillment. It dealt mainly with literary work, using the writers own experience; but applied, in principle, to all work.

autoria de romances policiais para iluminar a sua análise de atos de criação divinos e da parte de seres humanos”.³⁸

De acordo com a nossa leitura e a partir da nossa experiência de traduzir MC, podemos concluir que a obra ganha um especial destaque por ser preparatória de algo e nossa hipótese é que o tenha sido para o desafio de enfrentar Dante. Mas é mais seguro dizer que o livro serve de base para qualquer trabalho criativo.

Mais do que uma teologia pura, de acordo com Christal Downing (2010), em MC, DLS criou uma teopoética, que nada mais é do que o resultado de uma “cópula” entre teologia e poética. Primeiro ela defende que a pós-modernidade propõe uma filosofia da cópula, no sentido do “casamento” entre coisas que a modernidade havia considerado opostas - como o novo e o antigo, a tradição e a inovação. Depois, ela sugere que DLS tenha sido *avant lettre* no campo da teopoética, quando propôs uma reescritura e adaptação da história da paixão em suas peças de teatro para a BBC de Londres, que lhe renderam furiosas críticas por conta dos cristãos mais fundamentalistas, escandalizados em ver “gírias americanas” na boca de figuras proeminentes da história bíblica.

DLS também escandalizou a cristandade ao pintar o Judas como o mais devoto e mais inteligente dos discípulos, cuja traição se devia mais a uma decepção com a imagem politizada que se fazia de Cristo, com o episódio de sua “entrada triunfal” em Jerusalém no lombo de um burro, do que a uma ação premeditada desde o início. E a chave de tal casamento da teologia com a poesia está, segundo Downing, mais uma vez em MC, que focaliza:

[...] a “mente criativa”, levando-a tão longe, a ponto de argumentar que os seres humanos são mais semelhantes a Deus, quando criam. Inspirada pela tradição da *Imago Dei*, Sayers escreveu *A Mente do Criador* em 1940, como uma exploração do que significa ser criado à imagem e semelhança de Deus (Gênesis 1:27). Ela cita *O Destino do Homem* (1931), de Nicholas Berdyaev, para resumir a sua visão: “Deus criou o homem à sua própria imagem e semelhança, isto é, criou-o

³⁸ “[...] as lucid as it is filled with insight, describes her experiences in the writing of detective fiction, to illuminate her analysis of acts of creation by God and by human beings”.

como criador semelhante, vocacionando-o para atividade livre e espontânea e não para a obediência formal ao Seu poder. A criatividade livre é a resposta da criatura ao grande chamado de seu criador.” (DOWNING, 2010, p. 56).³⁹

À semelhança de Downing, que fala do amor entre poesia e teologia em MC, Manfred Siebald (2010) destaca o amor como aspecto central da teologia de MC, como ingrediente necessário à harmonia de uma obra de arte. Não qualquer amor, fruto de mero sentimentalismo, mas aquele que se engaja numa trajetória comum com o seu objeto de amor, com todas as suas vicissitudes e recompensas.

A tese de Siebald (2010, *on line*) é que

[...] DLS encarava o amor humano – tanto na sua dimensão erótica quanto nas artísticas – essencialmente como um reflexo do amor divino e que o conceito de criação e criaturalidade seja o centro em torno do qual todos os tipos de amor de seus romances, poesias, ensaios dramas e traduções giravam. Onde quer que jorre amor dessa fonte, ele segue mais ao princípio do contraponto do que da pura harmonia.⁴⁰

³⁹“[...] creative mind,” going so far as to argue that humans are most godlike when they create. Inspired by the tradition of the *imago Dei*, Sayers wrote *The Mind of the Maker* in 1940 as an exploration of what it means to be created in the image of God (Genesis 1:27). She quotes from Nicholas Berdyaev’s *The Destiny of Man* (1931) to summarize her views: “God created man in his own image and likeness, i.e., made him a creator too, calling him to free spontaneous activity and not to formal obedience to His power. Free creativeness is the creature’s answer to the great call of its creator.”

⁴⁰ Meine These ist, dass Dorothy L. Sayers die menschliche Liebe – sowohl in ihren erotischen als auch in ihren künstlerischen Dimensionen – im wesentlichen als eine Widerspiegelung göttlicher Liebe betrachtete und dass das Konzept von Schöpfung und Geschöpflichkeit das Zentrum ist, um das sich all diese Arten von Liebe in ihren Romanen, Gedichten, Essays, Dramen und Übersetzungen drehen. Wo immer Liebe aus dieser Quelle entspringt, folgt sie mehr dem Prinzip des Kontrapunktes als dem der bloßen Harmonie.

Mais adiante, ele fala sobre as declarações de DLS sobre a sua obra MC, que tomou rumos inesperados pelo campo da teologia:

As próprias declarações de DLS sobre o MC, “esse livro esquisito”, como ela o chamou repetidas vezes, deixou claros os seus dois direcionamentos de pensamento: por um lado, como ela explicou ao seu filho, ali se está aplicando uma analogia central para exprimir o que acontece com “o espírito do artista no momento do ato criativo”. Mas por outro lado, ela estaria ilustrando com esse livro “a doutrina cristã de Deus pela analogia com o espírito do artista”, e assim, ele “acabou se tornando um exercício de teologia aplicada”.⁴¹ (SIEBALD, 2010, *on line*).

Como não poderia deixar de ser, o amor, que Siebald toma com chave de MC, é também triuno: O Amor do Criador pela sua obra (que é o título de um dos capítulos de MC), o amor entre as criaturas, e o amor da criatura humana pela sua própria obra criada.

2.3 SOBRE O ESTILO DE DLS COMO ESCRITORA E TRADUTORA

DLS é considerada uma das últimas autoras vitorianas do século XX. A julgar pelas suas obras de mistério ou romances policiais, seu estilo de escrita é detalhista, bem humorado e “fair play” (REYNOLDS, 2005). Ela era justa para com o leitor em fornecer-lhe todos os dados necessários para desvendar o crime. O que chama a atenção em MC é a minuciosidade, a seriedade e a sobriedade, que sugerem uma ética da escrita, que, sem dúvida, também marca a sua prática tradutória.

⁴¹Sayers' eigene Aussagen über *The Mind of the Maker*, „dieses merkwürdige Buch“, wie sie es wiederholt nannte, machen seine zwei Denkrichtungen klar: Auf der einen Seite, so erklärte sie ihrem Sohn, wird dort eine zentrale Analogie angewandt, um zu deuten, was mit dem "Geist des Künstlers im Augenblick des schöpferischen Aktes" geschieht. Aber auf der anderen Seite illustrierte sie mit diesem Buch „die christliche Lehre von Gott durch die Analogie mit dem Geist des Künstlers“, und so wurde es zu „einer Art Übung in Angewandter Theologie“.

Reynolds (2005, p. 69) comenta, por exemplo, que a tradução de DLS, da descrição, em Dante, de uma localidade do inferno poderia revelar muito do seu estilo, sendo

[...] um exemplo de sua habilidade de enxergar uma estrutura toda, quase como se ela tivesse estado ali ou dado uma volta por lá. Não se trata apenas de traduzir palavras. Ela reconstruiu Malebolge em Inglês de uma forma tão viva, que parece quase tangível”.⁴²

Tal compreensão concorda com o que DLS pensava sobre a relação entre interpretação e tradução, conforme já tratado. Reynolds (2005, p. 137) frisa ainda o “chestertonian *gusto* for life” [“gosto chestertoniano pela vida”], numa alusão ao autor de contos de detetive, G.K. Chesterton, que fazia com que ela desse leveza à sua tradução, mas sem com isso comprometer o nível e alcance do original:

Esse foi um de seus pontos fortes como intérprete de Dante para o leitor moderno: ela era capaz de explicar conceitos fora de moda em termos da experiência contemporânea. Como muitas mulheres, ela era capaz de fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo. Enquanto as suas mãos estavam descascando vegetais na pia da cozinha, ela estava traduzindo Dante em sua mente.⁴³

Na tradução do épico dantesco, o estilo de DLS caracteriza-se por sua relevância e originalidade (REYNOLDS, 2005, p. 56), pela visão do escritor que ela imprime ao texto (REYNOLDS, 2005, p. 57), pelo uso

⁴² “[...] is an example of her ability to see an entire structure, almost as though she were there, walking about on it. It is not just a question of translating words. She has rebuilt Malebolge in English so vividly that it seems almost tangible”.

⁴³ She was a great mixer of levels, again like Chesterton (and like her own Lord Peter Wimsey), and had no difficulty in combining intellectual pursuits with everyday life. This was one of her strengths as an interpreter of Dante to the modern reader: she could explain out-of-date concepts in terms of contemporary experience. Like many women, she was able to do more than one thing at time. While her hands peeled vegetables at the kitchen sink, she translated Dante in her head (REYNOLDS, 2005, p. 137).

frequente do poder da narrativa de histórias em estilo de contos de fadas (REYNOLDS, 2005, p. 55 ss), e pelo uso ocasional da *terza rima*. Essa última característica a faz encontrar uma solução intermediária para o problema que dividia a crítica entre aqueles que consideravam essa a única forma de verter o estilo poético de Dante, e os que acreditavam que essa forma não era adequada para ser usada na língua inglesa (REYNOLDS, 2005, p. 118-119).

Houve críticas, porém, ao estilo “de mau gosto” e combinação de “lugares comuns, arcaísmos e gírias” usado pela autora (REYNOLDS, 2005, p. 119). Apesar das críticas muitas vezes cáusticas e cheias de desprezo ao estilo de tradução de DLS, Reynolds afirma que o saldo é positivo (REYNOLDS, 2005, p. 120). Um dos principais defensores de seu estilo moderado e sua “energia bem humorada”, que causava admiração em alguns e irritava outros, foi CSL, que a apoiava e promovia da melhor forma possível, ainda que não concordasse com a sua teologia em todos os pontos.

Outra crítica, Barbara J. Dunlap, citada por Reynolds, comenta que “A sua tradução reflete a forte individualidade da mente que a produziu, e a força e diversidade da resposta da crítica evocada são testemunhas, muitas vezes inconscientes, de seu grande poder”. (DUNLAP *apud* REYNOLDS, 2005, p. 121).⁴⁴

⁴⁴ Her translation mirrors the strong individuality of the mind that produced it, and the strength and variety of critical response evoked are testimony, often unwitting, of its great power.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 RELAÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E CRIATIVIDADE

Há alguns autores que tratam da relação entre tradução e criatividade. Para Haroldo de Campos, a tradução é um dos atos criativos mais complexos que um ser humano pode realizar. Se por um lado deve ser admitida a tese “da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 1976, p. 34).

Citando Paulo Rónai, o autor deixa claro que “a impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertiva de que tradução é arte.” (CAMPOS, 1976, p. 34). E conclui: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca.” (CAMPOS, 1976, p. 35)

Mais adiante, o autor conclui ainda que o trabalho de tradução é precedido pelo de crítica. Mas esse trabalho também pode ser resultado da tradução:

Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente (...) deram-se ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a uma continuada tarefa de tradução. Fazendo-o, tinham presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias como “nutrimento do impulso” criador (CAMPOS, 1976, p. 42).

Assim, por um lado, a tradução é uma arte, relacionada principalmente à obra criativa literária. Por outro, teorizar e praticar essa

arte gera uma didática, ou um método e filosofia educacional. Em outras palavras, um trabalho como o descrito por Haroldo de Campos (1976, p. 44) resulta numa pedagogia “fecunda e estimulante” capaz de unir a teoria à prática:

É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma ideia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de “olho criativo”, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação (CAMPOS, 1976, p. 46-47).

Outra voz importante que se faz perceptível quanto à estreita relação entre tradução e arte é o eminente e premiado tradutor do russo, Paulo Bezerra (2012). Em “A tradução como criação”, ele se refere à tradução de ficção, mas em nossa percepção, suas reflexões também podem ser aplicadas à tradução como um todo.

Para ele, a tradução é uma obra de arte especial, pois acumula a criatividade de duas mentes: a do autor original e a do tradutor, que é um artista secundário, mas cuja arte é equivalente à do autor. O tipo de criatividade empregado pelo tradutor é diferente daquele do autor, mas não inferior, e sua missão é especial: dar vida renovada à obra original, processo no qual ele experimenta situações e desafios semelhantes aos experimentados pelo autor, além de novos desafios, provenientes do embate de culturas.⁴⁵ Segundo Bezerra (2012, p. 48) ainda, a tradução também é defendida como lugar de interculturalidade, aplicando a teoria de Bakhtin sobre a literatura, ao campo da tradução:

⁴⁵ Tenho consciência de que não vamos entrar no mérito dessa complexa questão, porque foge do nosso escopo.

[...] o ato de traduzir é uma compenetração na cultura do outro, mas uma compenetração dialógica na qual a “interpretação criadora não renuncia a si mesma”, mas mantém suas peculiaridades, sua individualidade como marca de sua própria cultura, que usa de seus infinitos modos de dizer para recriar o espírito do original, trazer, do modo mais próximo possível do original, as formas de ser do outro, dando-lhe o colorido específico de sua cultural nacional.

Para ilustrar sua afirmativa, Bezerra dá vários exemplos do que chama de “interpretação criadora”, que é a tradução do “espírito” e não da letra, a partir de suas próprias experiências com tradução.

Ele também aponta para os limites da tradução como interpretação criadora, que se dão devido à distância espaço-temporal e cultural da mesma em relação ao original. Um deles é a “ilusão da literalidade” (BEZERRA, 2012, p. 51), que pode ser combatida por uma consciência do aspecto artístico da tradução, que é “incompatível com a literalidade”, e uma visão equilibrada das semelhanças entre original e tradução:

Essa nova condição – a de obra em movimento, mantém a unidade da obra, que, segundo Meschonnic (2010, p. XXXI), “é da ordem do contínuo pelo ritmo e a prosódia”, enriquece a obra traduzida com os valores que nela insere a interpretação do outro que a lê. É isso que dá vida própria a uma obra traduzida. Aí a individualidade criadora do tradutor é questão de primeira essência. Suas potencialidades criadoras se mobilizam para criar a forma adequada à seara de sentidos que enfeixam a obra, desprezando de saída a ilusão do “dois mais dois são quatro”, forma simplista da ilusão de literalidade (BEZERRA, 2012, p. 51).

Nesse sentido, traduzir não significa apenas encontrar um equilíbrio entre o semelhante e o dessemelhante, mantendo a qualidade estética da obra e preservando os seus valores éticos, mas envolve também uma hermenêutica. Significa entrar em um diálogo intercultural,

que aponta para a transcendência de si mesmo, estabelecendo um “entre-lugar” entre o “eu” e o “outro”, numa “troca solidária” (BEZERRA, 2012, p. 52), pela qual o tradutor recria e dá existência à obra, através do discurso, em um meio “estranho”, que transcende o espaço e tempo, o aqui e agora tanto do texto de partida, quanto daquele de chegada.

Bezerra propõe ainda a metodologia do “sentir a língua” ou “entrar numa relação dialógica com o outro” (BEZERRA, 2012, p. 53). Antes da tradução é preciso fazer o que recomenda Ricoeur (1990) em seu *Círculo Hermenêutico*: criar uma relação de empatia e aproximação familiar do texto, antes de seu estranhamento e sua reaproximação recriadora. Inspirado mais uma vez por Bakhtin, o autor resume:

Então, sentir a língua de onde se traduz é compenetrar-se totalmente, embeber-se dela, vivenciar sua sonoridade, seu ritmo, pensar com seus múltiplos recursos morfológicos e sintáticos, captar e vivenciar a afetividade e também a hostilidade que emanam das falas das personagens. Em suma, entranhar-se na língua de partida, encarnar-se, “despersonalizar-se” temporariamente nela, diluir-se na dicção dos seus falantes e assumir seu gestual como um ator que representa falas alheias (BEZERRA, 2012, p. 54).

Em outras palavras, é preciso haver uma acomodação linguística do texto de partida ao seu contexto linguístico. Por outro lado, Bezerra (2012) considera que interpretar apenas não dá conta do todo do processo tradutório: “Traduzir é interpretar, mas é também e, sobretudo, superar a interpretação, recriando o ritmo da obra na língua de chegada com uma *poética* que dê conta dos múltiplos sentidos e do modo de ser do original” (BEZERRA, 2012, p. 54, grifo nosso). Com isso, o autor se aproxima da abordagem de Ricoeur de que trataremos mais adiante.

Octavio Paz (2009, p. 25-27) é outro teórico que aproxima a tradução da leitura, da crítica, e da criação artística:

Até aqui, a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação. Entretanto, a leitura é uma tradução dentro do mesmo idioma, e a crítica é uma versão livre do poema, ou, mais exatamente, uma

transposição [...]. Tradução e criação são operações gêmeas. Por um lado, conforme mostram os casos de Charles Baudelaire e de Ezra Pound, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; por outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação.

É a esse diálogo ou refluxo entre tradução e criação que queremos dar destaque nesse trabalho. E também no caso da DLS tradutora houve esse dinamismo. Antes de se dedicar ao trabalho de tradução de Dante houve, por parte dela, todo um preparo de leitura e crítica da obra do autor, expressa através de cartas trocadas principalmente com o seu amigo, Charles Williams, que tinha especial interesse em Dante, e foi quem chamou a atenção de DLS sobre o autor. Esse preparo também é visto nas palestras sobre Dante proferidas pela autora.

Outro autor que destaca a relação entre tradução e imaginação, embora não de maneira direta, é Jorge Luis Borges, que era conhecedor da obra de DLS, e que era ele mesmo autor de obras imaginativas, tradutor de obras clássicas. Em artigo recente que dedicamos ao tema, concluímos que

[...] o “não dito” nas entrelinhas de Borges, é o pressuposto de que a imaginação tenha um papel tão relevante na tradução quanto a razão: sem ela se recairia no literalismo puramente mecânico e dependente de dicionários (combatido pelo autor com tanta veemência), que não consegue olhar para além da palavra e de seu sentido imediato. Sem a imaginação, não se consegue fazer uma recombinação adequada dos elementos do texto original para forjar um novo texto ao mesmo tempo igual e diferente do texto original. Mas com ela, abarca-se mais de um sentido das palavras usadas pelo autor, procurando penetrar em mundos, épocas e localidades diferentes daquela do próprio tradutor. Graças a ela também se consegue tornar a tradução legível e apetecível ao leitor da própria época do tradutor, o que tange já ao campo da estética (GREGGERSEN, 2014, p. 325).

Nenhum autor melhor do que ele para testemunhar a respeito da importância da imaginação e da criatividade na literatura em geral, nos romances policiais, que ele apreciava muito, particularmente os de DLS e de G.K. Chesterton, que foi amigo, precursor e inspirador de DLS.

3.2 ESTABELECENDO UM DIÁLOGO COM A HERMENÊUTICA DE PAUL RICOEUR

Em uma de suas obras mais importantes, *O Conflito das Interpretações*, Ricoeur (1978) localiza as raízes da hermenêutica na exegese bíblica. Uma vez trazida para a reflexão filosófica, ela tem representado um meio de aproximação entre filosofia e teologia, e também da literatura e demais áreas do conhecimento, envolvendo-as em um círculo.

Para além da inteligência em extensão – a da fenomenologia dos comparatistas – abre-se o campo da *hermenêutica propriamente dita*, isto é, da hermenêutica da interpretação aplicada de cada vez a um texto singular. É, com efeito, na hermenêutica moderna que se ligam à doação de sentido pelo símbolo e a iniciativa inteligente da decifragem. É então que se descobre o que se pode chamar de *círculo da hermenêutica*, que o simples amador de mitos elude sem cessar... “é preciso compreender para crer, mas é preciso crer para compreender”. Este círculo não é um círculo vicioso, e menos ainda mortal. É um círculo bem vivo e estimulante... graças a esse círculo da hermenêutica, ainda posso hoje comunicar-me com o Sagrado, ao explicitar a pré-compreensão que anima a interpretação (RICOEUR, 1978, p. 251 – grifos nossos).

Para compreender os pontos altos da complexa e multifacetada filosofia do autor, podemos nos pautar em outra obra importante do mesmo, *Interpretação e Ideologias* (1990), e na análise de Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 261), em seu sugestivo artigo sobre “O *cogito*

ferido” de Ricoeur, em que ela chama a sua obra de “simultaneamente excêntrica e exemplar”.

Quanto à primeira obra, que é uma coletânea de textos organizados pelo tradutor Hilton Japiassu, em diálogo com o próprio Ricoeur, ela aproxima as noções de conhecimento e sua interpretação, ciência e ideologias. E Japiassu comenta que:

O que está em questão [...] não é mais a forma da metáfora (como para a retórica), nem tampouco seu sentido (como para a semântica), mas sua *referência*. Em última análise, a metáfora vai consistir no poder de *descrever a realidade*, o que acarreta a necessidade de uma tomada de consciência quanto à pluralidade dos modos do discurso e quanto à especificidade do discurso filosófico (RICOEUR, 1990, p. 9).

Essa abordagem é interessante na medida em que o texto de DLS se pretende uma descrição da realidade universal da correspondência da natureza humana com a imagem divina impressa nela desde a criação. Assim, a trindade nada mais é do que uma metáfora, que exige a presença do hermeneuta para ser compreendida. E a tarefa do interpretador ou hermeneuta é de chegar a uma síntese, usando para isso sensibilidade para o contexto e discernimento:

A sensibilidade ao contexto é o complemento necessário e a contrapartida inelutável da polissemia. Mas o manejo de contextos, por sua vez, põe em jogo uma atividade de discernimento que se exerce numa permuta concreta de mensagens entre os interlocutores, tendo por modelo o jogo da questão e da resposta. Esta atividade de discernimento é, propriamente, a interpretação: consiste em reconhecer qual a mensagem relativamente unívoca que o locutor construiu apoiado na base polissêmica do léxico comum. Produzir um discurso relativamente unívoco com palavras polissêmicas, identificar essa intenção de univocidade na recepção de mensagens, eis o primeiro e o mais elementar

trabalho da interpretação (RICOEUR, 1990, p. 19).

Citando Dilthey, Ricoeur também estabelece o conceito de hermenêutica como campo de estudo e sua função principal:

[...] o papel essencial da hermenêutica consiste no seguinte: “estabelecer teoricamente, contra a intromissão constante da arbitrariedade romântica e do subjetivismo cético (...), a validade universal da interpretação, base da certeza histórica”. A hermenêutica constitui, assim, a camada objetivada da compreensão, graças às estruturas essenciais do texto (RICOEUR, 1990, p. 26-27).

Podemos dizer que a descoberta das estruturas essenciais do texto original ou do texto puro, como o chamava Benjamin (2008) e chegar a uma síntese é uma das tarefas do tradutor no processo tradutório. De acordo com Ricoeur (1990), a hermenêutica não tem apenas a função de universalização de interpretações, mas também de universalização dos seres, e sua contextualização histórica. “A hermenêutica é o acesso do indivíduo ao saber da história universal, é a universalização do indivíduo” (RICOEUR, 1990, p. 28).

Baseado em Heidegger, Ricoeur diz ainda que “A hermenêutica não é uma reflexão sobre as ciências do espírito, mas uma explicitação do solo ontológico sobre o qual essas ciências podem edificar-se” (RICOEUR, 1990, p. 31).

A hermenêutica tem ainda outra função: de distanciamento e de aproximação da realidade que ela pretende descrever. Trata-se de um círculo, segundo o qual o distanciamento se dá pelo estranhamento frente ao texto, e o da aproximação, pela identificação com o sentido que está “diante do texto” (RICOEUR, 1990, p. 40), aquele que se manifesta, numa abordagem fenomenológica. Trata-se de um “tomar consciência” (RICOEUR, 1990, p. 40), de um “responsabilizar-se” (RICOEUR, 1990, p. 40) pela realidade histórica do texto em questão.

Segundo Ricoeur, a apropriação do texto envolve, ao mesmo tempo o distanciamento da escrita, a objetivação típica da obra, e a “coisa” do texto.

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é compreender-se diante do texto. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um si mais amplo, que seria a proposição da existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo. A compreensão torna-se, então, o contrário de uma constituição de que o sujeito teria a chave. A este respeito, seria mais justo dizer que o si é constituído pela “coisa” do texto (RICOEUR, 1990, p. 58)

A hermenêutica está assim, relacionada à crítica literária, que passa pelo seu aspecto ideológico. Em Ricoeur, ele não assume apenas um papel negativo, como nas abordagens estruturalistas, mas também um papel de mediação necessária, desde que seu objetivo seja a emancipação. Não se trata, portanto, de uma leitura superficial e sim, de uma leitura reconstrutora do caminho de compreensão, o que tem as suas consequências: “A *coisa* do texto não é aquilo que uma leitura ingênua do texto revela, mas aquilo que o agenciamento formal do texto mediatiza. Se é assim, verdade e método não constituem uma alternativa, porém um processo dialético” (RICOEUR, 1990, p. 137).

Na presente tese, pretendemos assumir não apenas essa atitude humilde, dialética e sintética, mas também aplicar um método que busque o “mundo do texto”, a partir do que está “diante” dele. Ao escolher o caminho da hermenêutica, não estaremos simplesmente deixando de lado a crítica das ideologias, mas escolhendo uma forma de crítica que não apenas não deixa “passar nada” (*nichts durchlassen*), mas também não deixa “nada de fora” (*nichts auslassen*), como o expressou Josef Pieper em “Dois Modos de ser Crítico” (2014, *on line*). Assim, não vamos apenas atentar para a herança da tradição aproveitada por DLS, mesmo porque ela não se propõe a discutir os méritos dessa herança, mas tentar abarcar o todo do que está sendo dito em MC: suas conexões gerais (*Zusammenhang*) e sua importância para a realidade atual. Daí se justificam os comentários de conteúdo incluídos no corpo dessa tese.

Tais comentários também se fazem necessários para a correta compreensão, o que implica numa interpretação da obra, o que, por sua vez é importante para uma tradução bem sucedida. Assim, na medida em que haja um distanciamento na leitura, há também uma apropriação imaginativa, seguindo a dinâmica das “duas ‘universalidades’ – a da hermenêutica e da crítica das ideologias”.

E tal interpenetração entre hermenêutica e crítica evoca já outro tema tratado por DLS em MC, que é a temática do amor, que nada tem a ver com pacifismo, ou com uma filosofia “cristã” da paz a todo o custo. Pensamos que DLS e Ricoeur seriam de comum acordo nisso. É claro que também não se quer defender o extremo oposto, ou a postura de “guerra a todo custo” (terrorismo) da sociedade individualista, sem projeto comunitário. Ricoeur situa essa problemática no campo teológico:

[...] gostaria de combater, no *terreno mesmo dos princípios*, o que chamei de ideologia da reconciliação a todo o preço. E gostaria de combatê-la em seu próprio plano, que é propriamente teológico. No meu entender, é a tarefa de uma teologia do amor assumir essa dialética do conflito inelutável [...]. O que é ideológico não é a teologia do amor, mas sua redução a um modelo reduzido sobre situações para as quais ele não foi elaborado. É por isso que nossa tarefa consiste em restituir à teologia do amor suas dimensões comunitárias, políticas e, mesmo, cósmicas, que foram sufocadas pela ideologia individualista [...] O amor é revolucionário. Assume o poder de mudança radical, de esperança e da justiça. Engendra o conflito. Eis o paradoxo que precisamos assumir teológica, humana e politicamente”. (RICOEUR, 1990, p. 162).

Como veremos, as conclusões a que Ricoeur (1990) chega em torno do fato de que a hermenêutica redundava no amor e que o “amor é revolucionário”, assemelham-se às conclusões de DLS em MC a respeito do amor, que aprofundaremos mais adiante, de que o amor pela criatura e pela criação é que fornece o “liame” ou a “liga” hermenêutica que dá substância à obra criada.

Esse amor é também o que permite o equilíbrio entre as duas partes da crítica e da hermenêutica discutidas acima e que é tão importante também no trabalho acadêmico, que o torna efetivamente transformador ou até “revolucionário”.

É preciso considerar ainda que para Ricoeur, toda filosofia é hermenêutica e toda a hermenêutica, filosófica. Ambas estão interessadas no ser do homem, envolvendo, assim, uma antropologia filosófica: a compreensão do homem, singular e coletivo, em sua historicidade. Mas, ao contrário do que fazem Heidegger e os existencialistas em geral, ao menos aqueles que são considerados “idealistas”, filósofos fenomenologistas como Paul Ricoeur escolhem a via longa de interpretação do ser. Isto é, para eles, a pergunta pelo ser não pode ser respondida de forma direta, mas apenas indireta, mediatizada pela linguagem e pela sua interpretação, pois a compreensão, mais do que a explicação, é a essência do ser humano. E a sua existência só pode ser compreendida por meio do que se expressa através da linguagem, que sendo limitada, também limita as pretensões humanas de ascese à sua auto compreensão.

Para Ricoeur o ser não é o pretensioso *cogito* de Descartes e nem envolve as pretensões dos existencialistas, mas algo que se descobre já posto aí, já existente, no que ele se aproxima de Gadamer, que reaproveita de Heidegger a ideia de “círculo hermenêutico”, de que haja uma antecipação, que faz com que a descoberta do ser seja, na verdade, uma redescoberta e toda a compreensão, a interpretação de uma compreensão anterior, ainda que em outro nível. A interpretação é, assim, um desenvolvimento da própria compreensão, conquistada anteriormente.

Dessa maneira, como tão bem o expressa Gagnebin (1997, p. 261), para quem a “questão central da obra [...] poderia ser tematizada como a tentativa de uma hermenêutica do si pelo desvio necessário dos signos da cultura”, uma das contribuições essenciais de Ricoeur é a sua oposição ao idealismo, e “em particular à pretensão de autossuficiência da consciência de si, para ressaltar os limites dessa tentativa” (GAGNEBIN, 1997, p. 261).

Em seu combate às “pretensões teóricas totalizantes” ou dogmatismos⁴⁶ e “ismos” em geral (GAGNEBIN, 1997, p. 264),

⁴⁶ Embora DLS esteja tratando de dogmas do cristianismo, ela não o faz de forma dogmática, nem está com isso, apoiando qualquer dogmatismo ou visão

Ricoeur se permite fazer uma releitura de conceitos importantes na filosofia contemporânea como os de “ideologia”, já comentada.

Segundo Gagnebin ainda, o autor usa uma metodologia que parte da “desapropriação de si” diante da obra, com vistas a uma reconfiguração da mesma, para dentro de um novo contexto. Há um confronto entre o universo do intérprete e o da obra, sendo que o primeiro é de certa forma “apagado” diante do segundo. Entretanto, há também a

[...] transformação de ambos. Em certo sentido, Ricoeur é mais radical que Gadamer quando esse falava de uma *reapropriação* (*Aneignung*) da obra pelo intérprete. O processo hermenêutico, poderíamos dizer, desapropria duplamente o sujeito da interpretação: obriga-o a uma ascese primeira diante da alteridade da obra; e, num segundo momento, desaloja-o de sua identidade primeira para abri-lo a novas possibilidades de habitar o mundo. Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur dará a essa transformação da experiência do intérprete (e do leitor) o nome de *refiguração* (GAGNEBIN, 1997, p 264).

Assim, o “círculo hermenêutico”, de Ricoeur, embora tenha se valido dos modelos de Heidegger e Gadamer, dá um passo além ao negar o acesso direto que a consciência teria a si mesma e ao mundo, no processo de sua compreensão. Essa noção de “refiguração” é aplicável à tradução, entendida como interpretação. A experiência do tradutor também é transformada, na medida em que se expõe ao círculo hermenêutico e se deixa cativar por ele, passando a fazer parte dele.

Da mesma forma, quanto à clássica questão filosófica da metáfora, Ricoeur escolhe o caminho do meio entre os “desconstrutivistas fanáticos” (GAGNEBIN, 1997, p. 165) e o “desdém complacente dos analíticos xiitas” (GAGNEBIN, 1997, p. 165); entre a “glorificação do sentido” (GAGNEBIN, 1997, p. 165) e a exaltação da “função referencial” (GAGNEBIN, 1997, p. 165), afirmando que não se pode simplesmente abolir a função referencial, nem impô-la com pretensões de precisão e positividade analítico-científica. No lugar

totalizante do dogma, pelo contrário, ela está discutindo as suas implicações de forma crítica.

desses dois extremos, do empirismo cientificista e do idealismo romântico, Ricoeur introduz o conceito de “pertencimento”, que precede a relação entre sujeito e objeto.

Ricoeur propõe a amplificação da noção de referência, de tal maneira que essa não signifique somente uma relação de manipulação dos “objetos” do discurso pelo seu “sujeito”, mas também – e talvez mais originariamente – uma relação de pertencimento (*appartenance*) desse sujeito ao mundo. Vemos aqui, com nitidez, como a vertente fenomenológica do pensamento de Ricoeur o defende dos encantos entrecruzados do estruturalismo, da desconstrução e também da filosofia analítica (GAGNEBIN, 1997, p. 265).

Essa ideia de pertencimento ou de participação também está implícita no conceito de criação na tradição cristã, tão nevrálgica ao pensamento medieval, particularmente ao de Tomás de Aquino, como vemos no trecho abaixo do artigo de Luiz Jean Lauand (2013, on line) sobre a estética do pintor Fúlvio Penacchi:

Ora, a Criação é o ato em que nos é dado o ser em participação. Por isto, tudo o que é, é bom: participa do Ser (e do Bem). Assim se compreende que a afirmação ontológica de Tomás de Aquino seja também a base da estética clássica: "Assim como o bem criado é certa semelhança e participação do Bem Incriado, assim também a consecução de qualquer bem criado é também certa semelhança e participação da felicidade definitiva". A participação no Ser é a base metafísica sobre a qual ocorre a contemplação. Pois, prossegue Tomás, dentre as diversas formas de "consecução de um bem", a mais profunda é a contemplação, o ver com olhar de amor: “Pela contemplação de Deus na Criação produz-se em nós uma certa incoação da felicidade que se consumará no Céu”.

Na clave da criação, entende-se a importância do sentimento de pertença e de participação, não só da parte do intérprete e tradutor em

relação à obra original, mas também à obra a ser re-criada pela crítica e tradução respectivamente. Pois quem cria, ou pelo menos, quem cria amorosamente, deseja a participação da criatura da obra criada. Como isso não é possível ao criador humano, cuja obra é material e inanimada, ele se espelha no ato contemplativo daquele que aprecia a sua obra, sem o qual, ela não se completa. Esse fenômeno não ocorre apenas com o autor ou artista de uma obra, mas também com o tradutor, que faz o seu leitor da língua de chegada participante de sua obra.

Em outras palavras, o autor e o tradutor (e o artista em geral), ao criar, fazem com que o seu interlocutor se torne sujeito do processo criativo e não apenas alvo e objeto, que contempla a obra de forma passiva.

É isso precisamente que Ricoeur também defende. E propõe, além disso, uma nova concepção de sujeito, que só se encontra a partir do momento em que ele se perde a si mesmo; a partir do momento em que faz a desmistificação de si mesmo, desconstruindo suas ilusões a seu próprio respeito. E o pertencimento ao mundo é uma forma de desmistificação na medida em que remete a algo que se encontra fora do sujeito, que o convida a se desfazer dos laços do “ensimesmamento” ou do subjetivismo.

Assim, a compreensão, embora envolva sempre uma compreensão de si mesmo, não se dá sem uma compreensão do mundo circundante, a que se pertence. Da mesma forma que o eu, embora sempre dependa da consciência de si, também depende da consciência do outro. A consciência de si encontra-se mediatizada pela presença do outro, e essa presença só é conquistada através da reflexão crítica, que não é uma reflexão abstrata, como defendem algumas linhas filosóficas mais especulativas, mas uma reflexão concreta. Enquanto a reflexão abstrata está preocupada em “como” compreender, em como desvendar o sentido que está “por trás” da intenção explícita do autor, a concreta se pergunta acerca do próprio conceito de compreensão, que remete à diferença entre verdade e método, entre explicar e compreender, e é também muito discutida por Ricoeur. Para a relação entre esses elementos, ele propõe uma complementariedade dialética, através de um terceiro elemento, mediador.

Essa distinção entre verdade e método lembra aquela entre “autor”, “texto” e “leitura” de Ricoeur. Enquanto o “autor” é quem

detém a intencionalidade do texto⁴⁷, o “texto” propriamente dito é autônomo em relação a ela, podendo abarcar sentidos insuspeitos e não previstos pelo autor⁴⁸, e a “leitura” é a subjetividade do leitor.⁴⁹ O texto é, assim, o mediador entre a intencionalidade do autor e a subjetividade do leitor. Já o leitor é o interlocutor que interpreta o texto conforme a apresentação que ele faz do mundo, e em sua polissemia e diversidade hermenêutica, ou no conflito de interpretações possíveis.

O processo de interpretação é precedido por aquele de abertura à totalidade do real, que é o da assunção de uma postura existencial diante da realidade, conforme comentado anteriormente, o que antecede toda a prática interpretativa (e tradutória). “A ideia de uma compreensão de si e do mundo passa necessariamente – eis uma nova definição da hermenêutica – pela análise dos signos e das obras que encontramos no mundo e que precedem a nossa existência individual” (GAGNEBIN, 1997, p. 266).

Mas o processo interpretativo não para aí, e só se completa quando se chega, através da compreensão do processo criativo e de toda experiência humana como essencialmente narrativa, à ação, entendida como tendo a mesma estrutura de um texto polissêmico, voltado para a transformação da própria realidade, pelo que alcançamos a dimensão ética, política e histórica da obra. Em outras palavras, ao reconhecer a experiência humana como essencialmente narrativa, ela se torna temporal e com isso, ética. O reconhecimento da experiência humana como essencialmente narrativa levanta a

[...] interrogação ansiosa sobre as condições e as possibilidades da ação justa, intervêm, portanto, os elos de uma reflexão sobre o caráter narrativo da experiência temporal e sobre a disposição ou ordenação narrativa (*mythos*) dos diversos momentos da ação. Somente esses elos narrativos intermediários permitem pensar, no sentido forte da palavra, a temporalidade e a prática humanas, sem cair nos abismos vizinhos do ceticismo e do imediatismo (GAGNEBIN, 1997, p. 266).

⁴⁷ O que DLS chama de “Ideia” do texto, como veremos mais adiante, ou o texto “conforme foi pensado”.

⁴⁸ O que em DLS é o texto “conforme foi escrito” ou “encarnado”.

⁴⁹ O que em DLS é o texto “conforme foi lido”.

Ao envolver uma ação, a interpretação também envolve um enredo temporal e um *mythos*, que são valorados eticamente, assumindo uma moral.⁵⁰ E é esse aspecto, em sua relação com a imaginação, que estaremos enfocando na formulação dos comentários à tradução de MC mais adiante.

Gagnebin chega a duas conclusões sobre o todo da obra de Ricoeur. A primeira é de que ele mantém a sua filosofia aberta para a inexaurabilidade da existência e linguagens humanas, não apenas pela sua polissemia e temporalidade, como os pensadores já alertavam desde os tempos, pelo menos, de Aristóteles e sua poética, mas também pela sua dimensão lúdica: o jogo entre o previsível e o imprevisível, o “já” e o “ainda não” da história.

A outra conclusão é que “o conceito de *refiguração*, de transformação da experiência temporal do leitor, apela para um conceito enfático de *leitura* como atividade específica de recepção e de reapropriação transformadora” (GAGNEBIN, 1997, p. 268).

Entretanto, a autora não conclui seu artigo sem mencionar a problemática que envolve Ricoeur, por sua ousadia em não negar a sua fé cristã, fato que tem levado alguns críticos a descartá-lo, sem maiores preocupações com as contribuições de sua filosofia. Na verdade, ele se mostra resistente tanto àqueles críticos que o condenam por seu cristianismo, quanto àqueles que o admiram por isso.

Ricoeur teve de lutar em ambas as frentes: contra seus críticos, mostrar que sua filosofia não se reclama, na sua argumentação interna, de sua fé; contra seus admiradores, que seu pensamento filosófico não oferece fundamentação racional para crença alguma. Pelo contrário, afirma que sempre tratou de distinguir cuidadosamente entre seus trabalhos mais teológicos (sobretudo de exegese bíblica) e filosóficos, que ele sempre quis e quer “manter, até à última linha, [como] um discurso filosófico autônomo” (GAGNEBIN, 1997, p. 269-270).

⁵⁰ Não entraremos aqui na diferença entre ética e moral, que, no sentido adotado, acaba por se diluir.

Ricoeur se considerava, antes de tudo, um “asceta do argumento”, no sentido em que deixava “em suspenso” a questão de Deus. Por outro lado, não se pode afirmar que a sua obra nada tem a ver com a fé e com a teologia, como vimos anteriormente.

Seria [...] simples demais afirmar que a reflexão filosófica de Ricoeur não tem nada a ver com sua fé religiosa. Tem sim, mas não no sentido habitual de uma resposta da fé às aporias da razão, mas muito mais – é a hipótese que gostaria de defender por fim, justamente nessa separação estrita entre os domínios da fé e da razão, nessa ascese, oriunda de Kant (e da tradição protestante em Kant também!), da argumentação racional que, ao reconhecer seus limites, se dispõe também a reconhecer a possibilidade de um Outro que lhe escapa. Nesse contexto, a definição por Ricoeur do religioso como “a referência a uma antecedência, a uma exterioridade e a uma superioridade”, sendo que essas “três noções são constitutivas da maneira como sou precedido no mundo do sentido” (CC), aponta não tanto para uma confissão determinada, mas, muito mais, para o reconhecimento do sagrado como aquilo que, simultaneamente, nos precede e nos ultrapassa. (GAGNEBIN, 1997, p. 270).

Sua crítica principal ao pensamento moderno desde Descartes, como já mencionamos, é esse papel central, quase divino, dado ao homem na constituição de si próprio e do sentido de sua vida.

Pode-se dizer o mesmo de DLS, que, no prefácio de MC, alerta para o fato de MC não ser uma obra proselitista, mas uma reflexão objetiva sobre o significado mais profundo de certas afirmações da teologia e suas implicações para a criação artística, principalmente a literária, mas também a dramática.

Nesse sentido, nós também não estaremos defendendo ou refutando tais afirmações, mas apenas tomando-as, à semelhança do que faz DLS, como norteadoras do processo criativo, particularmente, do tradutório.

Assim, longe de ser dogmático, nosso intento se identifica com a hermenêutica de Ricoeur. Mesmo nas obras em que aborda temas teológicos, o que ele buscava não era:

[...] opor, nesse nível de abstração, uma formulação a outra formulação: não sou dogmatizador. Minha intenção é refletir sobre a *significação* do trabalho teológico cristalizado em um conceito como o de pecado original. Coloco portanto um problema de método. [...] Refletir sobre a *significação* é, pois, reencontrar as intenções do conceito, seu poder de remetimento ao que não é conceito mas anúncio, anúncio que denuncia o mal e anúncio que pronuncia a absolvição. Em suma, refletir sobre a significação é de uma certa forma *desfazer o conceito*, decompor suas motivações e, por uma espécie de análise intencional, reencontrar as setas de sentido que visam o próprio *querigma*⁵¹ (RICOEUR, 1978, p. 227-228).

Optamos pela abordagem hermenêutica de Paul Ricoeur como o referencial teórico principal de nossa tradução, pelo fato de ele ter pressupostos semelhantes aos de DLS, e chegar a conclusões análogas quanto à dinâmica do processo tradutório, que reflete a dinâmica da própria natureza e vida humana. Ricoeur e DLS viam no cristianismo e na Bíblia, marcos históricos, linguísticos e filosóficos importantes para a formação do pensamento ocidental e para as discussões em torno da linguagem e de sua hermenêutica. E foram originais em extrair da Bíblia princípios para o autor e no caso de Ricoeur mais diretamente, também para o tradutor.

3.3 CONCEPÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO EM RICOEUR

O aspecto do tradutor como mediador é bastante explorado em *On Translation* (RICOEUR, 2006), que é composto por três ensaios, escritos em momentos diferentes, que saíram pela primeira vez em língua francesa em 2004. Eles foram traduzidos para o inglês como

⁵¹ Essa palavra vem do grego, *kérygma*, e significa mensagem, pregação, proclamação.

“Translation as challenge and source of happiness” [Tradução como desafio e fonte de felicidade], “The paradigm of translation” [O Paradigma da tradução] e “A ‘passage’: translating the untranslatable” [Uma “passagem”: traduzindo o intraduzível]. Nesses textos descobrimos a alternativa proposta por Ricoeur para a clássica ideia da ambiguidade da tradução, entre possibilidade e impossibilidade prática da tradução que ele resume como sendo a oposição entre fidelidade e traição. Mas longe de optar por alguma dessas alternativas, ou estabelecer uma dicotomia, Ricoeur defende a necessidade do tradutor se colocar como mediador, e diríamos de nossa parte, até de negociador dessa tensão. Recomenda ele ainda que o sonho da tradução perfeita deva ser abandonado e substituído pela busca de uma possibilidade paradoxal; uma possibilidade que tange o absurdo, mas que ladeia os abismos existentes entre pares de opostos aparentemente inconciliáveis.

Outro traço do autor nessa coletânea é que seu tom é em geral positivo e esperançoso, pois apesar de todas as contradições e diferenças históricas e culturais que há entre os sistemas linguísticos, ainda sim, a tradução é um absurdo realizável, por mais que seja no limite impossível.

No prefácio de *On Translation*, Richard Kearney descreve Paul Ricoeur como um “*inveterate mediator*” [“mediador inveterado”] (2006, p. VII), que usava a tradução como filosofia ou mais especificamente, como hermenêutica, e como metodologia para filosofar. Mais adiante, Ricoeur também é considerado alguém que soube como ninguém conciliar posições aparentemente contraditórias, que, sem lhe dar nome especial, praticou uma filosofia dialógica ou diacrítica (RICOEUR, 2006, pág. xi), que também pode ser chamada de hermenêutica de “*long route*” [“rota longa”], segundo a qual, analogamente ao que pensam os filósofos existencialistas em geral, a vida já é em si uma interpretação e ela interpreta a si mesma, mas não sem mediações. Segundo Kearney, Ricoeur defendia que a vida é mediada por interpretações religiosas, políticas, culturais, históricas e científicas.

Tornar-se um *self* é recuperar sentidos que estiveram ocultos sob a aparência desses fatores externos, refutando a concepção idealista de que o *self* seja autofundado e conhecedor de si mesmo. O caminho mais seguro para o autoconhecimento é, para Ricoeur, o caminho que passa pelo outro, porque ele vai além ou transcende a subjetividade autônoma. Essa descoberta também passa pela mediação de símbolos, metáforas, mitos, ideologias e histórias. Então, a realidade se nos apresenta de

forma indireta e sua interpretação nos convida a refletir de forma cada vez mais profunda, e não abandonar qualquer tentativa de alcançá-la e negando-a, como fazem os céticos.

Quanto ao texto de Ricoeur dedicado aos paradigmas da tradução, Kearney identifica dois: o linguístico (tradução inter- ou intralinguística) e o ontológico (tradução entre seres). O fenômeno da diversidade das línguas e da polissemia é que torna a tradução necessária para se fazer a mediação entre o emissor e o universo de sentidos.

O prefaciador lembra ainda que a tradução tem em sua raiz a ideia de “transferência” e que, em Ricoeur, ela já começa no próprio ato de falar, que é uma tradução “[...] não apenas de si para si (do interno para o externo, do privado para o público, do consciente para o inconsciente, etc.) mas também e mais explicitamente da tradução de si para outros” (RICOEUR, 2006, p. XV).⁵²

O tradutor está sempre posto entre dois senhores: o autor original e o leitor; e ele tem duas tarefas básicas: de levar o autor para o leitor e trazer o autor para o leitor. Há assim um dever duplo: “[...] de expropriar a si mesmo, na medida em que o outro é apropriado” (RICOEUR, 2006, p. xvi),⁵³ o que implica em “abertura” para o outro e sugere já a expressão mais consagrada de Ricoeur para a tradução: a de “hospitalidade linguística”, que implica numa *correspondence* [correspondência] ou *equivalence* [equivalência], sem uma *adhesion* [adesão] completa ou perfeita.⁵⁴

Nas palavras do prefaciador:

Da mesma forma que na narrativa, é sempre possível contar a história de uma forma diferente, à semelhança da tradução, sem jamais ter a esperança de ladear o abismo que se encontra entre a equivalência e a fidelidade perfeita. A hospitalidade linguística, portanto, é o ato de habilitar a palavra do Outro em paralelo com o ato de receber a palavra do Outro no nosso próprio

⁵² [...] not only translating oneself to oneself (inner to outer, private to public, unconscious to conscious, etc.) but also and more explicitly of translating oneself to others.

⁵³ [...] to expropriate oneself as one appropriates the other.

⁵⁴ [...] without complete adhesion.

lar, nossa própria habitação (RICOEUR, 2006, p. xvi).⁵⁵

Em meio a toda essa polissemia e relações, o fenômeno que acaba acontecendo é que haja tantas formas diferentes de tradução, quanto existem formas diferentes de narrar uma história, sendo que nenhuma é perfeita.

Ricoeur, à semelhança de Steiner, aproveita a história de Babel para explicar essa necessidade da tradução e sua relação íntima com a interpretação, envolvendo sempre o diálogo entre o próprio e o estrangeiro, que se divide em alteridade externa (fora do âmbito da própria cultura e do *self*) e interna (no âmbito da própria cultura e do *self*). Para ele, a tradução, da mesma forma que a hermenêutica, envolve um círculo, que passa pela aproximação, estranhamento e reaproximação de si mesmo, de forma transformada, pelo confronto com o outro/estrangeiro. Assim, o mundo externo da tradução tem ressonância no interno, permitindo a descoberta do outro, no âmbito do mesmo. E essa descoberta está associada ao inconsciente, que é chamado à conscientização; ao corpo; às relações humanas e à transcendência. “Isso faz de cada um de nós uma identidade narrativa, que opera como autora, tanto quanto leitora de nossas próprias vidas, o que em outras palavras quer dizer que somos tradutores de nossas próprias vidas” (RICOEUR, 2006, p. xix-xx).⁵⁶⁵⁷ Com isso as histórias individuais e a história do mundo se inscrevem no contexto de uma história maior na qual cada uma dessas histórias está tecida.

Em Ricoeur a tradução também está ligada às questões de política mundial, na medida em que “Apenas quando traduzimos nossas próprias feridas na linguagem dos estrangeiros e retraduzimos as feridas dos

⁵⁵ Just as narration it is always possible to tell the story in a different way, likewise in translation it is always possible to translate otherwise, without ever hoping to bridge the gap between equivalence and perfect adhesion. Linguistic hospitality, therefore, is the act of inhabiting the word of the Other paralleled by the act of receiving the word of the Other into one’s own home, one’s own dwelling (RICOEUR, *apud* KEARNEY, 2006, xvi).

⁵⁶ This makes of each one of us a narrative identity, operating as both authors and readers of our own lives. Which is another way of saying, translators of our own lives.

⁵⁷ Isso se dá particular e destacadamente no caso da autobiografia, como veremos nos comentários a MC mais adiante.

estrangeiros em nossa própria língua que a cura e a reconciliação pode se dar” (RICOEUR, 2006, p. xx)⁵⁸.

Essa é uma boa descrição do sentido mais amplo da “hospitalidade linguística” (RICOEUR, 2006, p. xvi). E esse tipo de tradução entre o próprio e o estrangeiro, que também se dá entre outros polos como o do universal e do plural (RICOEUR, 2006, p. xvi); da memória e do luto” (RICOEUR, 2006, p. xvi), da “apropriação e da desapropriação, (RICOEUR, 2006, p. xvi) exige muita imaginação e a criatividade. De acordo com Kearney, o caráter contínuo e perene desse processo (a nosso ver dialético e dialógico) é um sinal, não de fracasso, mas de esperança de uma tradução bem sucedida.

No primeiro ensaio de *On translation* (2006), Ricoeur faz uma análise de *A prova do Estrangeiro* de Berman (2002), comparando a experiência tradutória com a noção de recordação e luto de Freud. Assim, a prova do estrangeiro seria a renúncia à tradução perfeita. Mas a grande prova do tradutor é a de levar o leitor ao autor, e trazer o autor para o leitor, como que tendo que servir a dois senhores. Trata-se da já mencionada tarefa da mediação, que estabelece uma tensão entre o outro e o mesmo, entre a interpretação e a criação, geradora de diversos dualismos.

Essa é também a fonte de frustração dos tradutores, que se veem entrincheirados entre a impossibilidade absoluta de tradução, devido à diferença radical entre as línguas, e a sua possibilidade. Para conviver com esse conflito, Ricoeur propõe que a impossibilidade de que a tradução aconteça apenas em segmentos do texto, e não no texto todo.⁵⁹

E tais paradoxos nada mais fazem do que expressar a inescrutabilidade da própria linguagem que tange o mistério e se remete a coisas que se encontram para além dela, numa metafísica do inexorável e do não-dito.

Entretanto, a tese central do autor nessa obra é manifesta quando ele se refere à coincidência possível entre um original e uma tradução, entre o próprio e o estrangeiro, que é uma equivalência, uma proporcionalidade, envolvendo uma dialogicidade. Ele a expressa como

⁵⁸ [...] only when we translate our own wounds into the language of strangers and retranslate the wounds of strangers into our own language that healing and reconciliation can take place.

⁵⁹ Tivemos vários momentos em que tal impossibilidade ou dificuldade se manifestou no processo tradutório de MC, como comentaremos mais adiante.

sendo a “hospitalidade linguística”; a habilidade de receber o estrangeiro em sua própria casa, fazendo-o sentir-se à vontade e bem.

Pode-se reconhecer aqui a ideia de Berman (2007) do “Albergue do Longínquo”, da abertura pela tradução de “entre espaços” múltiplos e intralinguísticos.

Ainda no primeiro capítulo, Ricoeur coloca antes de tudo que a tradução é uma aposta. E é mais fácil falar dela do que realizá-la. As dificuldades na tradução devem ser tomadas como “testes” ou “provações”. Trata-se de um “trabalho” tanto no sentido de memorização quanto de luto, que envolve um lado de salvação e outro, de aceitação da perda. Como já se dizia no prefácio, a tradução tem um caráter de mediação entre dois polos, é servir a dois senhores, o que gera uma tensão entre a lealdade e a traição.

Além disso, o autor observa que a tradução é um processo equivalente ao da memorização. O trabalho de memorização, que se parece com o de parto, abarca dois extremos: o da aceitação da língua materna como sagrada, a preocupação com a identidade e a resistência; e o da língua estrangeira, projetada para o nível do intraduzível. Esse conflito é superado pela admissão de que “um original não será duplicado por outro original” (RICOEUR, 2006, p. 5).⁶⁰ O auge dessa ideia é achar que toda tradução tem que ser necessariamente má tradução. Mas essa imagem acaba sendo superada na medida em que se começa a traduzir, momento em que a tradução passa a ser concebida com um “drama” e uma “aposta” (idem). Assim, em Ricoeur a tradução é considerada um grande desafio.

O erro inicial que um tradutor pode cometer é fazer uma tradução “palavra por palavra”, como se a cada uma correspondesse uma outra, fixa. O tradutor que segue essa metodologia esquece que os campos semânticos intralinguísticos não se sobrepõe e as sintaxes não são equivalentes, gerando assim uma resistência e aparência de intraduzibilidade. Surge assim a necessidade de um texto-mediador ou paralelo, que permita fazer a ponte entre o traduzível e o intraduzível.

O dilema é o seguinte: em uma boa tradução, os dois textos, fonte e alvo, devem ser combinados através de um terceiro texto, não-existente. Na verdade, o problema é de dizer a mesma coisa, ou

⁶⁰ Admission that the original will not be duplicated by another original.

alegar estar dizendo a mesma coisa de duas formas diferentes (RICOEUR, 2006, p. 7).⁶¹

A solução da falta desse terceiro texto é apelar para os especialistas políglotas, que farão uma leitura crítica, fazendo uma tradução particular, mas que não sana completamente o problema da intraduzibilidade. Esse problema pode ser amenizado pela multiplicidade de versões, como é o caso das traduções recorrentes das obras clássicas. E elas partem da falta de satisfação com as traduções existentes.

A resistência à tradução pode acontecer em dois níveis: “do texto a ser traduzido e da língua de recepção da tradução” (RICOEUR, 2006, p. 8)⁶² e o tradutor sempre cairá na tentação de “forçar” um desses dois aspectos. O tradutor deve aprender a viver o luto da impossibilidade, e, no limite, a tensão de servir a dois senhores, o autor e o leitor.

O desejo pela tradução perfeita já tomou outras formas como o desejo da biblioteca ou do livro universal da *Aufklärung* [Iluminismo] e o messianismo de Walter Benjamin, que é o desejo de redenção da própria linguagem, que tem esse mesmo caráter dilemático. A ilusão da tradução do “ganho sem perda” (RICOEUR, 2006, p. 9), gera “nômades da linguagem”, já que a linguagem de origem é desterritorializada em nome do ódio ao “provincialismo da língua materna” (RICOEUR, 2006, p. 9).

E é precisamente a aceitação do luto pela perda da tradução perfeita que gera a felicidade possível no processo de tradução, pois ele permite reconhecer a diferença entre adequação e equivalência: a “equivalência sem adequação” (Ricoeur, 2006, p. 10).⁶³ Essa fórmula diz que há uma proporcionalidade entre o texto de partida e o de chegada, mas que não implica em deformação do texto de partida a favor daquele de chegada.

⁶¹ The dilemma is the following: in a good translation, the two texts, source and target, must be matched with one another through a third non-existent text. Indeed, the problem is saying the same thing or claiming to say the same thing in two different ways.

⁶² [...] that of the text to be translated and that of the translation’s language of reception.

⁶³ [...] equivalence without adequacy.

A despeito do que dizem aqueles que Ricoeur chama de “agnósticos”, que descreem da felicidade real do tradutor, ela pode, sim, ser encontrada no que ele chama de “hospitalidade linguística”.

Ele conclui esse capítulo, observando que: “[...] da mesma forma que no ato de contar uma história, podermos traduzir de forma diferente, sem a esperança de preencher o hiato entre equivalência e total adequação”. (RICOEUR, 2006, p. 10)⁶⁴

A tradução intra e inter linguística é o tema principal do segundo ensaio de Ricoeur (2006), que destaca que o mito de Babel não necessariamente apontaria para uma catástrofe, mas para o fato linguístico de que haja diferenças entre as línguas. Ao invés de impedirem a tradução, elas a tornam realizável entre línguas diferentes (inter linguística), e dentro das mesmas línguas (intralinguística - de interpretação e compreensão de um texto).

Nesse segundo texto, “O paradigma da tradução”, Ricoeur dá dois sentidos à tradução: como transferência de sentidos, que é a definição adotada por Antoine Berman; e, no sentido mais amplo, como sinônimo de compreensão e interpretação, que é baseado no pensamento de George Steiner em *Depois de Babel*.

No primeiro sentido, Ricoeur chama a atenção para a diversidade das línguas, que tornou a tradução uma necessidade. A diversidade das línguas é um fenômeno que não tem explicação em termos evolutivos. Ele não foi necessário para a sobrevivência da espécie, pelo contrário, a dificultou. Já de acordo com Steiner, o pluralismo de línguas torna a tradução enigmática e interdita, pressupondo uma confusão e dispersão original.

Quanto a isso, Ricoeur observa que, em primeiro lugar, para além da diversidade e polissemia das línguas, a linguagem continua um fenômeno universal, pelo que chegamos ao paradoxo. A linguagem comum é “uma competência universal contradita pelo seu alcance difuso, uma habilidade universal contradita pela sua execução fragmentada, difusa e desorganizada” (RICOEUR, 2006, p. 12).⁶⁵ E tal

⁶⁴ [...] just as in the act of telling a story, we can translate differently, without hope of filling the gap between equivalence and total adequacy. Linguistic hospitality, then, where the pleasure of receiving the foreign word at home, in one’s own welcoming home.

⁶⁵ This universal competence contradicted by its scattered achievements, a universal ability contradicted by its fragmented, scattered and disorganized execution.

confusão é vista pela humanidade como um desastre. Em segundo lugar, a diversidade das línguas explica porque sempre se traduziu desde que a diversidade de línguas se instalou na história da civilização humana. Então, restam duas alternativas: ou a diversidade torna a tradução teoricamente impossível e as línguas intraduzíveis, ou a tradução, observada como fato, pode ser explicada por um campo comum e universal, mas perdido, entre as línguas, que é o que permite a comunicação.

Repito as alternativas teóricas: ou a diversidade das línguas é radical, e a tradução é impossível por direito, ou então a tradução é um fato, e devemos estabelecer a possibilidade legítima através de uma sondagem das origens ou através da reconstrução das condições *a priori* do fato constatado. Sugiro que precisamos ir além dessas alternativas teóricas traduzível versus intraduzível, e substituí-las por novas alternativas práticas ... admitindo que a prática da tradução permanece uma operação arriscada que está sempre em busca de sua teoria [...] Esta também é a minha tese no que diz respeito aos dois lados de tradução extra- e intralingüística: teoricamente incompreensíveis, mas na verdade possíveis ao enorme preço que estamos prestes a nomear as alternativas práticas de fidelidade versus traição. (RICOEUR, 2006, p. 14).⁶⁶

⁶⁶ I repeat the theoretical alternatives: either the diversity of languages is radical, and then translation is impossible by right, or else translation is a fact, and we must establish its rightful possibility through an inquiry into the origin or through a reconstruction of the *a priori* conditions of the noted fact. I suggest that we need to get beyond these theoretical alternatives translatable *versus* untranslatable, and to replace them with new practical alternatives... admitting that the practice of translation remains a risky operation, which is always in search of its theory... This is also my thesis as regards the two sides of translation, extra- and intralinguistic: theoretically incomprehensible, but actually practicable, for the huge price that we are about to name; the practical alternatives of faithfulness *versus* betrayal.

E a alternativa escolhida pelo autor é a da possibilidade da tradução, baseada no simples fato de que ela exista. A busca pela linguagem original é também considerada em “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin, que supõe uma convergência secreta entre as línguas e a perspectiva esperançosa ou escatológica do tradutor, que lhe permite encarar a sua tarefa “sem intoxicação e com toda a sobriedade” (RICOEUR, 2006, p. 16).⁶⁷

Ricoeur destaca ainda que não são as imperfeições das línguas que são o problema, mas a forma como funcionam. Os obstáculos reais são dois: pressupor um consenso sobre o que seria uma linguagem perfeita, e a dificuldade de ladear o abismo que há entre as línguas universal e particular empírica, que parece “intransponível”. Mas a tradução se inscreve na

[...] longa ladainha dos ‘apesar de tudo’. Apesar dos fratricídios, fazemos a campanha da fraternidade universal. Apesar da heterogeneidade dos idiomas, há os bilíngues, políglotas, intérpretes e tradutores” (RICOEUR, 2006, p. 18)⁶⁸.

Então, a tradução é uma vocação e algo a ser feito na prática, ainda que na perspectiva de busca de uma teoria condizente, partindo do fato da existência humana. Isso explica o “desejo” por traduzir, que se insere na busca e prática de ampliação dos horizontes da *Bildung* (formação humana).

Mas o que o tradutor pode esperar apenas desse desejo é uma “equivalência sem identidade. Essa equivalência só pode ser buscada, trabalhada, suposta” (RICOEUR, 2006, p. 22).⁶⁹ Então, Ricoeur repete a sua aplicação da ideia de memória e luto de Freud, afirmando que mesmo quando o tradutor abre mão da tradução perfeita, ainda estará incorrendo em um risco insuperável e submetendo a língua estrangeira a um teste.

⁶⁷ [...] without intoxication and in all sobriety.

⁶⁸ [...] in the long litany of ‘despite everything’. Despite fratricides, we campaign for universal fraternity. Despite the heterogeneity of idioms, there are bilinguals, polyglots, interpreters and translators.

⁶⁹ [...] equivalence without identity. This equivalence can only be sought, worked at, supposed.

Então, ele toca no aspecto ético da tradução, que se apresenta principalmente na compreensão ou tradução interna. Pois a hospitalidade linguística é o que acontece também no diálogo inter-religioso, em que a diversidade de religiões supõe a tradução de uma para a outra, o que só pode ocorrer pela via dos valores e respeitando os limites do serviço a dois senhores.

A tarefa do tradutor, é igualmente ambígua. Ele lida com sentenças, textos e seus sentidos, e não apenas com palavras, e seu objetivo é de comunicar algo (ao contrário do sofista, cujo objetivo é confundir). Seu objetivo primário é a comunicação e alcançar a compreensão. Se entender é traduzir, encontramos no cerne da compreensão novamente o intraduzível, pelo que se reinicia o círculo dialético entre os polos do intraduzível e da tradução.

Ricoeur encerra esse capítulo, declarando a sua perplexidade em relação ao assunto e resumindo seus argumentos em favor da hospitalidade linguística. Mas que ele também considera a outra possibilidade de abordagem da tradução, que é a do

[...] trabalho da linguagem sobre si mesma. Não é este trabalho que nos dá a chave para as dificuldades de traduções *ad extra*? E se não tivéssemos contornado as regiões inquietantes do indizível, teríamos o sentido do segredo, do segredo intraduzível? E as nossas melhores relações, no amor e na amizade, será que elas iriam salvar esta qualidade de apreciação - segredo / discrição - que salvaguarda a distância na proximidade? Sim, existem duas vias de abordagem do problema da tradução (RICOEUR, 206, p. 29).⁷⁰

⁷⁰ [...] that of the language's work on itself. Is it not this work, which gives us the key to the difficulties of translations *ad extra*? And if we had not skirted the disquieting regions of the unspeakable, would we have the sense of the secret, of the untranslatable secret? And our better exchanges, in love and in friendship, would they save this quality of discretion - secret/discretion - which safeguards the distance in the proximity? Yes, there are two routes of entry into the problem of translation.

Finalmente, em “A ‘passage’: translating the untranslatable” [“A ‘passagem’: traduzindo o intraduzível], Ricoeur discute três tipos de “intraduzibilidade”.

O primeiro, que é inicial, é o da multiplicidade de línguas, que se distinguem não apenas na forma de construir o real, mas também na forma de tecê-lo para dentro do discurso. Citando Benveniste, Ricoeur afirma que a unidade significativa da linguagem não é a palavra, mas a sentença, que tem sempre um emissor, um receptor, uma mensagem e um referente. As sentenças são miniaturas de discursos, que formam textos. O tradutor lida com textos e não com palavras, e a forma de fazê-lo não vai

[...] da palavra para a sentença, para o texto, para o grupo cultural, mas de forma inversa: absorvendo interpretações vastas do espírito da cultura, o tradutor descende novamente, a partir do texto, à frase e à palavra. O ato final, se podemos dizer assim, a decisão final está prestes a fazer um glossário no nível das palavras: a seleção de um glossário é o texto final, onde o que deveria ser impossível *de* traduzir é cristalizado como se fosse *in fine* (RICOEUR, 206, p. 31-32).⁷¹

O segundo tipo de intraduzibilidade é a final, que implica em entender como a tradução funciona, como uma resposta parcial ao teste do estrangeiro, que repousa sobre a curiosidade com relação a ele. Nesse caso, o dilema quanto à tradução pode resultar em duas estratégias, ambas falhas por sua arbitrariedade: O recurso a uma língua original, ou a construção de uma língua artificial: “A luta de toda língua com o segredo, o oculto, o mistério, o inexprimível é acima de tudo o

⁷¹ [...] from the word to the sentence, to the text, to the cultural group, but conversely: absorbing vast interpretations of the spirit of a culture, the translator comes down again from the text, to the sentence and to the word. The final act, if one can put it that way, the final decision is about making out a glossary at the level of words: the selection of a glossary is the final text where what should be impossible to translate is crystallized as it were *in fine*.

mais arraigado incomunicável intraduzível inicial” (RICOEUR, 2006, p. 33).⁷²

Como sugere Ricoeur, mesmo substituindo as alternativas traduzível e intraduzível por fidelidade e traição, a empreitada de tentar resolver a dualidade continua “uma operação arriscada, que está sempre em busca de sua teoria” (RICOEUR, 2006, p. 33).⁷³

Na falta de um terceiro texto real, o tradutor apela para um terceiro texto imaginário⁷⁴ e, na falta de comprovação possível de uma identidade, ele chega à “equivalência sem identidade”⁷⁵ (RICOEUR, 2006, p. 34).⁷⁶

E é aí, a nosso ver, que entra a criatividade do tradutor, que se dá através da imaginação, com toda a sua força significante e significativa.

Como já foi destacado no prefácio, para Ricoeur, o dilema da tradução está entre “conduzir o leitor ao autor” e “levar o autor ao leitor”. E ele reafirma que a solução é abrir mão da tradução perfeita e admitir a “diferença total entre o peculiar e o estrangeiro” (RICOEUR, 2006, p. 35).⁷⁷

A dita equivalência, que só pode ser suposta, buscada, interpretada e “restituída” em seu sentido, é mais uma construção do que um pressuposto. Então Ricoeur sugere a “seguinte fórmula para a tradução: ‘construindo comparáveis’” (RICOEUR, 2006, p. 36)⁷⁸, que desembocam em um glossário. Quer dizer, o tradutor procede por analogias e aproximações até chegar a um arcabouço de palavras e seus sentidos equivalentes. E Ricoeur conclui: “A grandeza da tradução é o risco da tradução: traição criativa do original, apropriação igualmente criativa pela linguagem de recepção; construção de comparáveis”

⁷² Every language's struggle with the secret, the hidden, the mystery, the inexpressible is above all else the most entrenched incommunicable, initial untranslatable.

⁷³ [...] a risky operation, which is always in search of its theory.

⁷⁴ Podemos vislumbrar aqui já a importância da imaginação e da criatividade no arcabouço do pensamento de Ricoeur, principalmente aplicadas ao tradutor.

⁷⁵ Aqui, o autor usa uma palavra que também é empregada na matemática, no que diz respeito à proporcionalidade e à equivalência ou igualdade entre razões.

⁷⁶ [...] equivalence without identity.

⁷⁷ [...] total difference between the peculiar and the foreign.

⁷⁸ [...] following formula to translation: ‘constructing comparables’.

(RICOEUR, 2006, p. 37).⁷⁹ Temos aqui outro ponto de contato entre o pensamento de Ricoeur e de DLS em MC: a opção do tradutor é entre a criatividade do autor original e a própria criatividade. Portanto, Ricoeur rompe com a ideia de que a traição deva ser evitada a todo custo, rompendo com o dualismo. Observe-se aqui a importância dada pelo autor à criatividade.

O terceiro tipo de intraduzibilidade pode ser descoberto na construção do comparável, e que se dá ao nível do sentido. E ele está encarnado em forma de letra ou palavra.

Por mais que a tradução literal seja abominável, o sentido também não pode ficar pairando no ar, sem ancoragem nas palavras. Os que se opõe à tradução literal, defendendo que o sentido se dá pelo mero ato de “atribuí-lo”, põem a perder as descobertas recentes da semiótica, que propugna a unidade entre “sentido e sonoridade, do significante e do significado” (RICOEUR, 2006, p. 38).⁸⁰

Podemos concluir dessa pequena incursão no texto *On Translation* que Ricoeur atribuía um papel fundamental à criatividade ou imaginação no processo tradutório, precisamente por suas limitações, ditadas pelos vários sentidos do intraduzível e pela falta do elo de ligação ou do terceiro texto entre o texto ou língua de origem e o texto ou língua de chegada, que precisa ser imaginado ou trazido de algum outro lugar que transcende a realidade do aqui e agora e se encontra “lá fora”. Assim, a tradução não é apenas uma empreitada arriscada em busca de sua teoria, mas também uma aventura que tange o nível da utopia e do sonho humanos.

De acordo com Fernanda Henriques (2012), a obra de Ricoeur sobre a tradução, gira em torno do que chama de “quase personagens”: O “outro” ou “estrangeiro”, o “si mesmo” e o que os põe em relação entre si, a já mencionada “hospitalidade”.

Sobre essa última, Henriques (2012, p. 4) afirma:

[...] a categoria de hospitalidade representa a estrutura possibilitante da própria relação entre o si-mesmo (o próprio) e o estrangeiro (o alheio). Ricoeur nomeia-a, diretamente, como

⁷⁹ Grandeur of translation, risk of translation; creative betrayal of the original, equally creative appropriation by the reception language; *construction of the comparable*.

⁸⁰ [...] the unity of meaning and sound, of the signified and the signifier [...].

hospitalidade da linguagem (*hospitalité langagière*), relacionando-a com o prazer de receber na sua língua a língua estrangeira, bem como com o prazer de habitar a língua do outro. Esta categoria exerce um papel fundamental na compreensão da posição de Ricoeur sobre o tema em causa, pondo em evidência a dimensão ética que lhe é conferida, na medida em que a *hospitalité langagière* é tomada como símbolo de outros tipos de hospitalidade desejáveis, nomeadamente as que se referem às confissões religiosas, pelo que, em última análise, indicia todas as formas de busca de fraternidade e de comunhão.

A autora trabalha ainda a palavra-chave “desafio”, mencionada em *Sobre a Tradução* de Ricoeur, que é como deve ser encarada a tarefa do tradutor. Por mais intraduzível que seja a obra, ainda assim ele se arrisca, para extrair dela o melhor para ser veiculado, numa “equivalência sem identidade” (RICOEUR, *apud* HENRIQUES, 2012, p. 5).

O caráter interminável de traduções assim compreendidas, que requerem de um “terceiro texto” entre o original e o texto de chegada, prova-se pela infinidade de traduções de “textos clássicos”, existentes por todo o mundo é também destacado por Maria E. P. Chanut e Nícia A.B. Bonatti (2008). Esse caráter aproxima a tradução da memória, porque tange a identidade cultural e suas resistências e o luto pela perda da tradução ideal, bem como por certa incomensurabilidade entre as línguas.

Henriques destaca ainda a dimensão ética abordada por Ricoeur e que está na raiz do conceito de tradução e sua teorização:

[...] a tradução é [...] “um fazer, à procura da sua teoria”. E é um fazer com toda a amplitude da acção humana ética: é um fazer de risco e de criatividade e no âmbito da negociação entre o próprio e o alheio, o si-mesmo e a alteridade [...] (HENRIQUES, 2012, p. 9)

Além da base de visão de mundo e ética cristã já comentada, Ricoeur e DLS têm em comum uma ampla experiência tradutória e

ambos traduziram mais na prática, do que falaram sobre a tradução. E demonstravam a postura ética de buscar o equilíbrio e o diálogo entre partes aparentemente opostas, podendo ser chamados - como o faz Richard Kearney, em sua introdução à obra de Ricoeur - de “inveterate mediator” [“mediador inveterado”] (RICOEUR, 2006, p. vii). A conclusão que se pode tirar de *On Translation* (2006) é de que a tradução é uma experiência complexa, sem modelos absolutos, nem padrões que se possa simplesmente replicar mecanicamente. Assim sendo, cada tradução demanda uma solução para si, sem ser a única possível. Por isso mesmo é que se trata de uma prática que está se renovando continuamente, avaliando-se e retraduzindo-se sem cessar.

Então, Ricoeur (2006) deixa clara a magnitude dos problemas envolvidos na tradução, mas esses, encarados como desafio, resgatam ao mesmo tempo o prazer de traduzir e a esperança de se alcançar resultados satisfatórios no processo. Digamos que Ricoeur (2006) se torna, assim, um advogado ou diplomata do tradutor, tantas vezes acusado de traição.

Nesse sentido ainda, DLS e Ricoeur podem ser considerados “diplomatas de trocas filosóficas, para sempre em busca de um ponto de comercialização – se não de resolução – entre pontos de vista ostensivamente irreconciliáveis” (RICOEUR, 2006, p. vii).⁸¹ Ricoeur, da mesma forma que DLS, preocupava-se com assuntos ontológicos e teológicos, como dizíamos, buscando as articulações interdisciplinares entre esses campos e a hermenêutica e estudos da linguagem, criando o que Kenney chama de “philosophy as translation and philosophy of translation” [filosofia como tradução e filosofia da tradução] (RICOEUR, 2006, p. viii), ou “dialogical or diacritical hermeneutics” [“hermenêutica dialógica ou diacrítica”] (RICOEUR, 2006, p. viii).

Essa busca permite encontrar pontos de equilíbrio entre a pluralidade das línguas e de suas traduções e a unidade de seu intento, polos esses que se desdobram entre o eu e o outro, o familiar e o estrangeiro, o igual e o diferente, o interno e o externo.

Como podemos ler em Buber (1979), que muito influenciou Ricoeur, a ideia de “outro textual” sugere o Outro com “O” maiúsculo, que é Deus, que só pode ser entendido por mediações, e não diretamente. E como somos reflexo desse Outro, na concepção de

⁸¹[...] diplomat of philosophical exchange, forever finding a point of commerce – if not always resolution – between ostensibly irreconcilable viewpoints [...].

Buber, Ricoeur e DLS, o próprio entendimento de si, do eu, também se torna possível pela mediação limitada de textos, particularmente os narrativos, com suas metáforas e analogias.

3.4. REFLEXÕES DE DLS SOBRE A TRADUÇÃO: A TRADUÇÃO COMO ARTE

Como dito anteriormente a experiência de DLS com a escrita e a tradução começou com a tradução de poesia, considerada por grande parte dos teóricos, como Benjamin (2008), uma das mais difíceis ou até “impossíveis” modalidades de tradução. E por ser impossível, precisamente, é que, segundo Haroldo de Campos, como já comentamos, ela demanda uma “re-criação”, o que implica em que seja uma obra de arte. E isso pode acontecer também na prosa, mas acontece particularmente na poesia. DLS iniciou seu trabalho de tradução de poesia ainda na Universidade de Oxford, onde não foi apenas uma das primeiras mulheres a se formarem com honrarias, mas uma das primeiras mulheres a ser admitida no curso de Letras. E ela continuou trabalhando como escritora e tradutora esporádica por toda a vida, demonstrando paixão especial pela tradução de poemas.

Entre as suas principais traduções, encontram-se: *Tristan in Brittany* [*Tristão na Britânia*], do francês antigo (1929); *The Song of Roland* [*A Canção de Rolando*], do francês antigo (1957); e a que mais a notabilizou, *A Divina Comédia* (*Inferno* – 1949; *Purgatório* – 1955; *Céu* 1962 com a colaboração de Bárbara Reynolds), de Dante, do italiano antigo.

De acordo com Joan Ross Acocella (1974), a tradução de DLS da *Divina Comédia* é uma das mais populares na Europa, tendo sido classificada como parte da escola de crítica moderna. Na obra de William J. de Sua, *Dante into English* (1964), que é uma reação contra a abordagem vitoriana “literal”, e também contra a ênfase no conteúdo, privilegiando a forma e a arte, DLS é classificada como espécie interpretativa de tradução, o que novamente envolve a hermenêutica. O que o mito de Hermes representou para a filosofia da interpretação, o mito ou metáfora da trindade pode vir a ser para a tradução, e aí que pretendemos chegar mais adiante. E isso combinaria, de acordo com de Sua, com a tendência moderna de ver a literatura mais como processo do que como produto.

Entretanto, o autor também ressalta certas imprecisões e incongruências do trabalho de DLS, sem deixar de reconhecer o seu mérito por ter encontrado uma linha de trabalho, mantendo a forma de *terza rima*, e sendo coerente com ela.

Já Daniela Caselli (2006) compara DLS com vultos da teoria e prática da tradução como T.S. Eliot, Pound, Waley, e em especial, Eliot, afirmando que a sua teoria foi baseada na prática. Para ela, uma tradução tem que ser sempre renovada, como a própria história se renova.

Eliot reivindica, como vimos, que o original seja conhecível na medida em que ele seja uma coisa *em si*, sempre e apenas interpretável e assim, traduzível; já Sayers pensa que o original seja uma plenitude, que a tradução jamais poderá reproduzir completamente. Para Sayers, sempre haverá algo que se perde na tradução. Embora o seu posicionamento pareça mais convencional, Sayers chega de forma surpreendente a conclusões similares às de Eliot, ainda que por um caminho diferente: ela encara a tradução como um ato interpretativo característico de sua época, sempre ligado ao seu próprio momento histórico, que é parte de uma série infinita de tentativas. Diferente de Eliot, que prevê um papel cultural para as suas traduções, Sayers se recusa a teorizar a tradução “a priori” e reivindica que qualquer tradutor já poderia se dar por satisfeito em “ser coerente com um quarto de sua própria teoria” (CASELLI, 2006, p. 36).⁸²

⁸² Eliot claims, as we have seen, that the original is unknowable insofar as it is matter *an sich*, always and only interpretable, and thus translatable; Sayers instead thinks of the original as plenitude, which the translation can never quite reproduce. For Sayers, something is always lost in translation. Although her position seems rather more conventional, Sayers surprisingly reaches conclusions similar to Eliot’s, albeit going through a different route: she sees translation as an interpretive act characteristic of its age, always linked to its own historical moment, always part of an infinite series of attempts. Unlike Pound, who foresees a cultural role for his translations, Sayers refuses to theorize translation ‘a priori’ and claims that any translator would be lucky to ‘live up to a quarter of his own theory’.

E, de fato, a tradução de DLS teve uma importante repercussão em seu tempo, por levar a sua metodologia até o fim, mesmo sabendo dos riscos de críticas que corria, como as apontadas por Acocella (1974). Por esse e outros motivos, a experiência tradutória de DLS é citada praticamente como conclusão do trabalho de Caselli (2006, p. 37), como exemplo de conciliação entre o alto nível acadêmico e a acessibilidade da linguagem:

Traduzir se torna em Sayers uma forma de repensar a história literária e cultural, o que vai se tornando gradualmente também em uma história social da Inglaterra moderna, e uma forma a reconsiderar, como a literatura mais elevada pode se tornar acessível ao leitor comum, sem fazer rebaixar o seu nível intelectual. Uma dicotomia assim é claro que também fornece resistência à sua própria prática, que faz com que a tradução de Dante fosse intercalada com os seus escritos sobre as aventuras de seu detetive Lorde Peter Whimsey.⁸³

A grande consideração que DLS tinha para com o trabalho de tradução, embora não no detalhe e com a sofisticação teórica dos seus precursores românticos alemães e de Walter Benjamin (2008), pode ser inferida de um artigo, publicado postumamente. Ele se baseia em uma de suas palestras, proferida em 1954 para um curso de professores italianos de inglês. O texto foi fomentado pelo British Council no Girton College, em Cambridge, e publicado numa revista científica renomada em 1958 (Nottingham Mediaeval Studies, vol. II).

Nesse artigo, DLS defende que todo texto tem que ser retraduzido de tempos em tempos, pois não se pode verter o todo de um texto de maneira perfeita, sendo necessário ter objetivos claros e conhecimento de teorias da tradução rivais. Só assim seria possível desenvolver uma

⁸³ Translating becomes in Sayers a way to rethink literary and cultural history, which gradually becomes also a social history of modern England, and a way to reconsider how highbrow literature can be made available to the common reader without dumbing it down. Such a dichotomy, of course, is resisted also in her own practice, which alternates translating Dante to writing about the adventures of her detective Lord Peter Whimsey.

teoria própria, que seja coerente com a prática e o tempo-espaço do texto de origem e do lugar e época da tradução:

O trecho citado por Caselli está no seguinte contexto:

A vida é curta; e para dizer a verdade, um tradutor tem sorte se ele consegue ser coerente com um quarto de sua própria teoria. O que usualmente ele faz é agarrar-se ao seu objetivo da melhor maneira possível; e depois atualizar-se sobre as teorias rivais entre si; para então finalmente construir uma teoria que seja a sua para explicar e defender a sua prática (DLS, 2006, p. 92).⁸⁴

Esse é um dos objetivos já mencionados da presente tese: descobrir o que DLS tem a contribuir para as teorias da tradução, à luz de nossa própria prática e experiência interpretativa de tradução de MC.

Mais adiante no artigo supra citado, DLS resume em dois os princípios norteadores da prática tradutória: o da *inteligibilidade* da obra tradutória para o leitor visado, e o da projeção do “quê” característico da obra e do autor de origem, a assim, de um nível de aprofundamento considerável do tradutor na unicidade da obra a ser traduzida.

Sobre a questão controversa, se obras em verso devam ser vertidas em verso ou em prosa, DLS diz que depende do que se espera da tradução. Se o objetivo é de ajudar a compreender o conteúdo do que o autor diz, ela recomenda que se escolha a prosa. Mas se é de veicular o estilo do autor e o caráter de sua obra, o mais apropriado seria o verso, de preferência usando a mesma métrica que o autor. Para isso é preciso conhecer profundamente o autor e seu tempo, como de fato ela conhecia Dante, sobre quem ela demonstra que leu e escreveu muito, tanto que ela faz notas que só quem o estudou a fundo poderia fazer. DLS se torna, assim, uma mediadora gabaritada das ideias de Dante para a época e contexto histórico da sua época marcada pela guerra.

Ainda no mesmo artigo, DLS faz uma afirmação que nos levou a fazer a ponte entre MC e a tradução (no caso, a tradução de poesia, mas que pode se aplicar a toda tradução literária): “sua forma e matéria são

⁸⁴ Life is short; and to tell you the truth, a translator is lucky if he can live up to a quarter of his own theory. What he usually does is to grapple with his task as best he can; then read up the rival theories; and finally construct a theory of his own to explain and defend his practice.

tão indissolúveis quanto um três-em-um, como as Pessoas da Trindade e Substância em cuja honra se acredita que ele tenha inventado a própria *terza rima*” (DLS, 2006, p. 96).

Em outras palavras, a estrutura da *terza rima* revelaria algo sobre a estrutura de qualquer poesia, com sua forma tripartite. Nossa tese é precisamente essa: que o que DLS aplica à obra artística como um todo, que ela deve ser um todo equilibrado entre Ideia, Energia e Poder criativos, se aplique igualmente à tradução, como explicitaremos em maiores detalhes mais adiante.

Quanto à linguagem empregada, ela diz que usou um inglês mais moderno para passagens mais coloquiais, e o antigo e poético para as mais nobres, numa atitude equilibrada e ponderada

Usar a métrica certa, mas não levá-la a ferro e fogo é outro princípio a ser seguido; do contrário, só os tecnicamente preparados poderiam apreciar a tradução. Nesse ponto, portanto, a autora demonstra sua flexibilidade e bom senso na tradução de Dante.

A seguir, DLS apresenta muitos exemplos de versões diferentes da tradução de diversos trechos da *Divina Comédia*. Resumidamente, ela identifica as seguintes condições para a tradução: “A primeira coisa que um tradutor precisa evitar a todo custo é o vagarosidade, a rigidez ou embotamento; e a segunda é a monotonia”⁸⁵. (DLS, 2006, p. 108) As demais condições são: precisão, lealdade, senso de humor, não ter medo da rima, mas deixar a energia poética do autor que há no tradutor fazer esse trabalho.

Podemos vislumbrar aqui já a importância que a criatividade tinha na concepção de tradução da autora, principalmente no que diz respeito à monotonia e embotamento, geralmente causados pela falta de criatividade da parte do tradutor. Embora DLS não o diga explicitamente, podemos inferir que a criatividade é um antídoto eficaz para esses defeitos que a tradução pode apresentar e que devem ser evitados. O mesmo vale para o senso de humor, pois uma condição básica para a sua existência é precisamente a criatividade. O humor é uma das maiores provas ou manifestações de criatividade existentes.

E por se referir à criatividade é que MC é tão rico quando aplicado à tradução, esforço este que fazemos nesse trabalho, ainda que não se fale em tradução na obra. Assim, toda a discussão em torno da

⁸⁵ “The first thing that his translator must at all costs avoid is slowness, stiffness or dullness; and the second is monotony”.

trindade como conceito que explica a criatividade humana, a partir do ser criatura e imagem e semelhança de um Deus triuno, permite construir uma metáfora frutífera para o processo e fenômeno tradutório.

E, embora DLS não tivesse defendido a tradução como arte, de nossa parte, a partir do que Haroldo de Campos disse sobre a implicação da tradução impossível ser a tradução como arte, deduzimos que tudo o que DLS fala sobre arte também possa se aplicar à tradução, levando em conta esse conceito.

E se o ato criativo tem essas três dimensões dinamicamente inter-relacionadas da ideia, energia e poder, oriundos do mito ou metáfora da trindade, podemos igualmente reconhecer essas três dimensões na tradução.

Dando um passo além, se considerarmos a íntima relação ou equivalência entre interpretação ou hermenêutica e tradução, podemos inferir uma correspondência entre o mito de Hermes e a Trindade, nos seus campos respectivos.

Como explica Soares (2012, *on line*):

Estes vocábulos remetem, também, à mitologia antiga, evidenciando os caracteres conferidos ao Deus-alado Hermes. Esta figura mítica era, na visão da antiguidade ocidental, responsável pela mediação entre os Deuses e os homens. Hermes, a quem se atribui a descoberta da escrita, atuava como um mensageiro, unindo a esfera divino - transcendental e a civilização humana. Decerto, não há como negar a compatibilidade da referida metáfora de Hermes quando constatamos o objeto mesmo das especulações suscitadas pela hermenêutica: a interpretação. É que o intérprete, nos variegados planos da apreensão cognitiva, atua verdadeiramente como um intermediário na relação estabelecida entre o autor de uma obra e a comunidade humana. A hermenêutica é, seguramente, um tema essencial para o conhecimento. Tudo o que é apreendido e representado pelo sujeito cognoscente depende de práticas interpretativas. Como o mundo vem à consciência pela palavra, e a linguagem é já a primeira interpretação, a hermenêutica torna-se inseparável da própria vida humana.

Portanto, se Hermes era um mediador, é possível se dizer também que ele era um “tradutor.” E para que serve essa metáfora, se não, para justificar a liberdade daquele que interpreta? Ele tem o compromisso com a mensagem, mas, afinal de contas, é uma divindade e com isso, tem certa autonomia e muito poder (o que implica também em liberdade).

Nesse sentido, a tradução também pode ser ilustrada com a imagem da trindade. Está-se, assim, aproximando a estrutura do ser do tradutor com a estrutura do Ser do próprio Deus, o que lhe confere muito poder, muita autoridade e muita liberdade. Mas não se trata de um poder anárquico ou aleatório, mas de um poder que optou por amar a sua criatura e com isso, estabelecer uma relação de compromisso com ela.

Mais adiante falaremos sobre a questão da dedicação amorosa na tradução, mas desde já podemos afirmar que a relação do tradutor com o seu autor original é, ao mesmo tempo, uma relação de compromisso e de liberdade, e aí é que entra a criatividade - da mesma forma que na arte -, da qual se pode inferir a impossibilidade de uma tradução completamente mecânica ou maquinal. Deus não mente e sua Trindade não seria estável, se o fizesse. Mas no caso do tradutor, trata-se de uma trindade imperfeita, corrompida, que pende invariavelmente para um dos vértices, em detrimento dos outros dois, como veremos igualmente mais adiante.

Ainda no seu artigo sobre tradução, DLS discute as ideias do professor Bickersteth, em *The Paradiso of Dante Alighieri* (1932), para quem a tradução é precisamente uma arte, e não um mecanismo, acreditando que o tradutor deve gozar de alguma liberdade em relação ao texto de partida (SAYERS, 2006a, p. 112).

E consideramos que a metáfora da trindade é primorosa para ilustrar e justificar tal liberdade, sem ao mesmo tempo, recair numa aleatoriedade e terra sem lei.

Por outro lado, é preciso evitar as “divagações” (*padding*) ou distanciamento excessivo do texto original. Ainda assim, é melhor uma digressão que contribua à compreensão do texto, do que “um amontoado de pequenas palavras que não querem dizer nada em particular” (SAYERS, 2006a, p. 117).⁸⁶

Ela também valoriza a prática da tradução e faz questão de submetê-la à crítica do leitor, pondo-a lado a lado com a teoria, pois

⁸⁶ “a lot of little words which mean nothing in particular”.

“como eu tenho toda a liberdade de admitir, é pela sua prática que o tradutor se mantém em pé ou cai” (SAYERS, 2006a, p. 119).⁸⁷

Já em “On translating Verse” [“Sobre a tradução de Verso”], palestra proferida por DLS no Clube de Inglês da Universidade de Oxford, em 6 de março de 1957, pouco antes de sua morte, portanto, DLS admite que a tradução de poesia seja uma espécie de “doença”, capaz de se tornar em uma espécie de “transtorno”, que a acometeu desde quando aprendeu uma nova língua. Então, por mais que MC não mencione a tradução diretamente, ela esteve presente continuamente na vida da autora e no horizonte de perspectiva dela, em qualquer um de seus escritos.

No segundo artigo dessa revista, DLS reitera algo que já havia dito no artigo anterior:

Acredito que um tradutor nato, que tenha essa patologia no sangue, muito raramente trabalha de acordo com uma regra. Ele lida com o trabalho da maneira que lhe parece boa e formula uma teoria posteriormente,⁸⁸ se é que formula, na dúplici esperança de se precaver contra a crítica e contar ao mundo exatamente o que ele pensa dos tradutores rivais (SAYERS, 2006b, p. 129).

É precisamente isso que Ricoeur quer dizer quando diz que a tradução é uma prática “em busca de uma teoria” (RICOEUR, 2006, p. 14). É essa teoria que estamos buscando aqui e essa citação de DLS nos dá mais base para inferir que ela via o processo tradutório como um processo criativo. Assim, o que ela diz em MC sobre a obra criativa e sua relação com a metáfora da trindade pode ser aplicada à tradução de forma pertinente.

Mais adiante, DLS destaca as perguntas centrais norteadoras do trabalho tradutório. É preciso primeiramente perguntar-se sobre o que e como o autor teria escrito se conhecesse a língua de chegada, e qual era o efeito que esse texto causava nos leitores, se eram parecidos com a reação dos mesmos ao texto original. Mas isso lhe é interdito, ele jamais poderá ter certeza sobre isso.

⁸⁷ [...] as I freely admit, by his practice that the translator stands or falls.

⁸⁸ Isso equivale ao que Ricoeur expressa como sendo uma “prática à procura de uma teoria”.

Esse é o dilema da traduzibilidade, mencionado anteriormente com base em Berman e Ricoeur (2006). Ao invés de dar respostas prontas ao problema, DLS sugere uma alternativa

As traduções não são destinadas àqueles que podem ler o original [...] O tradutor deve manter em mente que está escrevendo para o leitor genérico, que *não* conhece a língua, mas deseja ter alguma ideia do efeito que o poeta tinha naqueles leitores genéricos que a conheciam. Acredito que a única coisa que um tradutor pode esperar produzir ou deve buscar ao reproduzir, é o efeito que o original teve sobre *si mesmo* (SAYERS, 2006, p. 130).⁸⁹

Vemos aqui a importância de o tradutor ser um leitor autoconsciente e quem sabe até um crítico literário, antes de iniciar o processo tradutório. Seu esforço hermenêutico, para evocar Ricoeur mais uma vez, representa um preparo importante para o trabalho de tradução. E para extrair o efeito primeiro do texto, o tradutor/leitor precisa de criatividade, da mesma forma que um apreciador de uma obra de arte.

Em seguida, o tradutor deve procurar reproduzir o efeito que o texto original teve sobre ele, tradutor, quando de sua primeira leitura do mesmo. Assim, a subjetividade do tradutor, enquanto leitor do texto original, longe de ser algo a ser evitado, faz parte do processo tradutório.

E para isso, para reproduzir esse efeito que o texto original teve sobre ele mesmo, ele precisa de muita criatividade, já que terá que criar, como dizia Ricoeur, “comparáveis” (RICOEUR, 2006, p. 36) capazes de reproduzir tal efeito.⁹⁰

⁸⁹ Translations are not intended for those who can read the original. [...] The translator must bear in mind that he is writing for the general reader, who does *not* know the language, but wants to get some idea of the effect made by the poet on those general readers who do. I believe that the only thing a translator can hope to produce, or should aim at reproducing, is the effect of the original upon *himself*.

⁹⁰ Nesse contexto, a tradução para a língua de sinais, como no caso de LIBRAS é tão rico, uma vez que se trata de reproduzir efeitos não usando palavras formais, mas signos gestuais, envolvendo a linguagem do corpo.

Por outro lado, sendo um bom escritor de sua língua e consciente de sua época, o tradutor não escreverá para contentar a todos, ou para oferecer uma versão definitiva da obra, coisas que não existem.

Mas ele pode ter sucesso em verter algo que tenha a mesma força e frescor com que o poema original o atingiu quando do seu primeiro encontro com o mesmo; e isso pode até fazer com que alguns dos seus leitores estejam dispostos a aprender aquela língua e enfrentar o original por si mesmos. O tradutor não pode, nem deve, esperar maior recompensa do que essa (DLS, 2006, p. 130).⁹¹

Assim, o maior prêmio para um tradutor é fazer o leitor se interessar pela língua/obra de origem e querer aprendê-la para se embrenhar ainda mais nela. Esse é o propósito da tradução: não de fazer com que o leitor nem se dê conta de que se trata de uma tradução, mas de tornar a tradução uma obra a serviço do original, tornando-se seu chamariz e propagador.

Em seguida, DLS entra numa discussão sobre o conceito de lealdade, que, até o séc. XVIII era liberal, isto é, permitia ao tradutor acrescentar coisas que ele achasse belas às belezas do poema original. Mas com isso, alerta ela, corre-se o perigo de fazer um comentário, ao invés de uma tradução. É preciso ser fiel inclusive à estrutura do texto. Ela deixa bem claro que não “se pode, de fato, empreender alterações estruturais drásticas, quando se está trabalhando dentro do esquema métrico original do autor” (DLS, 2006, p. 134).⁹² A alternativa é, então, acrescentar notas de rodapé sempre que elas se façam necessárias. Não obstante, ela alerta para o fato de que é preciso tentar tornar o texto inteligível sem elas.

Sobre a questão já mencionada de traduzir o verso em verso ou em prosa, ela observa ainda que a vantagem da prosa é que ela permite ao tradutor ser mais fiel e preciso em relação ao original. Mas a tradução do verso para outro verso obriga o tradutor a compreender

⁹¹ But it may succeed in conveying something of the force and freshness with which the original poem struck him when he first encountered it; and it may even prompt some of his readers to learn the language and tackle the original for themselves. Greater rewards than these no translator can expect – nor should he.

⁹² One cannot, indeed, make drastic structural alterations when one is working within the author’s original metrical scheme.

profundamente o sentido, a ponto de se tornar capaz de expressá-lo, usando outras palavras. DLS conclui o assunto com a suspeita de que o tradutor nato provavelmente achará pouco gratificante traduzir verso em prosa.

Outros princípios que devem nortear as traduções são reiterados: precisão, “traduzindo da forma mais fiel possível o que está no texto, sem quaisquer acréscimos da sua própria parte, já que elas provavelmente trarão mais confusão ao que já está confuso” (DLS, 2006, p. 145).⁹³ Os outros são legibilidade; tom e estilo; e ênfase.

Essas poucas considerações já serviriam para se ter uma ideia da postura de DLS relativa à tradução e de suas reflexões sobre a mesma, que na verdade a acompanharam pela vida toda, como um não-dito óbvio e presente demais para ela se aprofundar mais no assunto. Mas temos mais essa:

Todas as versões são adequadas; nenhuma é perfeita; pois no trabalho do tradutor, não há perfeição a que falte identidade, e a identidade é, segundo a natureza das coisas, sempre inatingível. Ninguém deveria se propor a traduzir um poeta, cuja forma de pensar e sentir lhe sejam totalmente estranhas. Entre o poeta e o tradutor deve haver uma relação como a que existe entre um tigre e um gato. O gato é muito menor do que o tigre, mas há coisas que ele sabe instintivamente sobre os tigres que o elefante não pode saber, porque o tigre pertence à sua espécie de animal. Se o poeta não é da sua [espécie], deixe-o em paz, pois você nunca saberá como a sua mente funciona, nem distinguir quando ele está irado ou só brincando. Mas se você *for* da espécie do tigre, vá em frente; você pode até cometer alguns erros de cálculo; você será quase obrigado a reduzir a sua estatura, mas jamais incorrerá em erros graves e essenciais; pois trata-se no final das contas apenas de saber, para que lado o gato dará o seu próximo pulo (DLS, 2006, p. 152-153).⁹⁴

⁹³ [...] translating as faithfully as possible what is in the text, without any additions of your own, since these are only too likely to make confusion worse confounded.

⁹⁴ All the renderings are adequate: none is perfect; for in the translator's work

Em outras palavras, é preciso que o tradutor seja da mesma “espécie” que o autor. Ele pode não ser um exímio poeta, mas deve ter sensibilidade poética para traduzir poesia. Ele deve entender como funciona o universo da poesia e saber interpretá-la não apenas no nível racional e emocional, mas também estético.

Portanto, não se deve querer fazer uma tradução técnica, por exemplo, se não se tem inclinação para a técnica ou coisas práticas.

DLS dedica outro artigo à tradução, que foi publicado postumamente, em 1965, na mesma revista científica mencionada acima, intitulado “The Art of Translating Dante” [A arte de traduzir Dante]. Nele, ela pesquisa todos os tradutores de Dante do italiano para o inglês de que ela tinha registro, desde trechos em Chaucer, até Coleridge, com os quais “finalmente o simbolismo e o grandioso imaginário são levados a sério” (SAYERSS, 1965, p. 23). Vemos aqui novamente a importância conferida à criatividade, que é expressão do imaginário. Além de fazer a crítica a cada um deles, destacando seus pontos fortes e fracos, ela comenta que a maioria dos tradutores padecia da incompreensão do espírito da época de Dante, que ainda era predominantemente medieval em seu pensamento e extremamente alegórico.

Segundo ela, a era mais dantesca da literatura inglesa foi a vitoriana, e fornece as razões históricas para tanto. Na sequência ela resume as duas características que acredita serem necessárias à tradução moderna de Dante, apontadas anteriormente:

Legibilidade - Sem essa condição, a tradução se torna enfadonha, excessivamente escrava da literalidade e indigna de ser publicada. As duas marcas da legibilidade são a preservação do conteúdo intelectual e das grandes imagens poéticas.

there is no perfection short of identity, and identity is, in the nature of things, always unattainable. Nobody should undertake to translate a poet whose whole manner of thought and feeling is alien to him. Between poet and translator there needs to be that kind of relation that exists between a tiger and a cat. The cat is very much smaller than the tiger, but there are things she instinctively knows about tigers, which the elephant cannot know, because the tiger is her kind of animal. If the poet is not your tiger, leave him alone, for you will never know how his mind works, nor distinguish his pounce from his playfulness. But if he *is* your tiger, go ahead; you may make a few wrong guesses, you are almost bound to diminish his stature, but you will never fall into grievous and essential error, because it is, after all, only a matter of knowing which way the cat jumps.

Lealdade - Esse requisito combina com o anterior, dando-lhe equilíbrio. Quanto mais traduções e comentários do texto estejam disponíveis, menos se pode tolerar imprecisões. Mas não se trata em DLS do mesmo conceito de lealdade como oposto de traição, pois nela não existe tal dualidade. Não se fala em traição nos escritos de DLS, apenas de *padding* ou divagações.

Os dois aspectos da lealdade que devem ser observados minimamente são o conteúdo intelectual e as imagens usadas no texto. No final do artigo, DLS aprofunda esses critérios com uma série de exemplos de tradução de poesia para reforçar esse ponto.

4. COMENTÁRIOS A MC

Quanto ao trabalho de tradução de MC é preciso considerar primeiramente a distância temporal e cultural entre autora e tradutora, distância essa que não é um empecilho intransponível, mas que exigiu de nós uma contextualização da vida e obra da autora, bem como de suas influências.

Além disso, a tradução envolveu uma articulação com a antropologia filosófica e apenas tangencialmente com a teologia, uma vez que MC é um estudo sobre a trindade aplicada à natureza humana, principalmente no que diz respeito à sua criatividade. Isso levou à necessidade de se recorrer a pensadores e filósofos como Benjamin (ao menos em sua fase messiânica) e Paul Ricoeur, que partem de pressupostos semelhantes aos de DLS, para dar sustento e fornecer ferramentas, particularmente da hermenêutica, para a “escavação” do sentido mais profundo do texto original.

Para esse trabalho, contamos com o recursos da tradução da obra para o alemão, de Lore Zimmermann, datada de 1953, em primeira edição, como apoio às decisões tradutórias mais difíceis. Mas o cotejo foi feito ao longo de todo o processo tradutório.

No que segue, procuraremos separar comentários de tradução de comentários de conteúdo, embora as duas coisas muitas vezes se sobreponham. Quanto ao processo tradutório, damos destaque à última parte, que se refere mais precisamente a momentos da tradução em que tivemos que lançar mão da criatividade para resolver problemas tradutórios aparentemente intransponíveis.

4.1 COMENTÁRIOS QUANTO AO PROCESSO TRADUTÓRIO DE MC

4.1.1 Quanto ao título

Embora a versão alemã, usada para o cotejo, tenha empregado a fórmula latina *Homo Creator* como título, e como subtítulo, “uma

exegese⁹⁵ trinitária da criação artística”, preferimos ser mais literais no título da tradução, levando em conta um leitor acadêmico que costuma privilegiar a forma mais direta da tradução de títulos, embora, por ocasião da publicação da tradução⁹⁶ em edição popular, esse título possa ser revisto. Consideramos o título alemão pouco fiel, pois, além de introduzir uma nova língua, o latim, que talvez tivesse pouca receptividade no Brasil, ela já classifica o gênero da obra desde partida como sendo o exegético, classificação essa com que não concordamos. Se fôssemos colocar uma interpretação da obra no título, o que não pretendemos fazer, incluiríamos a ideia central do amor ou da teopóética.

Também traduzimos “*to make*” ou “*maker*” para “criar” e “criador” e não para “fazer”, mesmo porque a forma substantivada, “feitor” tem outro sentido. Na verdade *maker* não tem uma tradução precisa para o português. Quando a palavra não está substantivada, e está na sua forma de verbo, na maioria dos casos, “*to make*” é traduzido por “fazer”. Nesse sentido por ser um conceito central nesse livro, seria interessante consultarmos o que foi feito nas traduções inglesa e brasileira da Bíblia. Temos, por exemplo a passagem da carta aos Hebreus 1.2.

but in these last days he has spoken to us by his Son, whom he appointed heir of all things, and through whom also he *made* the universe (Hb 1.2) – NIV (New International Version – grifo nosso).

mas nestes últimos dias falou-nos por meio do Filho, a quem constituiu herdeiro de todas as coisas e por meio de quem *fez* o universo. (Hb 1.2) – NVI (Nova Versão internacional grifo nosso)

⁹⁵ Também não temos tanta certeza de que se trate de uma “exegese”, o que depende muito do que se entenda por essa palavra. Sem entrar no mérito da questão que não é foco desse trabalho, basta dizer que, se o que se entende é uma abordagem sistemática, que segue uma lógica analítica e uma metodologia filológica e linguística, não se trata de uma exegese. A obra apenas se aproxima de uma exegese no sentido mais moderno de uso de método hermenêutico para se chegar ao sentido mais profundo de um texto.

⁹⁶Uma editora brasileira já comprou os direitos do livro e vai publicar a nossa tradução.

Ou, falando da criação do mundo, lemos em 1. Jo 1, 3: “Through him all things were *made*; without him nothing was *made* that has been made”, o que foi traduzido para o português da NVI como “Todas as coisas foram *feitas* por intermédio dele; sem ele, nada do que existe teria sido *feito*”.

Mas quando se quer substantivar o verbo *make* para *maker* no português é que surge o problema. Além de não ter o mesmo poder semântico, “feitor” seria inadequado, lembrando mais as senzalas da época da colônia no Brasil, do que o Criador Divino.

Então, seguimos a opção também adotada pela NVI, comparada à versão alemã de Lutero. Onde no alemão se lê: “Am Anfang *schuf* Gott Himmel und Erde” (1. Mose 1, 1), lê-se na versão NVI: “No princípio Deus *criou* os céus e a terra” (Gn 1,1). A NIV fala em “create”⁹⁷ nessa passagem, o que gera uma equivalência entre *create*, *schaffen* e *criar*. Então, a nosso ver, a tradução mais adequada para *Maker*, no inglês, ou *Schöpfer*, no alemão, seria “Criador”.

Pergunta-se agora, por que DLS não chamou o livro de “*The Mind of the Creator*”, ao invés de *Maker*. Quem sabe a razão seja simplesmente pela sonoridade de *Mind* com *Maker*, efeito esse que não seria obtido com *The Mind of the Creator*.

Quem sabe, um efeito parecido poderia ser alcançado com *A Mente do Mentor*, mas nesse caso, a ideia de *Maker*, que é o de criador e não de conselheiro e guia ou professor, como no caso de “mentor”, seria perdida, razão por que essa opção foi por nós descartada.

4.1.2 Analfabeto ou Iltrado?

A palavra inglesa *illiterate* é usada com frequência no prefácio de DLS a MC. E embora a versão alemã de Zimmermann a use com muita liberdade, traduzindo-a, por exemplo como *ungebildet*, que pode ser traduzido como “inculto” Ela também usa a expressão “*unkundige Menschen*”, ou “pessoas de pouca instrução”; “*gedankenloses lesen*”, a “leitura irrefletida”, ou o adjetivo “*töricht*”, tolo.

Já nós usamos o conceito pedagógico de “analfabetismo funcional” ou “ser analfabeto funcional” na quase totalidade dos casos, seguindo a opção da tradutora alemã apenas no último caso, em que

⁹⁷ “In the beginning God created the heavens and the earth” (Gn 1.1).

“tolo” se encaixava melhor no contexto e “analfabeto” poderia soar até ofensivo aos ouvidos do leitor brasileiro.

Com a discussão sobre o analfabetismo funcional de sua época, em plena Segunda Guerra Mundial, que é um fenômeno muito presente na realidade brasileira até os dias de hoje e que diz respeito àquela pessoa que até consegue ler e escrever, mas não sabe interpretar um texto, principalmente, quando for muito longo, a autora ingressa no campo da educação. Como ela bem observa, essas pessoas também têm dificuldades em entender o enunciado de questões.

À semelhança da queixa de DLS quanto aos estudantes de sua época, muitos professores, notadamente do ensino superior de hoje, queixam-se de que os alunos que chegam a esse nível de ensino cada vez menos sabem ler e escrever no sentido pleno do termo. Por isso não podem ser considerados alfabetizados, ao mesmo tempo em que não são analfabetos totais.

O “funcional” da expressão diz respeito às funções da linguagem, que não são dominadas pelos analfabetos funcionais. Daí termos dado preferência, em geral, no caso de *illiterate*, a analfabeto funcional. Mas não tomamos isso como uma regra rígida, lembrando do que Ricoeur diz sobre a tradução “letra a letra”, e estabelecemos uma exceção bem onde a tradutora alemã também optou por outro termo.

Então, traduzimos “*Nobody, I hope, will be so illiterate as to assert that, in pointing out this plain fact, I am disclaiming belief in Christianity*” (DLS, 2014, *on line*), em que a tradutora alemã usa “*törricht*”, por: “E espero que ninguém seja tolo a ponto de afirmar que, ao indicar esse fato simples, eu esteja negando a crença no cristianismo”.

Nesse mesmo sentido, e relacionado ao conceito de analfabetismo funcional, temos ainda mental “*slatterns*”,⁹⁸ expressão idiomática que significa sujo ou desarrumado, lembrando relaxamento ou desmazelo, e que no alemão foi traduzido por “*geistige Schlunzen*” ou “displícites mentais”. Mas nós optamos por “preguiçosos mentais” para dar conta da ideia de relaxamento e desmazelo.

⁹⁸ Fonte: Disponível em: <
<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/slattern>>. Acesso em 30 dez 2014.

4.1.3 Exemplo do Críquete⁹⁹

No que diz respeito ao exemplo do *cricket*, nosso primeiro impulso foi adaptá-lo para o futebol, que é um esporte mais conhecido no Brasil. Mas então levamos em conta que o leitor atento estranharia uma inglesa do século retrasado falar em futebol. Além do que essa medida seria bastante domesticadora, não dando espaço para a manifestação do poder do original e representaria uma violência contra a sua energia cultural. Então, optamos pela solução dada por Ricoeur, que é a hospitalidade linguística, acolhendo o esporte como uma contribuição de DLS ao nosso arcabouço de conhecimento esportivo.

Com relação ao exemplo do críquete ainda, ficamos na dúvida entre adaptar a palavra *wicket* para trave de madeira e ficamos com o termo técnico, após pesquisa sobre a linguagem que é utilizada para o esporte no Brasil. Muitos termos técnicos de jogos pouco conhecidos no país são mantidos em seu formato original. Então, mantivemos *wicket* e acrescentamos uma nota de tradutor, elucidando do que se trata: três gravetos de madeira fincados no chão.

4.1.4 Trindades Escalenas ou Desiguais¹⁰⁰

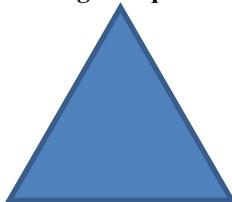
Conforme já foi colocado no resumo de MC, DLS usa uma metáfora geométrica diretamente para confrontar a imagem da trindade divina com a trindade humana. Trata-se do triângulo equilátero e do triângulo escaleno. Como essa tradução será publicada por uma editora popular, achamos por bem adaptar o título a algo mais familiar.

Como o leitor acadêmico sabe, o triângulo equilátero é aquele em que tanto os lados, quanto os ângulos são iguais, formando um todo harmônico. Já o triângulo escaleno tem todos os lados e ângulos desiguais, como se vê na figura:

⁹⁹ Ver p. 134 ss.

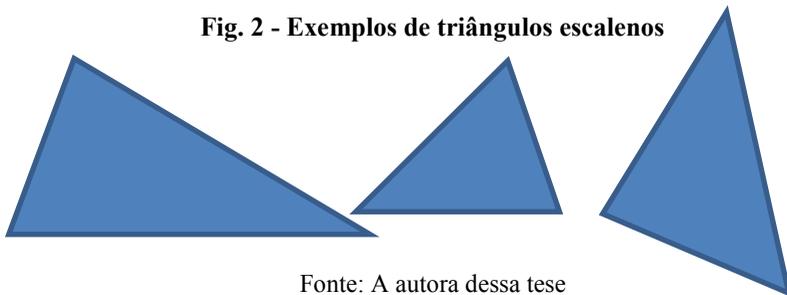
¹⁰⁰ Ver p. 201.

Fig. 1 - Triângulo equilátero



Fonte: A autora dessa tese

Fig. 2 - Exemplos de triângulos escalenos



Fonte: A autora dessa tese

O triângulo equilátero representa a trindade perfeita, enquanto no escaleno, qualquer um dos ângulos e lados está distorcido. Como nem a representação da trindade como um triângulo, nem a diferença entre triângulo equilátero e escaleno são populares e bem conhecidos ao leitor brasileiro, fizemos o que Ricoeur sugere em *On Translation*, um movimento circular do texto à palavra e da palavra à letra e de volta à palavra e ao texto e traduzimos o título “*Scalene Trinitties*” como “desigualdades na trindade”, resgatando o sentido da metáfora do triângulo escaleno.

Para explorar um pouco mais a metáfora do triângulo, poder-se-ia dizer que a figura intermediária do triângulo isósceles seria o mais próximo que a trindade de uma criatura humana poderia chegar da trindade divina, pois ao menos dois lados e ângulos do mesmo são iguais, sendo que um se destaca, como no caso dos artistas e criadores obcecados pela ideia, energia ou poder, como aprofundaremos mais adiante.

4.1.5 A Colocação do Problema”¹⁰¹

Outra dificuldade que encontramos foi a tradução do título: “*Problem Picture*”, que Zimmermann traduziu por “*Die Problemlage*”, “A Situação do Problema”. A opção literal, “A Figura do Problema”, não parecia plástica e esteticamente admissível, pois um problema não tem uma “figura”, no máximo, uma “configuração”.

Por isso, nos concentramos primeiramente em entender (o que já implica em tradução, como vimos em Ricoeur, 2006) o conteúdo do capítulo, para depois decidir sobre o título. O que DLS comenta nele é que o processo de criação não é resultado de um problema em busca de solução empírica e resultados mensuráveis, como são os problemas de detecção. O detetive se vê diante do crime, um problema empírico, faz mensurações e investigações do caso para chegar a sua solução.

Então ela sugere uma nova perspectiva do problema da criação, pondo-o em perspectiva e extrapolando o nível pragmático da obtenção de resultados e indo em direção ao seu aspecto transcendente. Então, depois de refutar a tese pragmática, ela problematiza a criação em outra base, na base trinitária, pelo que obtém uma abordagem nova, uma nova síntese dialética do conceito e do problema da criação.

E o sentido em que empregamos “colocação do problema” é o de ver o problema a partir de um outro lugar, de uma outra perspectiva e em outras condições, em outra situação, que é o sentido que DLS parece dar ao capítulo, em que ela defenderá que a forma que o problema artístico assume é diferente dos problemas de detecção ou da matemática, desde a forma como ele é colocado.

4.1.6 Illumination

Na frase “The creative act is here one of extreme delicacy, and in studying it we gain a kind of illumination upon the variety and inconclusiveness of the world about us” (SAYERS, 1987, p. 52, nossa primeira tendência foi de usar o termo literal “iluminação”, mas na revisão, “iluminação” nos pareceu bastante místico, quando, na verdade, a autora está se referindo a algo francamente racional. Então optamos por “compreensão”, mas na segunda revisão também não ficamos

¹⁰¹ Ver p. 217.

satisfeitos, já que “compreensão” pode ter uma conotação racionalista, coisa que a autora combate com todas as letras. Então, em um terceiro momento, chegamos à solução que nos pareceu abarcar tanto o lado racional quanto o transcendente de “iluminação”, que seria “dar” ou “obter” uma luz sobre alguma coisa.

Então, a frase ficou assim: “O ato criativo é aqui um ato de extrema delicadeza, e ao estudá-lo, obtemos uma espécie de luz em relação à complexidade e impenetrabilidade do mundo ao nosso redor” (p. 195 dessa tese).

4.1.7 Finished/Completed

Aplicando a teoria de criatividade de DLS à tradução, deve-se olhar o todo para entender as partes de uma obra, num movimento que vai da síntese para a análise e de volta para a síntese, como no círculo hermenêutico de Ricoeur comentado anteriormente.

Então, no trecho abaixo, surgiu algo interessante com a palavra *finished*:

I have spoken from time to time of the author's books as "finished" works. With the human author, working with his finite mind inside the limits of time and space, it is, of course, possible for us to look from time to time upon a work that is finished. In the narrower sense, each separate book is a thing completed; in a rather wider sense, we can say, at the end of the writer's life, that our bookshelf contains his "Complete Works". This privilege is ours because we belong to the same category of being as the writer, so that the memory of the human race includes the whole span of his activity (DLS, 1987, p. 57).

É assim que DLS se refere mais adiante às chamadas obras completas, que ela chama primeiro de “finished”. Se não fosse pelo recurso ao todo do sentido do parágrafo, em um primeiro momento, havíamos traduzido a palavra por “finalizadas”. Mas numa das revisões e atentando para o “complete Works” que vem em seguida, optamos por obras “completas”, já que complete significa completo e acabado, mas não finalizado, como tradução de finished.

Assim, a tradução foi a seguinte:

Ocasionalmente, eu me referi aos livros como obras “completas” dos autores. É claro que, no caso do autor humano, que trabalha com a sua mente finita dentro dos limites do tempo e do espaço, é possível para nós, de tempos em tempos, contemplar um trabalho que esteja acabado. No sentido mais restrito, todo livro é uma coisa completa; em um sentido mais abrangente, podemos dizer, ao final da vida de um autor, que a nossa biblioteca contenha as suas “Obras Completas.” Temos esse privilégio, porque fazemos parte da mesma categoria de seres que os escritores, de modo que a extensão completa de sua atuação esteja contida na memória da raça humana. (p. 199 dessa tese)

Fica a dúvida, porque a autora não usou a palavra “*collected Works*” desde o começo, que nos parece ser uma expressão mais comum em inglês para “obras completas” do que “*finished*” works. A hipótese é que “obras coletadas” não dá a ideia de um todo completo (embora não acabado) que ela quer precisamente destacar. Esse problema não acontece no caso da língua portuguesa, em que “obras completas” parece abarcar uma totalidade, que parece não ser a simples soma das partes de uma obra. Essa foi a outra razão porque não optamos por “obras finalizadas”, que dá a ideia de acabadas, que também usamos numa ocasião, no sentido de terminadas, que chegaram a um fim, a um término e isso é muito complicado de se dizer de qualquer obra. Já completar significa dar acabamento para que o obra se torne um todo, sem que ela esteja necessariamente finalizada. E a hipótese de que *finished* não significa “finalizado”, é confirmada pela própria DLS, quando ela mesma acaba usando *completed* no final.

4.1.8 Caixa alta (c.a.) ou caixa baixa (c.b.)

Uma das coisas que chama a atenção do leitor leigo em MC é o uso que se faz da c.a. (caixa alta), com o uso de maiúsculas. Mesmo quando um pronome se refere a Deus, por exemplo, a norma gramatical brasileira diz que se deve usar a c.b. Mesmo nas versões mais populares da Bíblia, como a Almeida Revista e Atualizada (ARA) e a Nova Versão Internacional (NVI), usa-se a norma culta, com pronomes em

c.b. (caixa baixa), mesmo quando se referem a Deus. Mas muitas editoras cristãs ou religiosas em geral preferem o uso de c.a.

Em MC, que usa c.a. para pronomes que se referem a Deus, acrescenta-se a esse problema a questão da expressão *Mente do Criador*, que é escrita ora em c.a., quando se refere à *Mente divina*, ora com c.b., quando se refere à *mente criadora humana*. O mesmo vale para as palavras usadas para designar as três pessoas da trindade da mente criativa: *Ideia*, *Energia* e *Poder*. Elas são escritas em c.a., sempre que se referem a Deus e sempre que se aplicam a ambas as mentes, refletindo a estrutura dupla existente no ser humano e, particularmente no criador, na qual predomina a divina. A c.b. só é usada quando DLS está se referindo explicitamente à mente humana, o que acontece na minoria dos casos.¹⁰²

Num primeiro momento, nossa tendência foi a de adotar a norma culta; no entanto, como esse recurso é parte intrínseca ao conteúdo da obra, optamos por seguir o mesmo critério da autora, usando c.a. na maioria dos casos, e c.b. só quando a referência é explicitamente feita ao ser humano. Da mesma forma, optamos por seguir o critério da autora para outras palavras isoladas em que ela usa c.a.

4.1.9 Ridden by

A ideia a que DLS parece estar se referindo, quando fala de pessoas “*ridden by the Idea, Energy and Power*” é que ela fica fixa numa das pessoas da trindade e cega para as restantes.

O dicionário de Oxford “*to be ridden by*” (SAYERS, 1987, p. 151) significa ser compulsivo, impulsionado, movido, conduzido, acionado por algo.¹⁰³ Mas nenhuma dessas palavras parece se encaixar no contexto. De compulsivo, chegamos a aficionado, que foi o mais perto que chegamos, mas pesquisando o significado da palavra em português, notamos que ela tem a ver com afeição, o que é algo positivo. Mas a ideia da autora é de uma distorção, de algo que remete a uma obsessão. Então surgiu o *insight* do “obcecado”, que, de acordo com o dicionário eletrônico Caldas Aulete significa “Que está com a

¹⁰² Veja-se quanto a esse assunto, o comentário de conteúdo referente à autobiografia, em que esta estrutura dupla se torna mais visível do que nos demais gêneros literários.

¹⁰³ Fonte: Disponível em: <

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ride>>. Acesso em 09 jul. 2014.

consciência obscurecida; paralisado do intelecto; cego de entendimento”, que está com ideia fixa; obstinado, o que satisfazia em grande parte a ideia de “*ridden by*”.¹⁰⁴

4.1.10 Statement/ascertain

No prefácio ainda, a autora usa reiteradas vezes a expressão “*statements of observed fact*”, que poderia ter sido por nós traduzido por “declarações de fatos observados”. Mas como a tradução alemã usa para *statement*, *Feststellungen* (“*Feststellungen beobachter Tatsachen*”), que é mais do que uma declaração, optamos por “constatação” o que combinou muito bem com “de fato”. Usamos, assim, “constatações de fatos observados”. Pois declaração é uma afirmação não necessariamente baseada em fatos ou comprovações, enquanto é preciso partir de alguma realidade ou fenômeno para fazer alguma constatação.

Já com o verbo *to ascertain*, que a tradutora do alemão traduz por *feststellen*, nós preferimos usar o primeiro termo apresentado pelo dicionário de Oxford¹⁰⁵, que está relacionado a “make certain”, “averiguar” ou “apurar” ou “descobrir”, ao invés de “constatar”, que parece envolver desde o começo um nível de certeza dado pelos fatos e não o processo necessário para se buscar essa certeza.

Entre “declarar” simplesmente e “constatar”, e “averiguar” ou “apurar” há uma diferença de postura. O primeiro é o que faz o retórico, que faz juízos de valor muitas vezes, como dizíamos, sem fundamentação na realidade; “constatar” é o que faz o pesquisador indutivo, empírico; e “averiguar” e “apurar”, que é o sentido que entendemos ser o mais próximo do original é o que faz o crítico, inquiridor, dedutivo, aquele que está interessado em estudar a realidade mais a fundo, antes de chegar a conclusões sobre ela.

4.1.11 Exemplos de Criatividade na tradução de MC

¹⁰⁴ Fonte: Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/obcecado>>. Acesso em 09 jul. 2014.

¹⁰⁵ Fonte: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ascertain>>. Acesso em 30 dez. 2014.

De uma maneira geral, é difícil citar exemplos especialmente criativos na tradução de MC, pois DLS escreve de uma maneira bastante acessível e simples de traduzir. Vale dizer que nosso conceito de criatividade na tradução aqui se refere ao que o tradutor necessita naquelas situações tradutórias que não oferecem correspondências diretas em dicionários ou afins, ou mais ainda, aquelas situações em que uma forma linguística específica seja especialmente significativa ou relevante e em que as duas línguas sejam muito divergentes. Nesses casos o tradutor necessita do elemento da criatividade, para criar, ou ao menos recriar a situação, de modo a transmitir aos leitores da nova língua algo análogo, ou, para empregar mais uma vez o conceito de Ricoeur, “comparáveis”. Nesses sentido fomos desafiados a empregar a criatividade em alguns textos de outros autores que DLS cita, que impuseram desafios tradutórios maiores, principalmente quando se trata de poesia. Vamos citar alguns exemplos de tradução criativa da nossa própria tradução de MC, como nesse trecho de um poema famoso, que foi usado por DLS como exemplo de limerique¹⁰⁶:

There was a young lady called Starkie,
Who had an affair with a darkie;
The result of her sins
Was quadruplets, not twins,
One black and one white and two khaki.
(SAYERS, 1987, p. 5)

Nós o traduzimos como:

Uma jovem, chamada Clarinha;
Que com um negro foi pega,
De seus pecados não gêmeos
Surgiram, mas quadrigêmeos
Um branco, um negro e um mulato. (nota 150
da p. 163 dessa tese)

Stark, que está aqui no diminutivo, significa, além de total e completo, sério, rígido e severo. Mas esse último aspecto é amenizado pelo uso do diminutivo. Pelo contexto também se pode concluir que se

¹⁰⁶Um limerique é um poema breve, de teor cômico, que conta com cinco versos em cada estrofe, sendo que o primeiro verso rima com o segundo e com o quinto, e os outros dois também rimam entre si.

trata de uma mulher bteseranca. Então, de “branquinha”, evoluímos para “clarinha”. E trata-se de uma expressão carinhosa, devido ao uso do diminutivo. Então, a imagem e o efeito da dama branca austera e seu caso contrastante com o negro foram preservados, inclusive o seu aspecto lúdico e humorístico.

O outro exemplo que podemos citar é o trecho do poema de Milton que DLS diz ter ressoado em sua mente quando escrevia um trecho de uma de suas obras, para demonstrar o efeito do poder de influência da literatura sobre a obra de outros autores:

With Sainly shout and solemn Jubily,
Where the bright Seraphim in burning row
Their loud up-lifted Angel trumpets blow,
And the Cherubick host in thousand quires
Touch their immortal Harps of golden wires,
With those just Spirits that wear victorious Palms,
Hymns devout and holy Psalms
Singing everlastingly. – (Milton: *At a Solemn Music*) (SAYERS, 1987, 118-119)

A tradução ficou assim:

Com brado santo e jubilosa solenidade,
Onde os serafins resplandecentes em fileira,
Tocam as trombetas angelicais erguidas na
carreira,
E as multidões de querubins, em milhares de
corais
Tocam as suas harpas de cordas douradas
imortais,
E com espíritos justos, que carregam vitoriosas
palmas,
Hinos devotos e sagrados Salmos
Cantando por toda eternidade – (Milton: *At a Solemn Music [Numa Música Solene]*) (p. 244-245 dessa tese)

Foi difícil, nesse caso, manter o efeito da imagem dos anjos fazendo fila e brilhando como se estivessem pegando fogo. Então, decidimos por “resplandecentes em fileira”. Outra parte desafiadora desse poema foi “lifted Angel trumpets blow”, que teria que rimar com

fileira. Então, decidimos por “Tocam as trombetas angelicais erguidas na carreira”.

Outro exemplo de tradução criativa é o seguinte trecho de Robert Browning, que DLS usa para mostrar que num poema completo, o todo é mais do que a simples soma das partes:

But here is the will of God, a flash of the will that
can,
Existent behind all laws, that made them, and lo,
they are!
And I know not if, save in this, such gift be
allowed to man,
That out of three sounds he frame, not a fourth
sound, but a star.
Consider it well: each tone of our scale in itself is
nought,
It is everywhere in the world-loud, soft, and all is
said:
Give it to me to use! I mix it with two in my
thought:
And there! Ye have heard and seen: consider and
bow the head!
(... Robert Browning: Abt Vogler). (SAYERS,
1987, p. 28-29)

Traduzimos esse trecho como:

O dedo de Deus, cá está; lampejo de tal vontade¹⁰⁷
Que existe por trás das leis, olhe o que se fez delas
E não sei se por acaso tal dom é propriedade
Do homem, pois de três sons ele faz quatro
estrelas.

Mas pense bem: cada tom da escala é sem valor,
Está por todo mundo alto, suave e o que diz:
Me dê! Eu preciso usar! Misturo tudo ao pensar:
Escutastes e enxergastes; baixai agora a cerviz! (p.
179-180 dessa tese)

¹⁰⁷ Verso criado com a gentil ajuda do versificador Roberto Mário Schramm Jr.

Note-se que para evitar repetir a “vontade” de Deus na mesma estrofe, usamos uma metáfora consagrada na literatura para a vontade de Deus, que é de Agostinho e fala do “dedo de Deus”, com o sentido da interferência dessa vontade no mundo e na vida humana. Com isso, intensificamos o efeito do texto original e aprofundamos ainda mais a discussão em torno da predestinação e da liberdade e criatividade humana presente no poema.

Mais um exemplo de criatividade na tradução é esse trecho do poeta Wordsworth, citado por DLS como epígrafe do capítulo de MC, dedicado ao Pentecostes e, portanto, ao elemento de poder da trindade do processo criativo:

Power
That through the growing faculties of sense
Doth like an agent of the one great Mind
Create, creator and receiver both. (SAYERS,
1987, p. 109).

que traduzimos da seguinte forma:

Poder,
Provindo do crescente entendimento
Irrompe, como o agente da Una-mente,
Criando, criador e criatura. 108 (p. 238 dessa tese)

Traduzimos esse verso com ajuda de um especialista em métrica, Roberto Schramm, a partir de nossa primeira versão. No lugar de sentido ou compreensão para *sense*, usamos “entendimento”, que rima com “mente” e essa palavra, por sua vez com “agente”. Portanto, nesse exemplo, não só preservamos o sentido, como também observamos a rima e a métrica.

Nesse próximo exemplo, para ilustrar o gnosticismo e literalismo no teatro, DLS usa o exemplo de um trecho em que o ator precisa expressar com um simples movimento da cabeça muito mais do que é possível expressar com um gesto só. Então, o ator é obrigado a explicar e literalizar o significado. Chamamos a atenção, nesse exemplo também para as interjeições, que nem sempre têm uma tradução literal:

¹⁰⁸ Versos criados com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr.

*Lord Burleigh comes forward, shakes his head,
and* *exit.*

SNEER: He is very perfect indeed! Now, pray, what did he mean by that?

PUFF: You don't take it?

SNEER: No, I don't, upon my soul.

PUFF: Why, by that shake of the head, he gave you to understand that even though they had more justice in their cause, and wisdom in their measures-yet, if there was not a greater spirit shown on the part of the people, the country would at last fall a sacrifice to the hostile ambition of the Spanish monarchy.

SNEER: The devil? Did he mean all that by shaking his head?

PUFF: Every word of it - if he shook his head as I taught him." (Sheridan: *The Critic*, Act III) (SAYERS, 1987, p. 172)

Para recriar o efeito do original, traduzimos o trecho da seguinte maneira

SNEER: Ele é, de fato, bem perfeito! Agora, diga-me o que ele quis dizer com isso?

PUFF: Você não entendeu?

SNEER: Não mesmo!

PUFF: Bem, ao sacudir a cabeça ele te deu a entender que o território, embora eles tenham sido mais justos e agido com sabedoria em suas medidas, acabaria, por fim, tendo que ser rendido à monarquia espanhola, se o povo não manifestasse uma superioridade de espírito.

SNEER: Diabos! Será que ele quis dizer tudo isso, só de sacudir a cabeça?

PUFF: Com todas as letras – se ele tiver sacudido a cabeça da forma como eu lhe ensinei. (Sheridan: *The Critic*, Act III [*O Crítico*, Ato III]) (p. 285 dessa tese).

Para citar mais um exemplo que não é de poesia, apesar de ser poético, tomemos a epígrafe de T.S. Eliot de outro capítulo do livro MC, “A Energia encarnada em auto-expressão”:

Then came, at a predetermined moment, a moment in time and out of time
 A moment not out of time, but in time, in what we call history; transecting, bisecting the world of time, a moment in time but not like a moment of time,
 A moment in time but time was made through that moment: for without the meaning there is no time, and that moment of time gave the meaning.
 (SAYERS, 1987, p. 85)

Observe-se que não traduzimos *moment* por “momento”, mas por vezes como “instante” para quebrar um pouco o aspecto repetitivo de “momento” e algumas partes foram bastante trabalhadas e recriadas:

E então veio em determinado momento, um momento no tempo e fora do tempo,
 Um instante não fora do tempo, mas posto no tempo, no que chamamos de história; cruzando e atravessando o mundo do tempo, um instante no tempo, mas que não parece ser um instante do tempo
 Um momento no tempo, mas o tempo foi feito por esse momento, pois sem o sentido, não há tempo, e aquele momento do tempo é que fez o sentido.
 (p. 219 dessa tese)

Para ilustrar a diversidade de fontes do elemento de poder da trindade criativa, e a origem da ideia de “força explosiva” em um de seus romances policiais, DLS dá vários exemplos de autores e poemas que a influenciaram para tanto, entre eles, esse trecho de Browning:

Only they see not God, I know,
 Nor all that chivalry of His,
 The soldier-saints who, row on row,
 Burn upward each to his point of bliss. Browning:
 The Statue and the Bust. (Browning: *The Statue and the Bust*) (SAYERS, 1987, p. 119),

que foi assim por nós traduzido:

Bem sei que, a Deus, eles não veem,
Nem veem Suas boas maneiras;
Que Ardem, por dentro, fogueiras;
Alegres, mas tristes também
Santos soldados nas fileiras.

(Browning: *The Statue and the Bust* [*A Estátua e o Busto*]).(p. 245 dessa tese)¹⁰⁹

O último verso representa um desafio, uma vez que a expressão “point of bliss” não tem uma tradução de dicionário precisa. Entre as traduções de “bliss”, além de “êxtase”, que é de difícil rima, encontramos “alegria”. Como esta última palavra também representa já um ponto de elevação, nós consideramos usar essa palavra como um “comparável”, para citar o termo de Ricoeur, ao efeito do original.

Temos ainda os versos brancos de Tennyson também citados como reminiscência presentes na mente da autora para a imagem que teceu de anjos ou seres alados. Ao invés de traduzir *zone* para “zona” ou “círculo”, “cinta” ou “circuito” (muito menos distrito ou região, que não fazem sentido no contexto), usamos “ciranda”, por sua associação com o simbolismo do poema todo.

... all the dim rich city, roof by roof,
Tower after tower, spire beyond spire,
By grove and garden-lawn and rushing brook,
Climbs to the mighty hall that Merlin built.
And four great zones of sculpture, set betwixt
With many a mystic symbol, gird the hall:
And in the lowest, beasts are slaying men,
And in the second, men are slaying beasts,
And on the third are warriors, perfect men,
And on the fourth are men with growing wings,
And over all one statue in the mould
Of Arthur, made by Merlin, with a crown,
And peaked wings pointed to the Northern Star.
(Tennyson: *The Holy Grail*) (SAYERS, 1987, p. 119-120).

¹⁰⁹ Versos criados com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr.

A tradução ficou assim:

...toda a rica cidade obscura, de telhado em telhado,
 De torre em torre, de pináculo em pináculo,
 Pelo bosque e jardins de relva e riachos rápidos,
 Ascendendo até o salão que Merlin construiu.
 E quatro grandes cirandas com esculturas, postas no meio
 De muitos símbolos místicos, cingem o salão:
 E nos níveis mais baixos, animais estão matando homens,
 E no segundo, homens matam animais,
 E no terceiro há guerreiros, que são homens perfeitos,
 E no quarto estão homens dotados de asas,
 E por cima de tudo há uma estátua esculpida
 De Artur, feita por Merlin, com uma coroa,
 E asas estendidas até a estrela do norte. -
 Tennyson: *The Holy Grail [O Santo Graal]*.¹¹⁰ (p. 145-146 dessa tese)

Essa tradução foi relativamente fácil, pois o original é muito regular (cinco pés em cada verso). Em português, daria pra resolver bem a tradução com o alexandrino (12 sílabas). Mas há a questão do efeito, de que nos fala DLS, que levamos em conta ao tomar as decisões tradutórias e que exige criatividade.

Um exemplo mais nobre e desafiador são os versos de uma das obras mais famosas de Spencer, citadas por DLS para ilustrar o prazer que o trabalho artístico pode ocasionar, quando é espontâneo, mas aquele que é realizado sob penas também é louvável:

For some so goodly gracious are by kind,
 That every action doth them much commend,
 And in the eyes of men great liking find,
 Which others that have greater skill in mind,
 Though they enforce themselves, cannot attainae;
 For everything to which one is enclin'd

¹¹⁰ Versos criados com a gentil ajuda do verzejador Roberto Mário Schramm Jr.

Doth best become and greatest grace doth gaine:
 Yet praise likewise deserve good thewes enforst
 with paine.

(Faery Queene: VI. 11, 2) (SAYERS, 1987, p. 134)

que traduzimos da seguinte maneira:

Pois grande auxílio, a Dama Natureza,
 Às gentes mais gentis há de prestar,
 Fazendo um elogio da gentileza
 Prostrada no mais alto patamar;
 A rude gente tenta se esforçar,
 Ser mais industriosa e inteligente,
 Se cansa e não consegue alcançar
 A graça natural da outra gente;
 Louvemos, todavia, seu labor intermitente! ¹¹¹
 (nota 206 da p. 257 dessa tese)

O mais difícil, nesse caso foi manter a métrica. A expressão “That every action doth them much commend” levou certo tempo para se tornar em “Às gentes mais gentis há de prestar”. que coube bem para alcançar o efeito do original.

Temos ainda trechos do poema de William Blake, citados como exemplo do amor dedicado a uma obra criativa:

Tiger, tiger, burning bright
 In the forests of the night,

What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry? ...
 And what shoulder and what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand? and what dread feet? ...
 When the stars threw down their spears,
 And water'd heaven with their tears,
 Did he smile his work to see?

¹¹¹ Versos criados com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr. Por algum motivo, a primeira estrofe do poema de Spenser está faltando no original de DLS.

Did he who made the Lamb make thee? (William Blake: Songs of Experience.) (SAYERS, 1987, p. 136-137)

que encontramos na seguinte tradução de Renato Suttana:

Tigre! Tigre! clarão feroz
 Nas florestas da noite atroz,
 Que mão, que olho imortal teria
 Forjado a tua simetria? [...]

Que ombro, que arte deu tal torção
 Às fibras do teu coração?
 E, o teu coração já batendo,
 Que horrenda mão? que pé horrendo? [...]

Quando os astros se desarmaram
 E o céu de lágrimas rociaram,
 Riu- se ao ver sua obra talvez?
 Fez o Cordeiro quem te fez? (BLAKE, 2014, *on line*)

Certamente o tradutor usou de criatividade aqui, principalmente na solução de feroz e atroz e no verso final, que abreviou o que literalmente se traduziria por “Foi quem fez o cordeiro que te fez?” Note-se ainda que o verbo *to make* foi traduzido por “fazer”, ao invés de “criar”, ao contrário do que foi a nossa opção na tradução do título de MC, que se encontrava em outro contexto...

Outro exemplo de recriação, agora novamente nossa, foram esses versos de G.K. Chesterton:

"That we may lift from out of dust
 A voice as unto him that hears
 A cry above the conquer'd years
 To one that with us works, and trust" (SAYERS, 1987, p. 174).

“Que possamos nos erguer em meio ao pó,
 Com uma voz para quem ouve os brados,
 Que estão acima dos anos derrotados,
 Para quem coopera e em nós bota fé”. (p. 287
 dessa tese)

Especialmente os dois últimos versos tiveram que ser remoldados e recriados de várias maneiras até alcançarem o efeito, rima e métrica do original.

Como exemplo final, podemos citar o trecho dos contos católicos selecionado por DLS como

I make the wonderful carven beams
 Of cedar and of oak
 To build King Solomon's house of dreams
 With many a hammer-stroke,
 And the gilded, wide-winged cherubims.
 I have no thought in my heart but this:
 How bright will be my bower
 When all is finished; My joy it is
 To see each perfect flower
 Curve itself up to the tool's harsh kiss.
 How shall I end the thing I planned?
 Such knots are in the wood!
 With quivering limbs I stoop and stand,
 My sweat runs down like blood
 I have driven the chisel through My hand
 (SAYERS, 1987, p. 208).

A tradução ficou assim:

Eu sei lindos entalhes esculpir,
 De cedro e de carvalho
 P'ra casa de Salomão construir
 Com 'uns golpes de martelo
 E os querubins dourados reunir.

Em meu coração eu só penso nisso:
 luz para' morada,
 Ao fim minh'alegria será essa
 De ver a florada
 Curvando-se à ferramenta grossa.

C' obra planejada terminar?
 Quantos nós na lenha!
 C 'os membros trêmulos a me inclinar,
 Que o sangue venha

Do cinzel, a minha mão a cortar. (p. 312 dessa tese)

Foi muito difícil, nesse caso, e exigiu muita criatividade, seguir a métrica, pois o poema é bem regular, mas segue dois padrões diferentes: um mais longo (nove sílabas) e outro mais breve (seis sílabas). Manter as rimas também não foi fácil, mas pensamos que o efeito da angústia do escultor diante do inacabamento da obra, que chega à dor física, fica claro na tradução.

4.2 COMENTÁRIOS QUANTO AO CONTEÚDO DE MC

Seguem nessa parte alguns temas, como a questão da imaginação e da natureza humana, presentes na obra, que são mais complexos e estão mais distantes do leitor moderno e pós-moderno, e que eu estudei mais a fundo para poder entender melhor o texto e portanto, traduzir melhor certos conceitos.

4.2.1 Reivindicações de objetividade de MC

DLS deixa claro, desde o começo, que o livro que está escrevendo não é uma obra apologética nem uma confissão de crença pessoal, mas que é uma reflexão que ela oferece como escritora profissional sobre dois credos cristãos: o dos Apóstolos e o Niceano. Essa ressalva é importante para o tradutor dessa obra, na medida em que se encaixa no que Ricoeur dizia sobre o que está “diante do texto” (RICOEUR, 1990, p. 40), que é a pessoa mesma que o está lendo e sua compreensão de si diante do texto. E essa interpretação quase íntima é uma fase muito importante para o tradutor, cuja primeira tradução do texto é a sua interpretação, o seu “compreender-se” diante do texto. Tal interpretação já é uma tradução e sendo tradução, como defendo aqui, implica no uso da imaginação.¹¹² Se DLS tivesse escrito esse prefácio antes de submeter a obra a leitores, quem sabe se encaixaria mais no que Ricoeur fala sobre a “ideologia” do texto, sua infraestrutura essencial e

¹¹² A própria interpretação exige imaginação, mas esse seria um tema para outra tese e não vem ao caso aqui.

seus pressupostos. Mas como ele foi escrito em resposta a críticas, como é o caso de uma boa parte dos prefácios, então ele se torna ainda mais importante para orientar a nossa própria interpretação do texto de DLS. Graças a ele, evitamos dar um tom proselitista à tradução, procurando nos ater a aspectos objetivos do ofício e da prática do criador (ou do tradutor, como defendemos nessa tese).

DLS atribui uma objetividade e fundamentação em fatos constatáveis aos credos por ela usados como objeto de trabalho. Eles não são declarações de opinião, diz ela, mas constatações de fatos históricos acumulados pela experiência e visão cristã de mundo. Tentamos dar esse tom a toda a tradução.

Também a metáfora das leis do críquete como um dos sentidos da lei, no caso, a arbitrária, em contraposição às leis da natureza, pede essa objetividade. O fato de usarmos o próprio críquete e não o futebol na tradução, respeitando o contexto histórico e cultural da autora, não impede que o leitor descontextualize e recontextualize esse sentido, aplicando-o ao futebol ou outro esporte qualquer, como exercício de leitura, interpretação e crítica.

4.2.2 Imagem e imaginação em MC

Como se pode perceber por toda a obra de MC, há um destacado valor atribuído à imagem (à criatura como imagem e semelhança de Deus) e, por conseguinte, à imaginação ou criatividade. Para relacionar esse tema de MC ao campo da tradução, citamos Solange Mittmann¹¹³ (2003, p. 26-27), que destaca o papel nevrálgico das relações imagéticas e da imaginação no processo tradutório, bem como da visão de mundo do texto de origem:

A atuação do tradutor na leitura e na escrita, que são as duas situações comunicativas do ato tradutório, ocorre com base nas relações imagéticas, ou seja, a relação do tradutor com a imagem que ele faz do autor do texto original e do leitor da tradução. Aubert descreve um quadro em

¹¹³ Embora aproveitando as resenhas excelentes de Mitmann, não adotaremos a abordagem de análise do discurso por ela sugerida.

que funciona uma rede de relações imagéticas, na qual emissor e receptor têm imagens determinadas de si, do outro, do mundo, da situação de interlocução das imagens que o outro tem, etc. O tradutor participa deste ato num desdobramento de papéis: como receptor da mensagem original e como emissor em relação aos destinatários da tradução. É com base nas relações imagéticas que se realiza a tentativa de fidelidade e o exercício responsável do tradutor de tomada de decisões, de busca de soluções para certas dificuldades e conflitos em virtude da diversidade. O principal desses conflitos é a relação entre cada língua e a visão de mundo que carrega.

E a visão de mundo do texto original em nosso caso é ainda mais importante, pois ele tematiza essa mesma visão em forma de uma imagem ou metáfora, que é a da trindade. A “imagem”, como a própria palavra diz, tem a mesma raiz que “imaginação”. Portanto, se o sentido e a visão de mundo estão na imagem, eles também estão na imaginação. E cada imagem usada deve ser interpretada pelo tradutor, usando a sua própria imaginação. Podemos, nesse sentido, comparar o trabalho do tradutor como o daquele que vê no espelho da obra, o reflexo do autor e por sua vez, reflete essa imagem para o leitor, como em um outro espelho, fazendo o efeito do reflexo de outro reflexo¹¹⁴. Então, o tradutor emprega na reflexão sobre a sua prática, acima de tudo, uma metalinguagem, como a que advém do processo reflexivo crítico e filosófico, apontado por Ricoeur.

Mais adiante, citando Herman, Mittmann se refere ao

[...] próprio trabalho do tradutor. Este trabalho parte não do próprio original, citado aqui como o *outro* ao qual o texto traduzido se refere, mas de uma imagem que o tradutor faz dele, como se fosse “uma imagem refletida no espelho”, uma imagem que é “sempre distorcida, nunca inocente” e sendo uma imagem construída, a

¹¹⁴ Essa ideia também se encontra na geometria, quando se quer formar figuras geométricas através da replicação de outras figuras, calcular o ângulo oposto, ou na teoria dos fractais.

tradução “‘inventa’ o seu original” (1998, p. 17) (MITTMANN, 2003, p. 33).

Assim como Mittmann admite certa dose legítima de invenção na tradução, Ricoeur também defende certa dose de traição, de modo que a velha dicotomia entre fidelidade e traição se encontra superada. A tradução, então, assume o papel de mediadora entre o mundo refletido no texto e o mundo de quem interpreta o texto. E isso no contexto da metáfora da trindade, exige um referencial externo, tanto ao texto quanto ao interpretador. Já comentamos a necessidade desse terceiro texto acima.

E esse trabalho de reflexão é feito claramente em MC. Mais do que constituir-se num livro sobre teologia, MC discorre sobre o poder imaginativo do ser humano, que reflete a trindade divina e tem um papel central no processo de criação. Trata-se de uma obra sobre a arte de ler e escrever em geral, da qual estamos extraindo princípios válidos para os Estudos da Tradução. A partir desses comentários, procuramos demonstrar que MC é uma obra importante na formação do tradutor, pois diz respeito também ao ato tradutório criativo e ao uso da imaginação como uma ferramenta do tradutor, permitindo ao tradutor compreender o tríplice sentido desse processo: o domínio tanto do ideológico e transcendente (Ideia), quanto do simbólico imagético (Poder), que ao mesmo tempo é situado em um processo e dinâmica de concretização (Energia).

4.2.3 O conceito de natureza humana

Baseamos esse comentário no primeiro capítulo da obra e numa nota de rodapé com uma citação importante para a compreensão de MC:

“A lei natural pode ser descrita resumidamente como uma força que atua na história, que tende a manter os seres humanos, humanos.” – J.V. Langmead Casserley: *The Fate of Modern Culture* [*O Destino da Cultura Moderna*].¹¹⁵ (nota 155 da p. 166 dessa tese)

O que a autora defende no capítulo sobre as “‘Leis’ da natureza e da opinião” parece estar relacionado ao que a filosofia e a antropologia filosófica chamam de “natureza humana” e que foi rejeitada pelo

¹¹⁵ “The natural law may be described briefly as a force working in history which tends to keep human beings human.”-J. V. Langmead Casserley: *The Fate of Modern Culture*. (SAYERS, 1987, p. 9)

pensamento moderno e ainda mais intensamente pelo pós-moderno. E há duas maneiras de negá-la: a primeira é afirmando que não existe natureza humana porque “não há Deus para a conceber”,¹¹⁶ que é a tese existencialista ateuista,¹¹⁷ defendida por filósofos como Sartre.¹¹⁸ A outra diz que não existe natureza humana, porque não existe nada empírico que a confirme, que é a tese empirista. O relativismo segue a primeira maneira, inferindo da não existência de Deus a não existência de valores ou padrões absolutos para determinar o certo e o errado. Tanto o raciocínio relativista, quanto o empirista são quebrados por DLS pelo resgate da ideia cristã de que há Deus e pela noção medieval de que as evidências históricas, ainda que não necessariamente empíricas, da natureza humana, são sinais de um Deus que as concebeu.

O mesmo raciocínio se aplica à lei moral e à ética, que DLS pretende que seja “universal”. Mas o mundo moderno é o da negação dos universais e afirmação das “verdades” plurais, relativas e particulares. Ora, essas verdades relativas só existem graças à verdade universal que as situa no tempo e espaço e lhes oferece um padrão para se chamarem “verdades”. É como na geometria. Só podemos determinar um ponto no espaço, se existe um plano cartesiano para situá-lo, que é um sistema de eixos x, y e z que estabelecem o padrão para se determinar qualquer ponto, curva ou figura geométrica no espaço.

A pergunta que DLS coloca nesse contexto é: em que sentido esses grandes referenciais condizem com o que se observa, constata e averigua na realidade da vida humana no contexto da história? E, partindo do pressuposto de que Deus existe, que implicações morais e éticas isso tem para a humanidade, principalmente para a geração de obras criativas?¹¹⁹

Mais uma vez, DLS não pretende discutir a verdade da proposição sobre a existência ou não de Deus, mas levar a possibilidade

¹¹⁶ Apud Lauand, “*Deus Ludens* -O Lúdico no Pensamento de Tomás de Aquino e na Pedagogia Medieval”. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand7/jeanludus.htm>>. Acesso em 09 jul. 2014.

¹¹⁷ Há outra vertente do existencialismo, como o de Kierkegaard e Gabriel Marcel, que é teísta e até cristã.

¹¹⁸ Em resposta a isso, Dostoiévski dizia a famosa frase “Se Deus não existe, tudo é permitido”.

¹¹⁹ Aliás, Ricoeur também se debruçou sobre a ética, particularmente a ideia de justiça. Mas como não se trata de um tratado sobre ética, deixamos essa temática para outra oportunidade.

de Sua existência às últimas consequências e ver no que ela implica em relação ao processo criador humano e isso, falando na condição de escritora profissional.

A consciência de tais pressupostos nos ajuda, na tarefa de tradução, a mantermos o foco no que está sendo dito na obra, sem entrarmos em outros méritos, que poderiam desviar a nossa atenção dos seus conteúdos essenciais.

4.2.4. A Imagem de Deus na criatura

A epígrafe do capítulo essencial de MC sobre a Imagem de Deus traz duas citações importantes. Uma delas vem da teologia, de que só podemos nomear a Deus por seus efeitos e não por suas causas, que é de Tomás de Aquino. E um desses efeitos é a profusão de imagens que Deus projeta na natureza e Sua própria imagem e semelhança impressa na criatura humana, a chamada *Imago Dei*. A outra diz que a mente, como “tecelã da ilusão”, é também o único caminho para a realidade. Ambas as ideias partem da concepção de que somos criaturas de Deus, que não podemos ver a realidade a partir dos olhos do Criador, muito menos podemos ver o próprio Criador, mas apenas seus sinais impressos na realidade. Vemos, portanto, de forma derivada e a partir de imagens. Como comentávamos, vem daí a palavra imaginação ou produção de imagens, que é muitas vezes aproximada da palavra fantasia e ilusão. Mas DLS parece privilegiar a palavra imaginação ou criatividade, pois “fantasia” ou “ilusão” têm essa carga negativa ou sentido pejorativo que atribuíamos a tudo o que pretende nos ludibriar e levar ao engano. Mas mesmo se atentarmos para a palavra “ilusão” e principalmente para o sentido positivo que ela adquire nos países de fala espanhola, notaremos que ela também tem uma carga positiva no português, já que ninguém quer estar iludido, mas também ninguém quer viver na “desilusão”. Ilusão, nesse sentido, tem a ver com o sonho ou a capacidade de construir utopias. O filósofo espanhol, Julián Marías, dedicou todo um tratado a esse conceito em seu livro, *Breve Tratado de la Ilusión* (MARÍAS, 1997). Também a palavra utopia tem esse sentido ambíguo, podendo significar algo muito bom, como podemos ver no livro de Thomas More (2004), *Utopia*; mas também algo negativo, no sentido de ilusão negativa. DLS explora essas ideias a fundo, quando discute a importância da imagem de Deus no homem para o seu exercício da criatividade, mas também para qualquer atividade mental humana, até

mesmo a racional. Nesse sentido, não é possível ao homem, que foi criado segundo uma imagem de um ser transcendente, separar os hemisférios direito (imaginativo) e esquerdo (racional) do cérebro.

4.2.5 Questão da autoria

No capítulo IV de MC, Energia revelada na Criação, a autora aborda uma questão que é ainda mais importante na tradução do que na criação literária em geral, que é a da interferência do autor na sua obra. Até que ponto pode o autor usar a fala e características de seus personagens para se auto expressar? E para frisar a complexidade do assunto, ela aponta para os dois lados da questão:

Nesse sentido, portanto, Shakespeare “é” Otelo, no mesmo sentido que Coriolano e Iago, Lear e Cordelia e qualquer outro personagem de suas peças, desde Hamlet até Caliban. Ou talvez fosse mais de acordo com a realidade dizer que todos esses personagens “são” Shakespeare – ou seja, exteriorizações de alguma parte do “eu” de Shakespeare em alguma parte do “eu” do autor ou da sua experiência de si. Mas é verdade também, como o leitor crítico há de reconhecer, que o escritor tem personagens “favoritos”, que parecem incorporar mais partes ou partes mais importantes de sua personalidade do que os demais. Eles são, por assim dizer, os santos e profetas de sua arte, que falam por inspiração. O ato criativo é aqui um ato de extrema delicadeza, e ao estudá-lo, obtemos uma espécie de luz em relação à complexidade e impenetrabilidade do mundo ao nosso redor. Pois, quando um personagem se torna *meramente* um porta-voz do autor, ele deixa de ser um personagem e deixa de ser uma criatura viva. Mais ainda, se *todos* os personagens falam com a voz de seu autor, a obra perderá sua realidade, e com ela, seu poder.¹²⁰ (p. 195 dessa tese)

¹²⁰ The creative act is here one of extreme delicacy, and in studying it we gain a kind of illumination upon the variety and inconclusiveness of the world about us. For if a character becomes merely a mouthpiece of the author, he ceases to be a character, and is no longer a living creation. Still more, if all the characters

A questão da autoria também é bastante importante para o tradutor, pois, ele não deixa de ser um autor a se revelar na sua tradução. Mas qual é o limite de sua interferência na obra original? Até que ponto ele pode deixar as suas marcas registradas nas suas traduções? As teorias da tradução que enfatizam a fidelidade e literalidade muitas vezes recomendam a neutralidade do tradutor. Além da questão do equívoco do próprio dualismo estabelecido por esses teóricos, é preciso se perguntar até que ponto essa neutralidade é desejável e possível. Se aplicarmos as ideias de DLS à tradução e a entendermos como obra de um criador, chegaremos à conclusão de que o tradutor não pode ser totalmente neutro e acabará imprimindo a sua autoria à obra traduzida, principalmente no estilo usado para a tradução. Por outro lado, se ele se manifestar o tempo todo na tradução, além de não dar espaço ao autor do original e aos seus personagens, acabará distorcendo o pensamento do mesmo. Inferimos disso a necessidade de que o tradutor seja ele mesmo, principalmente na condição de escritor, mas que cuide para não cometer excessos. Que ele não se anule no processo de tradução, mas que também dê o espaço principal devido ao autor do texto original. O mandamento de amor ao próximo como a si mesmo surge quase que espontaneamente dessa observação, como veremos em mais detalhes mais adiante. Isso vale em especial para a tradução literária que é mais diversa nas vozes que compõem o discurso.

Pois, DLS diz mais adiante, paradoxalmente:

A força vital de uma obra imaginativa demanda certa diversidade dentro de sua unidade; e quanto maior a diversidade, mais compacta a unidade; e quanto maior a diversidade, mais intensa a unidade.¹²¹ (p. 193 dessa tese)

Falaremos mais sobre a questão da unidade na diversidade no próximo tópico.

speak with their author's voice, the whole work loses its reality, and with it, its power. (SAYERS, 1987, p. 52)

¹²¹ The vital power of an imaginative work demands a diversity within its unity; and the stronger the diversity, the more massive the unity. (SAYERS, 1987, p. 53)

4.2.6 A diversidade na unidade do Poder

Uma das noções mais importantes de MC é a de unidade na diversidade. Ela enfatiza essa possibilidade aberta pela trindade de diversas formas e diferentes lugares como nesse, em que DLS focaliza a função social do Espírito:

O Poder criativo – o Espírito - é assim, um poder social, que trabalha para levar todas as mentes para a sua própria unidade, às vezes por similaridade e outras vezes por contraste. Os dons são diversos, mas o espírito é o mesmo. Às vezes, temos a sensação de que um crítico ou estudioso da obra de alguém tenha interpretado mais do que o primeiro escritor “quis dizer”. Talvez isso seja um indício de uma percepção bastante limitada da unidade e diversidade do Poder.¹²² (p. 245 dessa tese)

O espírito tem essa característica de criar um campo comum entre as pessoas, a fim de fazê-las se comunicarem. A própria palavra “comunicação” tem a outra, “comum” em sua raiz. Conforme o relato bíblico, quando o Pentecoste ocorreu, as pessoas passaram não apenas a se internacionalizar, falando línguas de outras nações, que lhe eram estranhas e estrangeiras, mas também passaram a conviver em comunidade (que não por acaso também tem “comum” em sua raiz) e partilhar os seus bens, aos quais davam um uso comum. Então, a socialização é uma das consequências da atuação do Poder, mas ela não existe sem a individuação, proporcionada pela Energia e sem a ideia de criação, do ser criatura, de ter um sentido mais amplo na vida, proporcionado pelo Pai. De modo que, quanto mais as pessoas são elas mesmas, são indivíduos, ou melhor, *personas* distintas e únicas e quanto mais elas se identificarem com o seu grupo próprio, mais unidas elas se tornam. É possível entender a Igreja, no sentido místico de Corpo de

¹²² The Power-the Spirit-is thus a social power, working to bring all minds into its own unity, sometimes by similarity and at other times by contrast. There is a diversity of gifts, but the same spirit. Sometimes we feel that a critic or student of a man's work has "read into it" a good deal more than the first writer "meant". This is, perhaps, to have a rather confined apprehension of the unity and diversity of the Power.(SAYERS, 1987, p. 121)

Cristo, como portadora dessa unidade na diversidade. Embora houvessem várias igrejas, de acordo com o contexto histórico, cultural e social de cada grupo, há uma só e universal Igreja. A unidade, nós a temos na unicidade de Deus, a multiplicidade, na estrutura tríplice do nosso ser encarnado, que imita a estrutura tríplice da divindade e o canal de comunicação entre essas duas dimensões, que permite que tenhamos acesso direto a Deus, é o Poder ou Espírito. Eis o resumo de todo o livro, como DLS bem formula no início de praticamente todos os capítulos, como nesse caso:

Esse caráter tríplice na mente do leitor corresponde ao caráter tríplice da obra (do Livro como foi pensado; do Livro como foi escrito; e do Livro como foi lido), e isso por sua vez em relação ao caráter tríplice original na mente do escritor (Ideia, Energia, Poder). Isto nem poderia ser diferente, porque essa é a estrutura da mente criativa. Quando, portanto, consideramos a doutrina Trinitária sobre o Criador do Universo, é a isso que estamos aludindo. Nossa argumentação se baseia numa analogia perfeitamente familiar à nossa experiência. Suas implicações são: que essa estrutura tripartite se encontre igualmente dentro de nós (o Livro como foi lido); que essa seja a estrutura real do universo (o Livro como foi escrito); e que ela esteja no universo, porque se trata da Ideia de Deus sobre o universo (o Livro como foi pensado). Além disso, infere-se que tal estrutura também se encontre na Ideia de Deus, porque é a estrutura da mente de Deus. É isso que essa doutrina *quer dizer*; seja ela verdadeira ou equivocada, o fato é que se trata da Ideia para a qual se esteja esperando uma resposta. Não há nada de mitológico em torno da nossa doutrina cristã trinitária: ela é analógica¹²³ (p. 246 dessa tese)

¹²³ This three-fold-ness in the reader's mind corresponds to the three-fold-ness of the work (Book-as-Thought, Book-as-Written, Book-as-Read), and that again to the original three-fold-ness in the mind of the writer (Idea, Energy, Power). It is bound to be so, because that is the structure of the creative mind. When, therefore, we consider Trinitarian doctrine about the universal Creator, this is

Em grego, a palavra *mûthos* significa conto, relato, história e “lore”, é sinônimo, sendo sufixo de *folk-lore*. *Mythlore* é, portanto, uma palavra tautológica, que significa algo dependente da linguagem, que muitas vezes não coincide com a realidade. Em outras palavras, trata-se de fantasia e ilusão. Os mitos, além do mais, têm alto poder simbólico, podendo remeter a uma cultura, uma religião ou uma sociedade em geral.

Quando DLS diz que a trindade não é mitológica, mas analógica, ela está dizendo que não é apenas simbólica, expressando a diversidade cultural e religiosa, mas que é pontual, estabelecendo uma relação de proporcionalidade com uma realidade fatural. A trindade, nesse sentido é uma metáfora que segue a lógica analógica para veicular seu sentido.

Um resumo parecido ao citado nos é dado no início do décimo primeiro capítulo de MC, em que lemos: “Até aqui, investigamos a correspondência entre os Dogmas Cristãos e a experiência do artista com relação à temática da mente criativa e vimos que há aí de fato uma concordância notável entre eles”.¹²⁴

Mais adiante, a partir do exemplo da física astronômica e do paralelismo que Newton traçou entre a queda da maçã e o que acontece no universo, ela conclui:

De forma similar, se traçarmos uma linha transversal pelo Mundo espiritual, que passe pelo ponto “Teologia Cristã”, e outra, pelo ponto “arte”, encontraríamos entre ambas um paralelo precisamente idêntico em relação à mente criativa;

what we are driving at. We are arguing on the analogy of something perfectly familiar to our experience. The implication is that we find the threefold structure in ourselves (the-Book-as-Read) because that is the actual structure of the universe (the-Book-as-Written), and that it is in the universe because it is in God's Idea about the universe (the-Book-as-Thought); further, that this structure is in God's Idea because it is the structure of God's mind. This is what the doctrine means; whether it is true or mistaken is another matter, but this is the Idea that is put forward for our response. There is nothing mythological about Christian Trinitarian doctrine: it is analogical. (SAYERS, 1987, p. 122-123)

¹²⁴ So far, we have been inquiring into the correspondence between the Christian Creeds and the experience of the artist on the subject of the creative mind and we have seen that there is, in fact, a striking agreement between them (SAYERS, 1987, p. 181).

e estaremos livres para tirar nossas próprias conclusões.¹²⁵ (p. 292 dessa tese)

No campo da tradução é muito bem-vinda a concepção de unidade na diversidade, pois, como já mencionamos, há um dualismo, uma polarização, como por exemplo, entre domesticação e estrangeirização, traição e fidelidade, dominando o discurso teórico.

A introdução de um terceiro elemento entre esses polos, seja através de um mediador, seja através do Poder de manifestação, será benéfico para as discussões em torno dos fenômenos tradutórios.

4.2.7 Imanência e transcendência

Nessa seção, vamos comentar a seguinte afirmação da autora:

A mente não é a soma de suas obras, por mais que ela as contivesse a todas. Embora ela tivesse produzido todas as obras sistematicamente, não podemos dizer que ela *seja* sistematicamente cada uma dessas obras. Antes de tê-las criado, a mente as incluiu a todas em potencial e, depois de tê-las terminado, ela continua as incluindo. Ela é, ao mesmo tempo, imanente e transcendente em relação a elas.¹²⁶ (p. 198 dessa tese)

O que vem a ser imanente e transcendente? Imanente é o que tem o seu significado e essência em si mesmo, dentro de si e o transcendente é o significado no que tange à totalidade, do que vai além e que tem um referencial externo. Imanência e transcendência se aplicam tanto à divindade, como vem sendo entendido desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, quanto ao próprio conhecimento do homem,

¹²⁵ Similarly, we may take a cross-section of the spiritual universe (1) at the point marked "Christian Theology" and at the point marked "Art", and find at both precisely the same pattern of the creative mind; it is open to us to draw a similar conclusion (SAYERS, 1987, p. 184-185).

¹²⁶ The mind is not the sum of its works, though it includes them all. Though it produced the works one after the other, we cannot say that it is each of these works in turn. Before it made them, it included them all, potentially, and having finished them, it still includes them. It is both immanent in them and transcendent. (SAYERS, 1987, p. 56)

principalmente do que ele tem dos fenômenos, que são ao mesmo tempo internos pela apercepção do que se manifesta; e externos, pelo contato com os objetos da realidade. O conhecimento é imanente, na medida em que ele é um constructo de significados “para o homem” e transcendente, na medida em que ele é manifestação de fatos externos ou fenômenos. A ciência que estuda os fenômenos, a fenomenologia, se ocupa tanto com a imanência, quanto com a transcendência da realidade que se manifesta no todo e nas partes.

É assim que DLS entende a obra de um autor, que significa, a um tempo, suas partes, com significado em si e separado; e sua totalidade, com significado mais abrangente, que abarca mais do que a soma das partes, um padrão, um arquétipo que se avalia de acordo com um referencial universal, externo às partes. E esse significado externo, que vai além do significado em si é o que Walter Benjamin chamava de “terceiro texto”, que se encontra entre a obra original e a traduzida, ou padrão universal, de acordo com o qual muitas decisões tradutórias são tomadas.

4.2.8 A necessidade da pesquisa

Outro trecho interessante para explorar a analogia entre o autor da obra literária e o tradutor é o seguinte:

Insistir em perguntar, como muitos de nós fazemos: “O que você quis dizer com esse livro?” significa provocar o espanto da parte dele: ora, o livro mesmo é o que o escritor quis dizer. É inútil esperar que jamais sejamos capazes de tomar consciência direta da Ideia – nem mesmo o escritor tem consciência dela, a não ser, através da Energia. Tudo o que ele pode nos comunicar é a Energia, manifesta pelo Poder.¹²⁷ (p. 199 dessa tese)

¹²⁷ To persist in asking, as so many of us do, "What did you mean by this book?" is to invite bafflement: the book itself is what the writer means. It is hopeless to expect, that is, that we can ever be made directly aware of the Idea—the writer himself is not aware of it except through the Energy and all he can communicate to us is the Energy made manifest in Power. (SAYERS, 1987 p. 57)

Muitos tradutores acreditam ser importante conhecer o autor pessoalmente para traduzi-lo. Isso, entretanto, em noventa por cento dos casos não é possível pelo falecimento do mesmo. Então, o que fazer para sondar a mente do autor?

Quando dizemos que a autora parece querer dizer certas coisas, é pelo cuidado de não afirmar categoricamente e de precisamente apontar para o fato de se tratar de uma visão que nós, como tradutores temos do que a autora possivelmente queria dizer. Reconhecemos que essa intencionalidade perdeu sua importância nos dias de hoje, em que o sentido atribuído pelo interpretador e tradutor é a única coisa que interessa, já que a intencionalidade nos é interdita.

Mas para o tradutor, a investigação do que o autor pode querer dizer é de suma importância, se ele estiver minimamente interessado pelo autor e em veicular o seu pensamento, mesmo sabendo, que em última instância, ele está fora do seu alcance. Do contrário, recairíamos no relativismo e no ceticismo em que toda e qualquer tradução é válida ou inválida. Por outro lado, faz parte da ética do tradutor não impor certa intencionalidade ao autor. Em princípio, é a obra em si que vai revelar uma parte da mente do autor, pois é ela que contém a energia do autor. E para abarcá-la, deve-se ter a ideia do todo do livro, as circunstâncias em que foi escrito, todo o contexto geográfico, histórico, social e pessoal e não ficar fixado nas partes da obra. Daí a imprescindibilidade da pesquisa para o tradutor. Ele é como um arqueólogo de manuscritos antigos, que só tem o seu objeto de análise, mas a partir dele é capaz de, usando um método científico, juntar as peças do quebra-cabeças para formar o cenário ou pano de fundo da obra, usando a história, a própria arqueologia, a geografia, as ciências sociais e outros saberes para agregar à informação dada pela obra.

Não que devêssemos adivinhar o que o autor quis dizer e não soube como. Obviamente isso nos é ainda mais interdito do que aquilo que ele disse de fato. E a isso que temos que nos ater, como a própria autora recomenda quando comenta “ora, o livro mesmo é o que o escritor quis dizer” (p. 199 dessa tese)

Assim, tudo o que resta ao tradutor, e é esse seu compromisso, é pesquisar o máximo possível sobre todo o contexto, vida, demais trabalhos do autor, entre outras coisas. Só assim ele poderá entender o texto em profundidade e o que ele significa dentro do seu contexto histórico e para além dele.

4.2.9 Predestinação e Livre-arbítrio

Embora uma tradução literal de *free will* seria “livre vontade”, demos preferência, a partir dos nossos conhecimentos de teologia, à tradução mais técnica de “livre arbítrio”, mesmo porque a tradução dessa expressão, por sua vez, para o inglês é precisamente *free will*.

A questão da liberdade é discutida desde os antigos, tanto pelos filósofos, quanto pelos teólogos. Mas a expressão livre-arbítrio foi mais bem sistematizada, a partir de Agostinho, que dedica um livro ao assunto.

O tratamento que DLS dá ao tema é mais teológico do que filosófico, mas claramente vem na esteira de Santo Agostinho, mesmo porque a autora, da mesma forma que Agostinho, associa essa questão ao problema do mal e seu surgimento na sociedade humana. O mal tem a ver com as escolhas erradas que fazemos, porque temos liberdade para tanto. E essa liberdade repousa não apenas sobre a livre vontade, mas também sobre o livre juízo ou arbítrio.

Esse juízo permite não apenas se impor a determinada realidade, mas também se submeter a ela. É precisamente ao se submeter que o sujeito prova sua verdadeira liberdade, se adotar o conceito de realidade dos antigos e da Idade Média, que é a de coincidência com a verdade das coisas. Nesse sentido, DLS afirma:

Pois a verdadeira liberdade da Energia consiste na livre e espontânea submissão de sua vontade aos limites de seu próprio meio de comunicação. A tentativa de alcançar liberdade *do* meio acaba inevitavelmente na perda da liberdade *no bojo* do meio, já que, aqui como em todo o lugar, a atividade se submete ao julgamento da lei de sua própria natureza.¹²⁸ (p. 204 dessa tese)

Mais adiante, ela completa a ideia:

¹²⁸ For the true freedom of the Energy consists in its willing submission to the limitations of its own medium. The attempt to achieve freedom from the medium ends inevitably in loss of freedom within the medium, since, here as everywhere, activity falls under the judgment of the law of its own nature (SAYERS, 1987, p. 65-66)

A tarefa do criador não é a de escapar do seu meio material ou de intimidá-lo, mas de estar a seu serviço; mas para servi-lo é preciso que ele o ame. Somente assim ele se dará conta de que o seu serviço é perfeitamente livre. Isso não vale apenas para toda arte literária, mas também para toda a arte criativa; eu optei pelo exemplo do teatro apenas porque nele, da mesma forma que na criação de personagens, a falta de desejo de se submeter às leis da natureza, causa desastres mais patentes e imediatos do que em qualquer outro caso.¹²⁹ (p. 204 dessa tese)

Para explicar a convivência entre livre-arbítrio e predestinação, DLS usa a metáfora do dramaturgo, que já tem o personagem e sua maneira de ser e agir na cabeça, mas conta com o toque da individualidade do ator para “traduzi-lo” para o palco. Da mesma forma, Deus tem um plano para a criatura, mas quer e gosta que ela o realize e complete usando a sua individualidade, sua vontade livre e sua criatividade e dons.

Já no senso comum a plateia costuma se irritar com situações forçadas no teatro e no cinema, como cenas sem continuidade ou bem pouco possíveis de acontecer na realidade. E na literatura não é diferente. DLS só aprofunda essa reação instintiva, discutindo o conceito de liberdade no contexto do fazer artístico. E para ela, nenhum produto de um processo criativo saudável é libertino ou gerado pelo acaso, mas também não necessita da imposição da força, pelo que ela acha um meio termo entre a liberdade e a predestinação. Ela culmina esse importante capítulo da obra, confessando:

Posso apenas constatar, por uma questão de experiência que, se os personagens e a situação forem concebidos corretamente em conjunto, como partes integrantes de um mesmo todo, então

¹²⁹ The business of the creator is not to escape from his material medium or to bully it, but to serve it; but to serve it he must love it. If he does so, he will realize (sic) that its service is perfect freedom. This is true, not only of all literary art but of all creative art; I have chosen a theatrical example, merely because there, as also in the creation of characters, failure to surrender to the law of kind produces disasters more patent and immediate than elsewhere. (SAYERS, 1987, p. 66).

não haverá necessidade de forçá-los à solução mais adequada da situação. Se a cada uma é permitido desenvolver-se em conformidade com a sua natureza própria, tod*as chegarão a uma unidade, que coincidirá com aquela unidade que preexistia na ideia original. Na terminologia com que estamos habituados a discutir em outros contextos, isso significa que nem a predestinação, nem o livre arbítrio sejam tudo; mas que a vontade, se ela agir de forma livre e de acordo com a sua natureza verdadeira, acabará fazendo a vontade eterna de seu criador, pela graça e não pelo juízo, ainda que possivelmente por um processo bem diferente e mais demorado, do que aquele que lhe poderia ter sido imposto pela força.¹³⁰ (p. 2120 dessa tese)

A cooperação secreta entre livre-arbítrio e predestinação, que ela exemplifica com uma de suas obras literárias, leva-a já ao assunto dos milagres. Em suma ela diz que a intervenção do autor em sua obra é equiparável à intervenção de Deus em sua obra criada. Ele “tem a prerrogativa” de intervir à hora que assim desejar. Mas Ele não o faz o tempo todo e apenas sob circunstâncias específicas e em condições especiais, bem preparadas e planejadas, que a peçam de forma especial, da mesma forma que um autor faz com a sua obra.

E o milagre não destrói o que DSL chama de lei natural, mas a faz cumprir, e nisso ela se mostra mais uma vez influenciada por Chesterton (2008), para quem as leis naturais foram assim instituídas pelo Criador de modo que elas apontem para uma espécie de “magia”, a

¹³⁰ I can only state, as matter of experience, that if the characters and the situation are rightly conceived together, as integral parts of the same unity, then there will be no need to force them to the right solution of that situation. If each is allowed to develop in conformity with its proper nature, they will arrive of their own accord at a point of unity, which will be the same unity that preexisted in the original idea. In language to which we are accustomed in other connections, neither predestination nor free will is everything, but, if the will acts freely in accordance with its true nature, it achieves by grace and not by judgment the eternal will of its maker, though possibly by a process unlike, and longer than, that which might have been imposed upon it by force. (SAYERS, 1987, p. 75)

mesma a que nos remetem os contos de fada, que é ao mesmo tempo mais profunda e mais transcendente do que essas leis.

Da mesma forma, como dizíamos, o tradutor não deve intervir da forma como teria o poder de fazer e, em certo sentido, até a prerrogativa de fazer. Mas ele deve fazê-lo, sim, quando a situação o solicitar dele e para isso, ele terá que ter sensibilidade para se dar conta dessas ocasiões, muita criatividade e capacidade de pesquisa, além do ingrediente básico para que o milagre possa acontecer, no entender de DLS e da própria Bíblia, que é a fé. Ele deve ter a confiança na sua própria capacidade de interpretação e produção do verdadeiro “milagre” que são em especial algumas traduções consideradas intraduzíveis ou impossíveis, para as quais deve encontrar comparáveis. É a isso que Ricoeur parece se referir, quando fala em “hospitalidade linguística”.

4.2.10 A analogia do teatro

Como pode a analogia do teatro, usada pela autora, aplicar-se à tradução? Segundo DLS, uma das coisas que diferencia a obra de teatro da obra literária não dramática é que a arte dramática dá “vida” aos personagens e diríamos também aos cenários e até a objetos.

Então, devemos nos perguntar, até que ponto o tradutor também deve “dar vida” à obra original. Certamente a tradução da obra dramática terá que espelhar a vida dos personagens da obra original. Mas mesmo quando não se trata da obra dramática, o tradutor se vê no mesmo dilema do ator entre a incorporação total do personagem e a impressão nele de sua própria personalidade e capacidade criativa.

Acreditamos que o processo tradutório corre o perigo quase inerente de “matar” os personagens por abandono quando o tradutor se concentra em sua própria auto expressão, o que acontece frequentemente quando o tradutor é autor ele mesmo e ainda mais quando o seu legado é reconhecido. Damos o exemplo de algumas das crônicas de Nárnia, traduzidas pelo saudoso e imortal acadêmico das letras, Paulo Mendes Campos, que simplesmente deixou de fora longos trechos do original e cujo Aslam não tem metade do tratamento carinhoso com as crianças, que trata como “filhinhos” no original e não como “crianças”, como “children” foi traduzido. O seu Aslam é mais distante, rigoroso e dotado de menos humor.

Quando se trata de uma tradução muito literal, por outro lado, que equivale ao tradutor que se anula em prol da obra, o personagem

também morre. Ele não ganhou vida. Por isso, o tradutor muitas vezes precisa reavivar os personagens e elementos do texto “mortos” devido à diferença de tempo e cultura que separa o leitor da obra original e com isso pode, sim, ser comparado ao dramaturgo e ao próprio ator.

4.2.11 A questão do Mal

O tratamento que DLS dá ao problema do mal é bem parecido com o de Ricoeur. Para ela, a opção cristã do tratamento do mal se coloca entre as alternativas maniqueísta, que é legalista, e a relativista, que vê Deus como um Ser acima do bem e do mal, sem que haja, portanto, nenhum critério para definir o que seja o bem e o mal de forma definitiva.

Nesse sentido, o mal não é nada mais do que a privação do bem e DLS o ilustra com o exemplo da criação do personagem Hamlet, mostrando como com ele se criou automaticamente também “não-Hamlets”, uma ideia de falta de Hamlet ou de personagens que não coincidem com Hamlet:

Se o Mal pertence à categoria de Não-ser, então temos duas consequências. Primeiro: a realidade do Mal depende da realidade do Bem; e em segundo lugar, o Bem, por seu mero Estar-aí, inevitavelmente cria seu Mal correspondente. Neste sentido, portanto, Deus, o Criador de todas as coisas, cria o Mal, da mesma forma que o Bem; porque a criação de uma categoria de Bem necessariamente cria uma categoria de Não-Bem. Deste ponto de vista, aqueles que dizem que Deus está “Além do Bem e do Mal” estão absolutamente certos: Ele transcende ambos, porque ambos estão incluídos dentro de seu Ser. Mas o Mal não tem realidade, exceto em relação ao seu Bem, e isso é o que se pretende dizer quando se diz que o Mal é a negação ou privação do Bem.¹³¹ (p. 233 dessa tese)

¹³¹ Arguing along these lines, we may make an attempt to tackle the definition of Evil as the deprivation or the negation of the Good. If Evil belongs to the category of Not-Being, then two things follow. First: the reality of Evil is contingent upon the reality of Good; and secondly, the Good, by merely occurring, automatically and inevitably creates its corresponding Evil. In this

Para entendermos o tratamento que Ricoeur dá ao mal, faz-se necessário considerar que ele partia do pressuposto cristão da queda e do pecado, conceitos centrais da cosmologia bíblica. No capítulo “A simbólica do mal interpretada”, ele deixa claro, vale repetir, que o que buscava não era:

[...] opor, nesse nível de abstração, uma formulação a outra formulação: não sou dogmatizador. Minha intenção é refletir sobre a significação do trabalho teológico cristalizado em um conceito como o de pecado original. Coloco portanto um problema de método. Com efeito esse conceito tomado como tal não é bíblico e, contudo, quer explicar, por meio de um aparelho racional sobre o qual teremos de refletir, o próprio conteúdo da profissão e da pregação ordinária da Igreja. Refletir sobre a significação é, pois, reencontrar as intenções do conceito, seu poder de remetimento ao que não é conceito mas anúncio, anúncio que denuncia o mal e anúncio que pronuncia a absolvição. Em suma, refletir sobre a significação é de uma certa forma desfazer o conceito, decompor suas motivações e, por uma espécie de análise intencional, reencontrar as setas de sentido que visam o próprio querigma (RICOEUR, 1978, pp. 227-228).

Esse trecho de Ricoeur lembra muito o prefácio de DLS a MC. O que ele se propõe a fazer, nesta e noutras obras, não é discutir o conceito teológico de pecado, muito menos impô-lo, mas construir uma espécie de “simbólica do mal”, a partir dos pressupostos cristãos.

Por mais que o platonismo também tivesse deixado as suas marcas na tradição e pensamento cristãos, um dos mais frequentes

sense, therefore, God, Creator of all things, creates Evil as well as Good, because the creation of a category of Good necessarily creates a category of Not-Good. From this point of view, those who say that God is "beyond Good and Evil" are perfectly right: He transcends both, because both are included within His Being. But the Evil has no reality except in relation to His Good; and this is what is meant by saying that Evil is negation or deprivation of Good (SAYERS, 1987, p. 101-102).

equivocos no tratamento do problema do mal é o dualismo, particularmente o maniqueísta, que foi declarado heresia pela igreja ainda não dividida, já na época da Patrística. O problema do mal e o conseqüente sofrimento é uma das maiores preocupações dos grandes pensadores do cristianismo, de Santo Agostinho até Paul Ricoeur, e que continua sendo discutido até os dias de hoje.

Os maniqueus atribuem ao mal uma substancialidade própria. Assim, ele teria princípio não apenas passivo, mas ativo. Ele seria capaz, como o princípio do bem, de criar e criar *ex nihilo* (do nada) coisa inteiramente inaceitável do ponto de vista cristão. Nesse sentido, o maniqueísmo é comparável ao gnosticismo, - a seita de “intelectuais” ou “conhecedores” que declarava Jesus como profeta e reconhecia Maniqueu como messias - que os críticos e filósofos da atualidade tendem a registrar e combater mais do que o maniqueísmo, que muitas vezes passa despercebido. Por outro lado, esse último tipo de pensamento está longe de ser uma postura superada. Diríamos até, que ele está presente na maioria das obras, filmes, particularmente de ação e ficção, e desenhos animados da atualidade, com a sua oposição simétrica entre heróis e vilões, cuja diferença básica é que um “tem a força”, o bem, e o outro sempre perde, por razões muitas vezes aleatórias.

Para além do problema do dualismo, o que os maniqueus ignoram é que o mal, ao contrário do bem, tem uma origem totalmente dependente e não natural.¹³² Grosso modo, não se pode falar em “natureza” do mal. Portanto não há simetria ou equivalência possível entre o bem, que é independente e natural; e o mal, que é nada mais do que a corrupção, a destruição e degradação do natural e da relação de dependência com o Criador.

Outro autor muito preocupado com a questão do mal e do sofrimento, Peter Kreeft, encara o problema de maneira bastante objetiva e clara. Em *Buscar Sentido no Sofrimento*, citando CSL, ele deixa muito clara a distinção entre bem e mal:

“O mal é parasitário, não original. Os poderes que permitem a continuação do mal são dados pela bondade.” Pode existir o bem absoluto, mas não pode existir o mal absoluto... O mal precisa do bem como o parasita precisa do hospedeiro, como

¹³² Não no sentido de natureza biológica, mas de natureza ontológica, proveniente do Criador.

o poder destrutivo precisa de algo bom para destruir, mas nunca o contrário. O bem não precisa do mal...O problema teórico do satanismo é o mesmo do dualismo. O mal não pode ser maior do que o bem, porque o mal é um bem distorcido, doentio, uma parasito (sic) do bem. O mal é sempre relativo ao bem. O mal infinito é uma contradição nos termos, pois, sendo infinito, não daria espaço para o bem se manifestar, não dando espaço assim à existência plena, à inteligência e à determinação do deus mau, anjo, ou homem (KREEFT, 1995, pp. 48-9).

Portanto, o mal não tem substância ou essência. Ele se opõe ao bem somente no sentido de tentar negá-lo, destruí-lo e anulá-lo. Essa ideia fica clara em *O Problema do Sofrimento*, de CSL, que encarou a questão do mal teórica e teologicamente, associando-a ao sofrimento, como sendo um dos seus sintomas mais evidentes.

Da mesma forma como DLS e CSL, Ricoeur também trata o mal como algo que se encontra inalienavelmente ligado ao sofrimento, ainda que este não passasse de um segundo estágio ou consequência moral daquele. Na obra de Ricoeur, intitulada *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*, Ricoeur parte das interpretações de autores como Agostinho, Kant, Barth, Hegel e outros, que não professavam o cristianismo, tais como Marx e Nietzsche, para chegar à seguinte conclusão:

O mal moral – o pecado em linguagem religiosa – designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão... É aqui que o mal moral interfere no sofrimento, na medida em que a punição é um sofrimento infligido... é por isso que se chama a culpabilidade de pena, termo que ultrapassa a fratura entre o mal cometido e o mal sofrido... fazer mal é sempre, de modo direto ou indireto, prejudicar outrem, logo, é fazê-lo sofrer (RICOEUR, 1988, pp. 23-24).

Nesse sentido, Ricoeur concorda em muito com Agostinho, pois para esse último o mal não tem uma explicação racional e nem sequer metafísica, embora ele existisse, de certa forma, como “regra” universal da humanidade:

O princípio do mal não é de modo nenhum uma origem, no sentido temporal do termo: é somente a máxima suprema que serve de fundamento subjetivo último a todas as máximas más de nosso livre-arbítrio; esta máxima suprema fundamenta a propensão (*Hang*) ao mal em todo o gênero humano (...) ao encontro da predisposição (*Anlage*) ao bem, constitutiva da vontade boa. Mas a razão de ser deste mal radical é “insondável” (*unerforschbar*). (RICOEUR, 1988, p. 38).

A grande contribuição de DLS é a ideia de remissão e redenção através da criatividade. Em outras palavras, uma pessoa, ao criar, torna o mal em bem, remedia-o, dá-lhe o tratamento necessário para que seja revertido e direcionado para algo maior, que transcende todo o mal. Não se trata de algo de valor soterológico¹³³, mas certamente libertador e libertário. E isso só é possível quando o mal é reconhecido e assumido com todas as suas vicissitudes, como comenta DLS:

Isto é, também não devemos fingir que a queda nunca tivesse acontecido, nem dizer que a queda foi uma coisa boa em si. Mas podemos remediar a Queda por meio de um ato criativo redentor. Isto é, também não devemos fingir que a queda nunca tivesse acontecido, nem dizer que a queda foi uma coisa boa em si. Mas podemos remediar a Queda por meio de um ato criativo. De acordo com a doutrina cristã, essa foi a maneira como Deus agiu, e é a única maneira como podemos agir, se quisermos ser “como deuses.” A Queda se deu como fato e o Mal foi chamado à existência ativa. A única forma de transformar o Mal em Bem foi redimi-lo por uma criação nova. Mas, uma vez que o Mal foi experimentado, ele só poderia ser resgatado por meio da experiência, isto é, por uma encarnação em que a experiência estivesse plena e

¹³³ Relativo à salvação da alma, que, segundo a doutrina cristã, só é possível através de Jesus Cristo e seu sacrifício expiatório na Cruz do Calvário.

livremente de acordo com a Ideia.¹³⁴ (p. 237 dessa tese)

Conforme a Bíblia: “No princípio era o Verbo” (Jo 1.1) e para Ele, Jesus, o Verbo, tudo se voltou novamente após a queda, sendo que esta não era desde o princípio, ela foi uma ocorrência posterior. Só por isso ela já difere do bem. Era a isso que CSL se referia quando falava em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* da “Magia profunda na Aurora do Tempo”, para acenar ao mal, e de “Magia ainda mais profunda de antes da Aurora do Tempo” para se remeter ao bem.

O mal para o tradutor são as tentações que ele enfrenta de recair em algum dos extremos de excesso ou da sua autoria e de sua auto anulação, como dizíamos em comentários anteriores. Esse processo envolve o sofrimento da dúvida e da necessidade de tomada de decisões. Mas esses males podem ser revertidos em bem, se o tradutor mantiver o equilíbrio entre as três pessoas da trindade de sua tradução, a ideia, a energia e o poder. O exemplo prático disso seria a tradução perfeita, mas como ela não existe no mundo espaço-temporal, limitamo-nos, mais adiante, a exemplificar os casos de excesso de um ou dois desses elementos em detrimento do(s) outro(s).

E nesse processo, o tradutor não deve se esquecer que não está enfrentando problemas do tipo que o detetive enfrenta, com os quais não pode fazer nada de positivo, mas do tipo que permite um tratamento no sentido de remediação, como comenta DLS, referindo-se ao artista:

Essa distinção entre o artista e o homem que não é um artista se encontra, assim, no fato de que o artista esteja vivendo pela “graça”, no que diz respeito à sua vocação. Ele não é necessariamente um artista no lidar com a sua vida pessoal, mas (já que a matéria prima de seu trabalho é a própria

¹³⁴ We must not, that is, try to behave as though the Fall had never occurred nor yet say that the Fall was a Good Thing in itself. But we may redeem the Fall by a creative act. That, according to Christian doctrine, is the way that God behaved, and the only way in which we can behave if we want to be "as gods". The Fall had taken place and Evil had been called into active existence; the only way to transmute Evil into Good was to redeem it by creation. But, the Evil having been experienced, it could only be redeemed within the medium of experience—that is, by an incarnation in which experience was fully and freely in accordance with the Idea.

vida) ele ao menos foi tão longe a ponto de usar a vida para criar algo novo. Por esse motivo, os sofrimentos e penas desse mundo problemático nunca poderão ser para ele, *completamente* desprovidos de sentido ou utilidade, como eles são para o homem que os suporta em silêncio e não é capaz (coisa de que se queixa com toda razão) de “fazer nada com eles”. Se, portanto, se espera que lidemos com os nossos “problemas” de uma forma “criativa”, temos que lidar com eles como o artista: sem esperar “solucioná-los” por um truque de detecção, mas “criando algo” a partir deles, mesmo quando, no limite, eles sejam insolúveis.¹³⁵ (p. 301 dessa tese)

Isso lembra muito a ideia do intraduzível nos Estudos da Tradução, que não representa uma impossibilidade total, nem um problema de solução matemática, mas uma oportunidade precisamente, como estamos defendendo aqui, para se exercer a criatividade.

Exemplo disso foi o caso das interjeições já apresentado anteriormente, que não têm tradução precisa, mas comparáveis (RICOEUR, 2006, p. 36), como os denominou Ricoeur.

SNEER: He is very perfect indeed! Now, pray, what did he mean by that?

PUFF: You don't take it?

SNEER: No, I don't, upon my soul. (SAYERS, 1987, 172).

¹³⁵ The distinction between the artist and the man who is not an artist thus lies in the fact that the artist is living in the "way of grace", so far as his vocation-is concerned. He is not necessarily an artist in handling his personal life, but (since life is the material of his work) he has at least got thus far, that he is using life to make something new. Because of this, the pains and sorrows of this troublesome world can never, for him, be wholly meaningless and useless, as they are to the man who dumbly endures them and can (as he complains with only too much truth) "make nothing of them". If, therefore, we are to deal with our "problems" in "a creative way", we must deal with them along the artist's lines: not expecting to "solve" them by a detective trick, but to "make something of them", even when they are, strictly speaking, insoluble. (SAYERS, 1987, p. 192)

foi traduzido como:

SNEER: Ele é, de fato, bem perfeito! Agora, diga-me o que ele quis dizer com isso?

PUFF: Você não entendeu?

SNEER: Não mesmo! (p. 285 dessa tese)

4.2.12 Tradução como fruto da dedicação amorosa

Um dos ápices de MC é o capítulo nove, em que DLS aborda a temática do amor. O amor como arquétipo externo da imagem divina, que é a nossa metáfora em construção nesse trabalho, com ressonância e repercussão internas, que orienta a vida das pessoas e lhe dá acabamento.

“O amor é a Energia da criação em sua forma concentrada e livre de contrapontos [...]”¹³⁶ (p. 258 dessa tese).

No caso do tradutor, o amor pela obra original se divide com o amor pela obra traduzida, o que muitas vezes entra em conflito. Mas se aplicarmos a ideia de Ricoeur sobre a “hospitalidade linguística”, o amor pela obra original deve ser predominante, mas sem amor pela obra traduzida, a mesma se torna insossa e árida, demasiadamente literal. O amor pela obra original torna-se, assim, o lado sacrificial do trabalho tradutório, como DLS diz em MC:

Uma paixão assim não apenas se resigna ao sacrifício, mas o abraça, e arrasta o mundo todo consigo no mesmo abraço. Não é sem razão que ficamos apreensivos e suspeitamos dessa expressão precária: “resignação Cristã”. Uma voz interior nos faz lembrar que o Deus Cristão é amor, e que amor e resignação não podem ocupar terreno comum. São coisas assim que o criador humano tem a nos dizer, é só darmos ouvidos a ele. A razão para a nossa confusão nessa matéria é a diversidade e assistemática das associações que fazemos com a palavra “amor”. Pois nós a ligamos quase exclusivamente às paixões sexuais e materiais, cujo contraponto é a possessão; e à

¹³⁶ Concentrated, and freed from its anti-passions, love is the Energy of creation [...] (SAYERS, 1987, p. 136)

afeição indulgente, cujo contraponto é o sentimentalismo [...] Nem resistência, nem resignação adiantarão muito aqui. A única resposta efetiva para a Energia do Amor é o Poder do Amor, que abraça o seu próprio sacrifício com satisfação. Em outras palavras, o trabalho amoroso demanda a cooperação da criatura, respondendo de acordo com a lei de sua natureza.¹³⁷ (p. 258-259 dessa tese)

A obra, é aqui o ser humano. Em MC, a obra deve cooperar com o processo criativo e para isso requer um convite amoroso. Isso, como estamos defendendo aqui, se aplica também ao tradutor, que visa uma ampliação, um algo mais que é, ao mesmo tempo, realizável e impossível de abarcar, por transcender a mente do criador, em direção à obra e ao leitor, que é convidado a apreciá-la. Toda obra assume, portanto, um elemento imprevisível, que é a resposta do leitor.

Assim, o ato criativo se torna um ato amoroso, que envolve uma dedicação, e a apreciação, um ato responsivo a esse amor manifesto de forma criativa. O mesmo se dá no caso do processo tradutório e da leitura responsiva, que resulta na tradução.¹³⁸

Como vimos em Ricoeur, para tudo o que está fora do alcance da linguagem humana, existe a metáfora para fazer a ponte, a mediação, que não deixa de ser em si já uma tradução, para que se alcance uma

¹³⁷ A passion of this temper does not resign itself to sacrifice, but embraces it, and sweeps the world up in the same embrace. It is not without reason that we feel a certain uneasy suspicion of that inert phrase, "Christian resignation"; an inner voice reminds us that the Christian God is Love, and that love and resignation can find no common ground to stand on. So much the human creator can tell us, if we like to listen to him. Our confusion on the subject is caused by a dissipation and eclecticism in our associations with the word "love". We connect it too exclusively with the sexual and material passions, whose anti-passion is possessiveness, and with indulgent affection, whose anti-passion is sentimentality. [...] Neither resistance nor resignation will do anything here. To Love-in-Energy, the only effective response is Love-in-Power, eagerly embracing its own sacrifice. In other words, the perfect work of love demands the co-operation of the creature, responding according to the law of its nature. (SAYERS, 1987, p. 136, 137)

¹³⁸ Infelizmente essa resposta ao tradutor ainda é tímida nos dias de hoje, sendo que o mesmo muitas vezes é esquecido ou ofuscado pelo autor.

aproximação do objeto e do objetivo almejado tanto pelo tradutor, quanto pelo autor da obra original.

Em MC discute-se a ideia de imaginação como imagem originária de Deus na criatura, a também chamada *Imago Dei*, e como ela revela o poder formador divino no homem e em sua criação. Discute-se ainda a liberdade e libertação envolvida nisso, uma vez que toda obra de criação, inclusive a criação do homem e de seu universo, é fruto de uma dedicação amorosa a ela, que portanto, deseja que particularmente a criatura humana seja participante desse processo, o que inclui a obra de redenção. Conforme a Bíblia, toda obra de criação do mundo é convidada a participar de sua redenção. Assim, a obra criacional humana reflete a busca por uma reconciliação simbólica do homem em relação ao seu Criador, o que se reflete na linguagem que está em busca de sua legitimação e autenticidade através da narrativa, do discurso e não menos no processo tradutório.

Se considerarmos que o processo tradutório é limitado, ele também busca uma reconciliação não apenas com o Criador Divino, mas mais diretamente com o autor da obra original, o que quer dizer que ele está em busca daquilo que torna justo o seu trabalho. Ele também está, nesse sentido, citando novamente as palavras de Ricoeur, “em busca de uma teoria” (RICOEUR, 2006, p. 14).

E essa busca é amorosa porque é a teoria que, no final das contas, *in-forma* a prática. É ela que lhe dá forma, acabamento, justificativa, sentido e uma valoração ética. Em outras palavras, a teoria “ilumina” a prática.

É isso precisamente que esse trabalho busca, a partir de vários autores, mas particularmente, da hermenêutica de Ricoeur, com todas as suas implicações teológicas e o seu conceito de círculo hermenêutico e de amor. Isso pelo menos é o que se pode inferir da palestra proferida por Paul Ricoeur em 1989, intitulada “Amor e Justiça”, publicada com o mesmo nome, por ocasião da entrega a ele do prêmio Leopold Lucas, conferido a “trabalhos eminentes publicados no domínio da teologia, das ciências humanas, da história ou da filosofia” (RICOEUR, 2012, orelha).

Nela, ele frisa que o amor é ao mesmo tempo sujeito e objeto do mandamento de “amar ao próximo como a si mesmo” e que o conceito de amor está intimamente relacionado ao de criação e dependência humana do Criador, como “fonte de possibilidades desconhecidas” (RICOEUR, 2012, p. 25). Ele frisa ainda que o mandamento do amor

envolve uma “economia da doação” (RICOEUR, 2012, p. 25), que se situa entre o sentido e a esperança, entre a “criação e a escatologia” (RICOEUR, 2012, p. 25) e que ela envolve uma ética, que tem como meio do amor a ideia da justiça. Nessa obra, Ricoeur também fala em “estrutura triádica da consciência” (2012, p. 98), pelo que concorda novamente com a tese de DLS em MC.

4.2.13 As desigualdades no processo tradutório

Não é apenas a questão do mal sob forma de “pecado” e “tentações” que torna a criação humana dificultosa, é também a insuficiência, as incongruências e as limitações do processo de criação que o fazem.

No caso do processo tradutório, cada tradutor incensa mais para determinado lado da trindade, em detrimento dos outros dois, ou para dois e menos para o terceiro. Como seria um tradutor obcecado e centrado em alguma pessoa da trindade ou numa combinação delas?

Ao que tudo indica, os tradutores obcecados pela ideia são aqueles que se auto intitulam como tão brilhantes que não precisam se preocupar com a intencionalidade do autor com a obra original ou com o leitor e a inteligibilidade de suas traduções. Eles são auto suficientes e alheios à tarefa de “veicular” alguma coisa, que ofuscam o papel da energia e do poder, tirando a trindade de seu equilíbrio. Suas traduções muitas vezes se mantêm devido à reputação do tradutor, que muitas vezes é, ele mesmo, um autor. Eles tendem a verter os textos de uma forma abstrata e teórica, eclipsando aspectos concretos e práticos. Eles também não investem em despertar o interesse e a simpatia do leitor, que seria o papel do poder. Esse último também se encarrega do aspecto inspirador do texto.

Já os obcecados pela Energia confiam bastante nas técnicas e metodologias empregadas na tradução, mais do que nas ideias, na inspiração e na criatividade. Sua maior preocupação são os meios, materiais ou humanos, para veicular a mensagem, sendo que sua tendência é a de usar uma metodologia de tradução mais automática e literal. Tais tradutores são mais voltados para a empiria e preferem as traduções técnicas com uma terminologia mais precisa e fechada. Por outro lado, eles se preocupam muito em serem eles mesmos mediadores, e por isso, são exímios comunicadores.

Já os obcecados pelo poder são o contrário dos obcecados pela energia, fiando-se mais de sua criatividade e *insight*, do que de meios concretos e empíricos de tradução automática. Eles tendem a preferir os textos narrativos e filosóficos, mais metafóricos, analógicos, com uma riqueza interpretativa maior

Por sua vez, a falta da Ideia faz com que a tradução se torne irrelevante, deixando de comunicar a ideia central do texto e se perdendo em detalhes. Com isso, o texto perde em relevância e significado. O tradutor geralmente não entendeu a essência do texto, fazendo uma tradução muito artificial, presa ao uso do dicionário, sem idealismo.

A falta da energia se manifesta quando o tradutor negligencia a sua tarefa de mediação, tornando-se ora idealista demais e pouco prático (predomínio da ideia), ora auto suficiente de tão focado em seu próprio poder.

Já a falta do poder se mostra por falta de inspiração, falta de empatia com o texto e de compreensão da parte do tradutor do que anima a obra. O tradutor que tem déficit de poder tem dificuldade em “prender” o leitor, deixando de despertar nele a empatia, o interesse, a afinidade, a atratividade e o gosto pela leitura. Ele se manifesta pelo excesso de abstração (predomínio da ideia) ou pelo excesso de foco nos meios (predomínio da energia) e pela dificuldade em convencer o leitor da qualidade de sua tradução e da legitimidade das ideias veiculadas.

4.2.14 O problema e sua solução em tradução

No décimo primeiro capítulo, DLS aborda a importante questão da tendência humana de tratar as situações humanas em geral como um problema à busca de uma solução conhecível, determinada e, de preferência, mensurável. Mas o que o artista enfrenta é bem diferente dos problemas abordados, por exemplo, por um detetive, que são mais semelhantes aos problemas da lógica e da matemática.

Novamente, como em praticamente todo início de capítulo, DLS reformula a sua abordagem de forma resumida: “Nos últimos anos, tornou-se mais do que claro que algo de definitivamente errado estava

acontecendo com a nossa concepção de humanidade e com a sua atitude apropriada em relação ao universo.”¹³⁹ (p. 292 dessa tese)

Se aceitarmos a condição de que a criatividade faz parte da estrutura, tanto do ser humano, quanto do cosmo, então qualquer abordagem que ignore a criatividade se torna uma violação e uma violência contra a natureza criada:

Mas, ao fazermos isso, se concluirmos que a mente criativa seja de fato a própria semente do universo espiritual, não podemos interromper arbitrariamente as nossas investigações quando chegamos àquela pessoa a quem ocorreu trabalhar uma pedra, ou pintar, ou fazer música ou escrever cartas. Temos que nos perguntar se a estrutura material de todo homem e de toda mulher também não apresenta esse mesmo padrão. E, se esse for o caso, devemos continuar nos perguntando, se, ao confinarmos a média dos homens e das mulheres em atividades não criativas e em uma perspectiva não criativa da vida, não estaremos praticando violência à própria estrutura do seu ser. E mais, se esse for o caso, seria uma constatação muito grave, uma vez que nós já vimos os resultados infelizes que se obtêm quando se lida com qualquer tipo de material de uma forma que vá contra a lei natural de sua estrutura.¹⁴⁰ (p. 295 dessa tese)

¹³⁹ So far, we have been inquiring into the correspondence between the Christian Creeds and the experience of the artist on the subject of the creative mind and we have seen that there is, in fact, a striking agreement between them. (SAYERS, 1987, p. 181)

¹⁴⁰ But if we do-if we conclude that creative mind is in fact the very grain of the spiritual universe, we cannot arbitrarily stop our investigations with the man who happens to work in stone, or paint, or music, or letters. We shall have to ask ourselves whether the same pattern is not also exhibited in the spiritual structure of every man and woman. And, if it is, whether, by confining the average man and woman to uncreative activities and an uncreative outlook, we are not doing violence to the very structure of our being. If so, it is a serious matter, since we have seen already the unhappy results of handling any material in a way that runs counter to the natural law of its structure (SAYERS, 1987, p. 185).

A diferença entre os que vivem completamente de acordo com essa estrutura, os artistas, e a pessoa comum não é que os primeiros sejam algo de especial, mas que eles vivem a graça divina em suas vidas, pois a arte é, acima de tudo, um dom dado por Deus. Essa vivência se reflete na forma como o artista lida com os problemas, que, como dizíamos em outro comentário, é diferente da forma do homem comum lidar com seus problemas.

Mais adiante, ela comenta que há aí uma equivalência entre a mente do criador humano, a Mente do Criador Sobrenatural e a estrutura da realidade criada, que inclui a própria estrutura humana, que corresponde a um arquétipo:

Se me perguntarem que arquétipo é esse que eu reconheço como a verdadeira lei da minha natureza, só o que posso fazer é sugerir que se trata do arquétipo da mente criativa - uma Ideia eterna, que está manifestada na forma de material de uma energia incansável, e uma torrente de Poder da Mente que inspira, que julga e que comunica o trabalho de uma só vez. Todas essas três coisas são uma e a mesma coisa na mente e uma só e a mesma no trabalho. E este é, conforme posso observar, o arquétipo estabelecido pelos teólogos como o arquétipo do ser de Deus. Se tudo isso for verdade, então a mente do criador terreno e a Mente do Criador celestial se formam com base no mesmo arquétipo, e todas as suas obras são feitas em sua própria imagem. ¹⁴¹ (p. 316 dessa tese)

¹⁴¹ If you ask me what is this pattern which I recognise as the true law of my nature, I can only suggest that it is the pattern of the creative mind-an eternal Idea, manifested in material form by an unresting Energy, with an outpouring of Power that at once inspires, judges, and communicates the work; all these three being one and the same in the mind and one and the same in the work. And this, I observe, is the pattern laid down by the theologians as the pattern of the being of God.If all this is true, then the mind of the maker and the Mind of the Maker are formed on the same pattern, and all their works are made in their own image. (SAYERS, 1987, p. 213)

Mas o trabalho do artista é pouco valorizado, que mais tem base para o seu reconhecimento, e nem pelo Estado. Ainda assim o artista, mesmo o mal orientado, acaba sendo a pessoa ideal para lembrar as outras das “musas” inspiradoras da vida da humanidade.

Conforme a mitologia, Zeus, ao notar a carência do *antropos* que criara, por sua falta de dons e fraca memória, envia-lhe os dons e as musas, encarregadas de inspirar os poetas, que por sua vez eram o veículo divino para fazer o ser humano esquecer e lembrar as coisas que realmente importam na vida. Quanto a esse importante papel, DLS comenta:

A separação desastrosa e crescente entre a Igreja e as artes, por um lado e entre o Estado e as artes, por outro, faz o homem comum ter a impressão de que o artista seja um ser de pouca importância, quer neste mundo, quer no próximo, e isto teve um efeito ruim sobre o artista, uma vez que o deixou em um curioso isolamento espiritual. No entanto, apesar de todos os seus defeitos, ele continua a ser a pessoa mais capaz de lançar alguma luz sobre essa “atitude criativa para com a vida” para a qual os formadores de opinião desorientados de hoje, ainda que tardiamente, convocam a humanidade não menos desorientada.¹⁴² (p. 317 dessa tese).

4.2.15 O trabalho do tradutor como vocação

Se considerarmos que existem semelhanças entre o trabalho do artista e o do tradutor, como procuramos defender aqui, perguntamos, a essas alturas, se o trabalho do tradutor não é valorizado (ou desvalorizado) pelo mesmo motivo que o trabalho do artista. Não

¹⁴² The disastrous and widening cleavage between the Church and the Arts on the one hand and between the State and the Arts on the other leaves the common man with the impression that the artist is something of little account, either in this world or the next; and this has had a bad effect on the artist, since it has left him in a curious spiritual isolation. Yet with all his faults, he remains the person who can throw most light on that "creative attitude to life" to which bewildered leaders of thought are now belatedly exhorting a no less bewildered humanity (SAYERS, 1987, p. 214).

estamos nos referindo apenas ao pagamento e condições de trabalho que são oferecidos ao tradutor, que normalmente é um profissional liberal e portanto, desprovido de direitos trabalhistas como décimo terceiro e férias, além de outros benefícios. Estamos falando também do seu esquecimento na maioria das referências bibliográficas que se faz nos trabalhos científicos, e em obras disponibilizadas *online*; de seu pagamento diferenciado do pagamento do autor da obra original; e da falta de uma entidade de classe organizada e efetiva em prol dos direitos trabalhistas dos tradutores.¹⁴³

Nesse sentido, o tradutor não segue apenas uma vocação, o que é fundamental para o desenvolvimento do seu trabalho, mas um abrir mão, uma dedicação amorosa (sem auto anulação, como comentado acima), em prol da causa da cultura e do conhecimento humano. O valor da vocação e do trabalho do tradutor só se manifesta quando pensamos a cultura sem eles. Certamente a própria arte, além de questões práticas como as relações internacionais e comerciais, estariam em cheque sem a atuação dos tradutores.

Portanto, é preciso valorizar a vocação do tradutor e o papel social e cultural de seu trabalho, bem como o papel da criatividade em seu trabalho, a fim de que ele não seja violentado e reprimido em sua vocação legítima.

¹⁴³ Há, sim, sindicatos como o SINTRA (Sindicato nacional dos Tradutores), mas ele pouco contribui para a defesa dos direitos dos tradutores no Brasil, garantindo apenas um padrão de taxas e valores praticados no país, além de manter um banco nacional de tradutores e intérpretes, inclusive de LIBRAS.

5. A MENTE DO CRIADOR (Dorothy L. Sayers - Tradução: Gabriele Gregersen)

5.1 RESUMO

No prefácio escrito depois da primeira publicação, em resposta a certas críticas, DLS adverte que a MC não tem cunho proselitista. Ao invés de tratar de questões de opinião, ela está lidando com constatações de fato. Não é a verdade da existência de Deus e dos credos cristãos a respeito dele que está sendo questionada, mas sua correspondência com fatos da vida, particularmente com a teoria e prática da criação artística.

A autora afirma que a obra pretende simplesmente testar a validade dos credos clássicos do cristianismo referentes à trindade à luz da experiência criativa, aproximando a Mente Divina da mente humana, particularmente no exercício da criatividade.

No seu prefácio ainda, DLS aproveita para ressaltar a dificuldade que os leitores (e estudantes) de sua época tinham nas provas, por não terem o hábito de ler os enunciados das questões ou de dar atenção e dar efetiva resposta a elas. E ela a atribui a uma espécie de “analfabetismo funcional” perceptível entre os estudantes. Uma das implicações disso é que eles também não tenham a capacidade de fazer as perguntas certas.

O primeiro capítulo de MC é dedicado aos dois sentidos da palavra “lei”, que traz muita confusão aos debates sobre o tema. A palavra “lei” pode ser entendida como resultado de consenso arbitrário (por exemplo convenções e normas sociais, legislações, moral individual), que é independente de causalidade, sendo baseado em autoridade. Exemplo disso são as leis de trânsito.

Mas lei pode significar também uma constatação de fatos observados (leis da natureza), que segue causas e consequências naturais ou um causalidade histórica (por exemplo Lei de Grimm, Lei moral - ética) independe da opinião humana.

Uma das únicas relações que existem entre os dois conceitos é que as primeiras leis não podem ir contra as segundas, sob pena de destruição da sociedade e da natureza.

A “lei” moral, longe de ser apenas uma convenção social, tem um caráter universal, pois se baseia em constatações de fato sobre a natureza humana. Ela pode ser “descoberta” como outra lei natural qualquer. A igreja denomina a contradição a essa lei “pecado”. Já o “código” moral

se baseia em consenso humano e se resume a regras de comportamento individual e social.

A doutrina cristã diz respeito tanto à lei moral universal, quanto ao código moral. O código cristão pode ser rejeitado, mas a lei moral é válida para todos. Mais do que simples pecado, a infração da lei moral significa destruição do homem e de suas sociedades.

Posto isso, a autora passa a falar da importância da ideia de imagem em geral e de imagem de Deus na doutrina cristã. O próprio homem, que é criatura à “imagem e semelhança de Deus” (ou *Imago Dei*), pensa em forma de imagens.

Um das coisas que criatura e Criador têm em comum, mais especificamente, é a prática da criação. À semelhança de Deus, o homem pensa e faz tudo “à sua imagem”. Então, o argumento dos agnósticos de que Deus nada mais seja do que um antropomorfismo ou uma ilusão criada “à imagem e semelhança” do homem, e não vice-versa, não passa do óbvio, já que todas as imagens criadas pelo homem são antropocêntricas — nem podiam deixar de ser — mas nenhuma delas implica na inexistência de Deus.

Há um grupo particular de imagens que costumamos chamar de “metáforas”. Sendo meras imagens de algo real, elas são intrinsecamente limitadas. Não se pode levar uma metáfora “a ferro e a fogo”, ou interpretá-la literalmente. Ela requer um esforço hermenêutico específico, de sondagem de seu significado, de acordo com o contexto. Só a experiência pode confirmar o que as metáforas têm de verdadeiro e até onde se pode levá-las. Mas elas são muito úteis para se falar sobre coisas que não se pode definir ou delimitar com precisão ou que são, até certo ponto, desconhecidas.

Por não conseguirmos definir Deus diretamente, falamos dEle por metáforas. A metáfora do Pai vai do conhecido (o conceito de paternidade) para o desconhecido (Deus). Já a metáfora de Deus como Criador vai do desconhecido (o conceito da criação) para o desconhecido (Deus), por isso é menos familiar e discutida.

O próprio processo de criação humano não pode ser definido com precisão e por isso, usamos metáforas para nos referir a ele. E a metáfora da criação do mundo e do homem por Deus é uma delas. Também podemos simplesmente experimentá-lo na vida real. O que DLS se propõe a fazer é precisamente aproximar essas duas formas de abordagem da realidade do processo criativo.

Deus criou o mundo por sua Palavra, o que implica no uso da imaginação. E usando a sua própria palavra e imaginação, como o artista costuma fazer, o ser humano se aproxima do ato criacional divino; ele o imita.

Já o conceito de Deus como três em um, ou da forma que a teologia o denominou, como uma trindade, que é usualmente tido como um dos mais obscuros pontos da teologia, é mais familiar do que se pensa, pois ele se encontra em grande parte da experiência humana, como DLS vai demonstrar de diversas maneiras no restante do livro.

A propósito, ela nos informa que MC é uma expansão de uma fala na sua peça *The Zeal of Thy House* [O Zelo da Vossa Casa]:

Pois toda obra (ou ato) de criação é tríplice, uma trindade terrestre que reflete a trindade celestial.

Em primeiro lugar, (não no tempo, mas apenas por ordem de enumeração) há a Ideia Criativa, livre das paixões, atemporal, que contempla toda a obra completa de uma só vez, o fim no princípio, e esta é a imagem do Pai.

Em segundo lugar, há a Energia Criativa (ou Atividade) concebida por essa ideia, que trabalha no tempo desde o começo até o fim, com suor e paixão, sendo encarnada nos laços da matéria, e esta é a imagem da Palavra.

Terceiro, há o Poder Criativo, o significado do trabalho e seu respaldo na alma viva, e esta é a imagem do Espírito que habita nela. E estes três são um, tendo cada um igualmente toda a obra em si, mas nenhum pode existir sem o outro: e esta é a imagem da Trindade.

Então, ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo correspondem à Ideia, à Energia e ao Poder, respectivamente. A Ideia Criativa é a autoconsciência da Energia e não a precede no tempo. Então a metáfora do Deus Filho, como descendência se limita pela ideia de eternidade. Nesse sentido, o filho sempre esteve nessa condição. Por outro lado, um Criador não pode se conscientizar da Ideia sem a ação da Energia. Para expressar essa noção em termos teológicos, diz-se que “o Filho faz a vontade do Pai”. Além de ser a parte ativa, o Filho é visível e concreto. Ele é manifestação do Pai em forma concreta, enquanto o Espírito (Poder) é a sua manifestação em termos de princípio ativo ou resposta à

obra. Tanto a Ideia quanto a Energia necessitam do Poder para transpor os seus potenciais em realidade ativa. Assim, Ideia, Energia e Poder formam um todo inseparável.

Em termos literários, a Ideia é o livro conforme foi pensado; a Energia, o livro conforme foi escrito; e o Poder; o livro conforme foi lido. Nenhuma ideia se completa sem a escrita e nenhuma escrita se completa sem o leitor. E os três juntos transcendem as suas partes, apontando para algo que está além de si mesmos, individual ou conjuntamente.

No capítulo que segue ao de Deus como imagem e ao das três partes da trindade, “A Energia Revelada na Criação”, DLS afirma que, paradoxalmente, quanto maior a diversidade no esquema da trindade, maior a sua unidade, já que ela não é a soma das partes, mas sua síntese. E o elemento que se encarrega de maior diversidade é a Energia, pois ela se manifesta de diferentes formas (sem negar a forma singular de manifestação divina, que foi a Encarnação).

E da mesma forma que a totalidade transcende a soma das partes diversificadas, a soma de todos os elementos da obra pode até remeter ao artista, mas ela mesma transcende a soma das suas partes. Por exemplo, a diversidade de obras de Shakespeare torna ainda mais contundente a sua singularidade e iminência do todo do seu legado.

Nesse mesmo sentido, a mente de um criador também não é a soma das suas criaturas ou obras, embora ele as contenha todas. Nesse sentido, a mente do criador é um mistério nunca completamente decifrado. O mesmo vale, lembra DLS, para a mente do escritor e do dramaturgo.

Assim, a obra em si, por mais que a possamos contemplar, usar e explorar, permanecerá, em última instância, um mistério, pois ela nunca é acabada, portanto, o processo de criação tange a eternidade, uma vez que prossegue *ad infinitum*, mesmo depois da morte do artista.

Quanto ao “livre arbítrio” e ao “milagre”, a autora observa que, no caso da dramaturgia, a liberdade do ator completa e diversifica a peça de teatro. Nenhum dramaturgo autêntico nega a liberdade de interpretação do ator, pelo contrário, vê a sua obra completada nele, pois ele se dedica amorosamente à obra.

Por outro lado, a liberdade não é sinônimo de *laissez faire* ou caos. Mesmo porque ela se encontra limitada pelos meios de que dispõe para se manifestar. Assim, a liberdade da Energia se manifesta na submissão aos limites do meio no qual ela se encarna. A busca do meio

por sua independência do seu idealizador significa destruição da própria liberdade.¹⁴⁴ E é ao meio que aderem as criações humanas, que não pendem “nem tanto para o céu, nem tanto para o inferno”, mas se encontram a meio caminho entre esses dois extremos. Pode-se inferir daí que o meio, sendo limitado, humanamente falando, torna a obra necessariamente imperfeita.

Na teologia, o livre-arbítrio contrasta com a onipotência e onisciência divina, que, aplicada à história, vocação e tomada de decisão humana, também é chamada de predestinação.

Quanto à liberdade e a predestinação, DLS se arrisca em afirmar que:

[...] nem a predestinação, nem o livre-arbítrio sejam tudo; mas que a vontade, se ela agir de forma livre e de acordo com a sua natureza verdadeira, acabará fazendo a vontade eterna de seu criador, pela graça e não pelo juízo (...) (p. 212 dessa tese)

A autora menciona a predestinação em outro trecho, em que essa ideia de sua colaboração com a liberdade é reforçada. Nessa passagem, ela fala sobre como a natureza do personagem e do enredo “conjuram” no sentido de levar as coisas ao fim previsto pelo destino. Ao falar de um detalhe em um dos seus romances policiais, que ela não havia previsto na história, mas que acabou entrando no enredo, ela comenta:

Ainda que eu tivesse me dado conta naquele momento de que esse incidente era um elo útil e satisfatório entre as duas partes da história, foi só quando o leitor chamou minha atenção para isso que eu compreendi que o incidente acabou se tornando, e era de fato, predestinado – isto é: o enredo e o personagem, que se mostravam cada qual fiel em relação à sua natureza, haviam se unido de forma inevitável para chegar a esse fim.(p. 211 dessa tese).

¹⁴⁴ Essa me parece precisamente a moral o clássico da literatura infantil, Pinóquio.

Isso já remete a autora ao tema do milagre, que nada mais é do que a intervenção do autor ou criador na sua obra. No entanto, ele não o fará de forma arbitrária, mas sim, de forma coerente com a Ideia ou Plano maior que transcende a obra.

Essa ideia é complementada no capítulo “A Energia Encarnada na Auto Expressão”, em que DLS diz que a Energia se expressa de forma pessoal e única, através de meios materiais e concretos. No primeiro sentido, o Filho é parecido com o Pai, ambos entidades pessoais; mas no segundo, dos meios concretos de expressão ou de encarnação, eles são diferentes. Diz-se que o Filho é igual ao Pai no que tange à sua divindade (essência pessoal) e inferior a Ele, no que tange à sua humanidade (forma de expressão concreta).

O capítulo seguinte é uma discussão da questão: “Se Deus é Criador de todas as coisas (e é bom), como pode Ele ser criador do mal?” DLS começa a sua própria resposta apresentando três respostas diferentes à questão do mal:

- A maniqueísta, que estabelece uma simetria e contradição absoluta entre bem e mal e para quem Jesus não foi homem, nem Deus, apenas um profeta.
- A negativista, do mal como sendo negação ou destruição ou privação do bem, da mesma forma que a escuridão é privação da luz.
- A transcendente, da divindade como sendo uma entidade que está acima do bem e do mal.

Nenhuma delas, sozinha, explica como o mal pode ser o nada, o não-ser, mas ao mesmo tempo, ter existência positiva. Conhecemos o mal não apenas em tese, mas por experiência. Sempre que se cria um bem, cria-se um não-bem e até um anti-bem. Nesse sentido, o bem é a origem do mal, mas o mal não é origem do bem, pelo que fica derrubada a tese maniqueísta.

Outro problema é que se dizemos que Deus existiu antes de tudo, como sua origem, houve um tempo em que Ele não existiu, pois “antes de tudo” é um ponto ativo no tempo. O que se esquece nesse afirmação é que Deus é do modo da eternidade: está acima e além do tempo.

Então, a autora adere a uma combinação ou síntese entre a segunda e terceira resposta ao problema do mal. À pergunta sobre o que, então, fazer com o mal que se instalou no mundo, mesmo Deus estando acima de tudo, DLS dá uma resposta simples: Ele quis que nós o

remediássemos, ou em termos teológicos: sua razão e ser (se é que o mal tem razão) é a sua remissão.

No capítulo intitulado “Pentecoste”, a autora fala mais detidamente sobre o Poder ou Espírito Santo. Como se sabe, o Pentecoste foi o evento no calendário cristão em que se deu a descida do Espírito Santo sobre os cristãos primitivos, logo após a ascensão de Cristo e que fez com que eles começassem a falar línguas que não conheciam antes.

Esse Poder se manifesta, numa obra de arte, na experiência da contemplação ou leitura da mesma. E tal experiência, comenta ela, é também o fim de toda educação, que queira ser uma influência positiva poderosa na vida de educadores e educandos.

É pela leitura que vemos o reflexo da Mente do Autor na nossa mente. É pelo Poder que a obra se mostra na sua integralidade. Mas o Poder em si é invisível, imaterial e atemporal, e nisso se parece com a Ideia. Por ser invisível, ele precisa se comunicar, e nisso, acaba revelando os nexos e associações que fazem as partes se “encaixarem” no todo. Por isso, o Espírito também tem a incumbência de cuidar da integralidade das coisas, sua dimensão total ou holística.

Mas o Poder também revela a própria estrutura tripartite da totalidade do real, conforme já explicitado anteriormente e que é a mensagem central também dos Credos do cristianismo primitivo.

Em “O Amor da Criatura”, DLS parte para o “liame” que une as três pessoas da trindade, tanto a humana, quanto a divina e faz com que elas se relacionem, que é o amor. Ele lhes dá acabamento e sentido.

A autora observa que a doutrina da trindade não equivale ao arquétipo platônico e idealista (para Platão, Deus é uma força cósmica que vive no mundo das Ideias), mas à abordagem da criatura como sendo igualmente uma trindade. Assim, a mente da criatura é também criativa, e não segue apenas um referencial interno e subjetivo, mas também um referencial externo, a Mente do Criador, de acordo com o qual tem a liberdade de se orientar na tomada de decisões e no processo criador. Nesse sentido, a vida do ser humano é como a de um personagem ou ator que lê e interpreta a sua própria história, enquanto ela está sendo escrita por um Autor Supremo.

E toda obra revela e manifesta o amor do criador pela obra. Quando a trindade do artista está bem ajustada, não se trata nem de um amor possessivo, por um lado; nem meramente sentimentalista, ou resignado, por outro; mas de um amor participativo, que considera a

autonomia do indivíduo. Servir e dedicar-se à obra é um prazer para todo autêntico criador. E a obra responde de forma cooperativa e complementar à obra.

O capítulo seguinte é dedicado às “Desigualdades na Trindade”. Nele DLS afirma que as limitações, falhas e imperfeições da criação humana são imperfeições da sua trindade, que, para usar uma metáfora da geometria, é um triângulo escaleno, não equilátero.

E todo criador incensa mais para um dos elementos da trindade. Os aficionados pela Ideia tendem a ser obsessivos e autoritários: têm a ideia, mas não sabem expressá-la; já os aficionados pela Energia são verborreicos, demasiado preocupados com a forma e as convenções; e os aficionados pelo Poder tendem ao sentimentalismo, misticismo e obscurantismo.

Há ainda alguns sintomas da falta de algum dos elementos da trindade no criador humano. A falta da Energia se mostra por inconsistências e falta de plano ou planejamento e desígnio; a falta do Filho, pela falta de forma, falhas materiais e técnicas, falta de expressividade; já a falta do Espírito Santo, pela falta de coerência e integralidade, de inspiração, de empatia comunicativa, do lado emocional e de *feeling*.

Todo esse tipo de mazelas aponta, em última instância, para algum forma de falta de criatividade. E o artista não criativo pode vir a se tornar perigoso, destruidor ou ir parar nas raías da loucura.

No capítulo final, sobre a “Colocação do Problema”, a autora observa que os problemas relativos à natureza humana e sua trindade não são resolvidos como se resolvem problemas na criminalística. Os crimes normalmente sugerem uma pergunta simples: “quem é o culpado?”. Mas os problemas existenciais são bem mais complexos. E os problemas que o artista se coloca tendem a ser mais do tipo existenciais do que criminalísticos.

Então, DLS defende, à luz de vários exemplos das artes, que a tarefa do artista ou criador em geral não é encontrar “soluções criativas para problemas”, como é o caso dos detetives. Mesmo porque o tipo de coisa gerada vai muito além de uma simples “solução”. O que o artista ou criador faz é usar as circunstâncias para criar coisas novas que formam uma “atitude criativa para com a vida”.

A autora conclui que há uma correspondência entre os Credos Cristãos e a experiência do artista. Ambos falam da criatividade e do que ela significa para o homem comum. Entre a Mente divina e a

humana há uma diferença de qualidade e de grau, mas não de categoria. Elas são feitas da mesma “matéria prima”, se é que isso se pode aplicar à Mente de Deus.

Em outras palavras, o que os Credos e o processo de criação humano dizem é que a experiência religiosa cristã tem paralelos com a estrutura do universo e do próprio ser humano, o que significa que submeter seres humanos ao trabalho não-criativo é o mesmo que cometer violência contra a dignidade humana.

Nesse sentido, há um pós-escrito do livro, em que DLS se dedica ao tema do “valor do trabalho”, em que a ideia do trabalho como vocação humana desde os tempos mais remotos é detalhada e aprofundada. Ela denuncia todas aquelas propostas de atividades que inibem o exercício da criatividade como formas abusivas e de exploração do trabalho humano. Denuncia ainda a desvalorização do artista e do autor, que não é reconhecido e não tem direitos trabalhistas conquistados.¹⁴⁵

¹⁴⁵ O que podemos aplicar perfeitamente ao tradutor, até os dias de hoje.

*IN GLORIAM MAIOREM
SANCTI ATHANASII
QUI OPIFICIS AETERNI DIVINITATEM
CONTRA MUNDUM VINDICAVIT
ITEM
ECCLESiarUM BRITANNICARUM
PER DUCES SUOS CONTRA MUNDUM
OPERUM HUMANORUM SANCTITATEM
HODIE ASSERENTIUM*

Eu me proponho a falar sobre a doutrina da Trindade de Deus (...). Se, ao fazer isso, eu seja levado a tratar de um ou dois pontos mais detalhadamente, não se deve inferir daí, como algumas pessoas estranha e enganosamente supõem que essas declarações adicionais pretendessem ser explicativas. E isso, quando na verdade elas deixam o Grande Mistério inalterado, e sejam úteis apenas no sentido de imprimir em nossas mentes o que a Igreja Universal quer dizer com a sua declaração e de torná-la uma questão de real profissão de razão e fé, e não, um mero aglomerado de palavras.

- JOHN HENRY NEWMAN: Sermon on the Trinity [Sermão sobre a Trindade]

No caso do homem, aquilo que ele cria é mais expressivo sobre ele do que o que ele concebe. A imagem do artista e do poeta está mais claramente impressa em suas obras do que nos seus filhos.
- NICHOLAS BERDYAEV: The Destiny of Man [O Destino do Homem]

5.2 MENTE DO CRIADOR

PREFÁCIO

Esse livro não é nenhuma apologia ao cristianismo, nem tão pouco, a expressão de alguma crença religiosa pessoal. Trata-se, à luz de um conhecimento especializado, de um comentário acerca de um conjunto de afirmações, feitas nos credos do cristianismo e sua reivindicação de serem constatações de fato.

Essa advertência prévia é necessária, porque a opinião pública se tornou tão confusa hoje, que não está mais em condições de receber qualquer constatação de fato, a não ser na forma de expressão de uma percepção pessoal. Há algum tempo a autora dessa obra, compreensivelmente irritada com a ignorância prevalecente em relação aos pontos essenciais da doutrina cristã, publicou um breve artigo em que esses pontos foram expostos numa linguagem que até uma criança seria capaz de entender. Cada ponto foi precedido da fórmula: “a igreja sustenta que”, “a igreja ensina”, “se a igreja estiver certa”, e assim por diante. A única opinião pessoal expressa nele foi que, mesmo se a doutrina fosse falsa, não poderia absolutamente ser considerada tola.

Todos os jornais que resenharam esse livro partiram da suposição de que se tratava de uma profissão de fé – alguns desses (só Deus sabe por que) o chamaram de “confissão de fé corajosa”, como se os cristãos professos desse país tivessem que temer uma perseguição imediata. Uma revista literária de grande circulação e influência por todo o país chamou-o de “uma confissão de fé pessoal da parte de uma mulher que acha que está certa”.

Acontece que o que a autora acredita ou deixa de acreditar é, em todos os casos, de reduzida importância. O que é de enorme e catastrófica importância é a comprovada dificuldade de leitura de certas pessoas supostamente educadas. A autora está longe de querer expressar qualquer crença pessoal ou de reivindicar alguma infalibilidade pessoal, oferecendo uma simples revisão da doutrina oficial, sem falar que ninguém é obrigado a crer nela. Não há nela nenhuma única palavra ou sentença da qual se pudesse inferir, de forma legítima, qualquer opinião pessoal. Ela poderia muito bem ter sido escrita por um bem informado adepto de Zaratustra.

Como os professores de escola sabem muito bem, a alta porcentagem de resultados insuficientes nas provas se dá pela “má leitura da pergunta”. O candidato parece ter posto os olhos no papel, mas sua resposta demonstra que ele foi incapaz, por esse método, de determinar a pergunta proposta. Isso não é indicativo apenas de preguiça mental da parte dele, mas de que ele seja, sem exageros, um analfabeto funcional. Os professores reclamam ainda de que têm que gastar uma grande quantidade de tempo e energia, ensinando os estudantes universitários a fazer as perguntas certas. Isso indica que a mente jovem tem grande dificuldade em separar a essência de um tema, de seus acidentes. E as discussões em sala de aula e na imprensa, revelam, de forma desconcertante, que a maioria das pessoas nunca aprendeu a superar esta dificuldade. Um terceiro fenômeno preocupante é a extrema displicência da média daqueles que fazem as perguntas, de dar ouvidos a uma resposta, fenômeno esse que se manifesta em especial nos entrevistadores profissionais das equipes editoriais de revistas populares. O fato é que simplesmente noventa e nove por cento das “entrevistas” contenham distorções mais ou menos sutis nas respostas dadas às perguntas com a finalidade de alcançarem verdade, que, ainda por cima, estão mal formuladas. As distorções não se limitam às opiniões manifestadas, mas trata-se muitas vezes também de distorções dos fatos. Não se trata apenas de mal-entendidos bobos, mas de falsificações deliberadas. Na verdade, o jornalista não está interessado nos fatos. E, até certo ponto, isso é desculpável, visto que, mesmo se o que ele publica fossem fatos, seu público inevitavelmente os distorceria na leitura. Mas o que é indesculpável é que quando a vítima de distorções escreve para protestar e corrigir as declarações atribuídas a ele, seu protesto é muitas vezes ignorado e sua correção, suprimida. Nem lhe ocorre fazer qualquer retificação, já que deturpar declarações de uma pessoa não significa [para ele] nenhuma ofensa, exceto quando a deturpação acontece dentro dos estreitos limites da lei de difamação. A Imprensa e a Lei estão nessas condições [deploráveis], porque a opinião pública não se importa se o que está sendo dito é verdade ou não.¹⁴⁶

¹⁴⁶ É preciso considerar aqui o fato de a autora estar falando da imprensa da época da guerra, sujeita a altas censuras e distorções. Mas é possível aplicar grande parte do que ela diz à realidade de hoje. Isso se aplica ao livro como um todo, que fala a partir de realidades que ainda são atuais ou até mesmo se intensificaram nos dias de hoje. (Nota do tradutor - N.T.)

A educação que se oferece à maior parte dos nossos cidadãos de hoje, tem produzido uma geração de preguiçosos mentais. Eles são alfabetizados no sentido meramente funcional, isto é, eles são capazes até de juntar as letras G, A, T e O, produzindo a palavra GATO. Mas eles não são alfabetizados, no sentido de extrair daquelas letras um conceito mental claro do animal. A alfabetização no sentido funcional é perigosa, uma vez que predispõe a mente para aceitar qualquer disparate maldoso sobre gatos, que um escritor irresponsável queira pôr no papel. Tal disparate nunca teria passado pela cabeça de analfabetos puros e simples, que estejam familiarizados com um gato real, mesmo que não sejam capazes de soletrar seu próprio nome. E, particularmente em matéria de doutrina cristã, uma grande parte da nação vive numa ignorância mais bárbara, do que a da idade das trevas, devido a este hábito de preguiça mental dos analfabetos funcionais. As palavras são entendidas em um sentido totalmente equivocado; constatações de fato e opinião são mal interpretadas e distorcidas na sua reprodução; argumentos fundados em equívocos são aceitos sem exame; opiniões pessoais são interpretadas como doutrina universalmente válida; regras disciplinares fundadas no consentimento são confundidas com interpretações de direito universal, e vice-versa. Tudo isso resulta em uma estrutura lógica e histórica da filosofia cristã, que se transforma na mente popular em um amontoado confuso de absurdos míticos e patológicos.

É por esta razão que estou iniciando este breve estudo da mente criativa com um capítulo introdutório em que tentei deixar clara a diferença entre fato e opinião; e entre as chamadas “leis”, baseadas respectivamente em fatos e na opinião.

As confissões de fé da cristandade nos confrontam com um conjunto de documentos que não pretendem ser expressões de opinião, e sim, constatações de fato. Algumas dessas afirmações são históricas, e estas não estão em discussão nesse livro. Outras são teológicas, o que significa que elas pretendem ser constatações de fato sobre a natureza de Deus e do universo. E é com um número limitado das mesmas que eu me proponho a lidar.

As afirmações selecionadas aqui são aquelas que visam definir a natureza de Deus, concebida em seu poder de Criador. Elas foram originalmente elaboradas como defesas contra heresias, isto é, especificamente para salvaguardar os fatos contra as opiniões percebidas como distorções dos fatos. Não se pode descartá-las como o produto de

especulação irresponsável em torno de fantasias tecidas no vácuo, de maneira independente. Isso representaria o contrário do fato histórico. Elas nem sequer teriam sido formuladas, se não fosse pela necessidade prática urgente de se encontrar uma fórmula para definir a verdade experimental de forma compreensível, imune a todas as possibilidades de mal-entendidos e de crítica.

Vou me esforçar para evidenciar que essas afirmações sobre Deus, o Criador, não sejam, como se costuma supor, um conjunto de mistificações arbitrárias irrelevantes para a vida humana e para o pensamento. Pelo contrário, não importa se são ou não verdades sobre Deus: se analisadas à luz da experiência direta, elas se tornam testemunhas claras da verdade sobre a natureza da mente criativa como tal, e tal como a conhecemos. Na medida em que sejam aplicáveis ao homem, elas representam uma descrição bem precisa da mente humana, quando envolvida no exercício de sua imaginação criativa. Se isso serve para provar que o homem é feito à imagem de Deus, ou simplesmente que Deus tenha sido feito à imagem do homem é uma discussão que eu não vou desenvolver aqui, já que a resposta a essa pergunta depende daquelas afirmações históricas, as quais estão fora do escopo ora adotado. Entretanto, o cristianismo afirma que a estrutura trinitária, que existe de forma comprovável na mente do homem e em todas as suas obras, corresponde, na verdade, à estrutura integral do universo. Ele afirma ainda que tal correspondência não ocorre por conta de um imaginário pictórico, mas por uma necessidade de identidade substancial com a natureza de Deus, em Quem tudo o que é existe.

Repito, trata-se da doutrina cristã. Não é invenção minha, e sua verdade ou falsidade não pode ser afetada por quaisquer opiniões minhas. Vou apenas tentar demonstrar que as afirmações feitas nos Credos sobre a Mente do Criador Divino representam, até onde eu consiga comprová-las pela minha experiência, afirmações verdadeiras sobre a mente do criador humano. Se essas afirmações forem consideradas teologicamente verdadeiras, então as inferências a serem extraídas sobre o atual sistema social e educacional são importantes e quem sabe até alarmantes. Mas não estou emitindo qualquer opinião pessoal sobre elas serem ou não teologicamente verdadeiras. Não estou escrevendo “enquanto cristã”, mas “enquanto” escritora profissional.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Se é que sequer seja apropriado usar esta expressão curiosa. A teoria de que quem escreve não seja o Eu, mas apenas algum aspecto do Eu, é bastante popular nos dias atuais. Ela é propícia à classificação. Mas é claro que ela é

E espero que ninguém seja tolo a ponto de afirmar que, ao indicar esse fato simples, eu esteja negando a crença no cristianismo. Este livro não prova nada quanto às minhas opiniões religiosas pessoais, pelo puro e simples fato de que elas nem sequer sejam mencionadas.

herética, trata-se, sem dúvida, de uma forma de Sabelianismo (*). Mesmo nesse caso, seu uso é bastante impreciso. A frase “O Sr. Jones escreve enquanto explorador do minério de carvão”, normalmente significa que o crítico sabe que o Sr. Jones é um minerador, e pensa ser evidente que ele entenda de mineração. Mas dizer que “o Sr. Smith está escrevendo como cristão”, talvez significasse apenas que o crítico tenha notado algum conhecimento do cristianismo em Sr. Smith, e que ele pensa ser óbvio que ele seja cristão. “Esse fato [*de que eu já tenha tido muitos amigos cristãos*]”, queixa-se o Sr. Herbert Read, “juntamente com o meu interesse intelectual pela religião, e ao mesmo tempo minha referência frequente à escolástica, tem levado à suposição de que eu seja católico, ou pelo menos, que seja simpatizante da Igreja Católica, ou até que seja um neo-tomista” (*Annals of Innocence and Experience [Anais da Inocência e Experiência]*). Mas é claro, o que mais ele poderia esperar?

* Sabeliano foi um teólogo do terceiro século, que defendia que Deus não era, ao mesmo tempo, Pai, Filho e Espírito, mas que assumia estas manifestações de forma consecutiva. A sua heresia se extinguiu no quarto século. (Nota do editor - N.E.)

I. AS “LEIS” DA NATUREZA E DA OPINIÃO

Se um estranho observasse os graduandos da nossa universidade voltarem para os seus aposentos antes da meia noite, poderia achar que tivessem descoberto alguma lei da natureza humana – que houvesse alguma coisa na natureza dos estudantes que os levasse a buscar a proteção dos muros da faculdade antes da badalada da meia-noite. Mas é necessário esclarecê-lo de que essa lei tem uma origem bem diferente – a administração da faculdade. Mas será que isso o justificaria já dizer que essa regra seja totalmente independente da natureza dos estudantes? Não necessariamente. Uma análise cuidadosa revelaria que a regra se baseia em considerável experiência anterior quanto à natureza dos estudantes. Não se pode afirmar que a regra da meia noite não se baseie na natureza estudantil; acontece que essa relação não se dá da forma como o estranho supunha.

SIR ARTHUR EDDINGTON – Philosophy of Physical Science [Filosofia das Ciências Físicas].

I

AS “LEIS” DA NATUREZA E DA OPINIÃO

De uma maneira geral, a palavra “lei” é usada em dois sentidos bem distintos. Ela pode se referir a uma regra arbitrária estabelecida por um consentimento geral, em circunstâncias particulares, com propósitos particulares, podendo, dessa forma, ser promulgada, reforçada, suspensa, alterada ou corrigida, sem entrar em conflito com o esquema geral do universo. Nesse sentido, pode-se falar de “lei” romana, de “leis” do bem-estar do cidadão e das “leis” do críquete. Leis desse tipo frequentemente determinam que certos eventos devam ser o efeito de outros; mas sem que o segundo evento seja uma consequência *necessária* do primeiro: a conexão entre os dois é puramente formal. Assim, se, por exemplo, a bola atingir o wicket¹⁴⁸ (com uma tacada correta), então o batedor estará “fora”. Entretanto, não há nenhuma conexão inevitável entre o impacto da bola nas três varetas fincadas no chão e o deslocamento de um corpo humano da parte aparada da grama até o vestiário. Os dois eventos são facilmente distinguíveis em teoria. Se o Clube de Críquete decidir alterar essa “lei”, isso seria imediatamente possível, por um simples decreto e isso não provocaria nenhum cataclismo natural. E, de fato, a regra já foi frequentemente alterada ao longo da história do esporte, e não apenas o universo, mas até o jogo sobreviveram à alteração.

Algo semelhante acontece quando um britânico do século vinte se casa com duas mulheres ao mesmo tempo: ele vai preso - isto é, se ele for pego - não há uma conexão causal necessária entre a poligamia e o fim da liberdade pessoal (isto é, no sentido formal; em outro sentido, poder-se-ia dizer que casar-se com uma só mulher, também já significasse renunciar à liberdade); em países muçulmanos casar-se com até quatro mulheres é, ou já foi considerado, não apenas legal, mas moralmente admissível. E na guerra, as restrições ao uso de gás tóxico e o uso indiscriminado de minas devem, infelizmente, ser entendidas mais como aspirações piedosas, do que como “leis”, que tragam quaisquer consequências, até mesmo convencionais.

¹⁴⁸ Conjunto de três varetas fincadas no chão, chamadas de “stumps”. (N.T.)

Em seu outro sentido, a palavra “lei” é empregada para designar uma constatação genérica de um fato observado, seja ele qual for. A maioria das assim chamadas “leis da natureza” são do seguinte tipo: “Quem põe o dedo no fogo, vai se queimar”; ou então: “quando se varia a distância entre um objeto e uma fonte de luz, a intensidade da luz sobre a superfície do objeto vai variar de forma inversamente proporcional ao quadrado da distância.” “Leis” assim não podem ser promulgadas, alteradas, suspensas, ou quebradas à revelia; elas nem mesmo são “leis”, no sentido das regras do críquete ou das “leis” do campo; elas são constatações de fatos observados que são inerentes à natureza do universo. Qualquer um pode decretar que o assassinato não deva ser punido com a morte. Mas ninguém pode decretar que tomar um copo de ácido prússico não tenha por consequência a morte. No primeiro caso, a relação entre os dois eventos é legal – isto é, é arbitrária; no último, trata-se de uma relação causal, em que o segundo evento seja uma consequência necessária do primeiro.¹⁴⁹

A palavra “lei” é aplicável também a constatações de fatos observados de natureza bem distinta. É usada, por exemplo, como uma expressão prática para resumir uma tendência geral, nos casos em que um dado efeito, geralmente, mas não necessariamente, se segue a uma causa dada. Assim a “lei” genética de Mendel se refere ao fato

¹⁴⁹ As conclusões alcançadas pelos físicos parecem mostrar que as “leis” que regem o comportamento da matéria inanimada podem ser reduzidas a uma “lei”, qual seja de que não haja “lei” ou “código” no sentido arbitrário; que a matéria “se deposita de forma aleatória”; ou “se comporta de forma imprevisível”; ou “faz o que bem entende”; ou “se revela de acordo com o que é estatisticamente mais provável”. Essa é só outra forma de dizer que as “leis” do universo físico sejam observações de fato. Diz-se que a matéria se comporta da forma como o faz, porque é assim que podemos observar a matéria se comportar. Consequentemente, não podemos usar as “leis” da física para construir um universo hipotético de comportamento físico diferente. Aquelas leis são observações de fato sobre *esse* universo, de modo que, de acordo com elas, nenhum outro tipo de universo físico seja possível. A natureza animada, por outro lado, ao mesmo tempo em que obedece à “lei” da aleatoriedade, parece ser caracterizada por um conjunto adicional de “leis”, incluindo, entre outras, a capacidade do uso da aleatoriedade física para a construção de uma ordem propositiva, e para a promulgação de códigos arbitrários para regular o seu próprio comportamento. Veja Reginald O. Krapp: *Science versus Materialism [Ciência versus Materialismo]*, Seção II, “Double Determinateness” [“Duplo Determinismo”].

observado de que a cruzamento, por exemplo, de [ervilhas] pretas e brancas vai resultar - de maneira ampla e genérica - em ervilhas pretas, brancas e mulatas numa determinada proporção¹⁵⁰, embora não, necessariamente, com exatidão aritmética em todo caso isolado. Portanto, a mesma palavra também é usada para descrever a *tendência* cuja ocorrência foi observada como fato histórico por determinados períodos.

O filólogo Jacob Grimm, por exemplo, observou que certas mudanças fonéticas ocorreram em consoantes particulares ao longo do desenvolvimento das línguas teutônicas a partir das raízes primitivas que elas compartilham com os gregos e o sânscrito. O resultado de suas observações é conhecido como “Lei de Grimm”, “assim, a Lei de Grimm pode ser definida como a *constatação de certos fatos* fonéticos, que ocorrem de maneira invariável, se não houver interferência de outros fatos”.¹⁵¹ Uma “lei” desse tipo é, portanto, muito parecida com uma “lei da natureza”. Pode-se dizer que uma maçã, quando cai da árvore, invariavelmente vem ao chão - a menos que haja algum obstáculo, por exemplo, a mão de um Isaque Newton para apanhá-la.

Há, entretanto, essa diferença: de que podemos prontamente conceber um universo em que a Lei de Grimm não funcionasse; o mundo permaneceria substancialmente o mesmo, se o *t* do sânscrito, ao invés de equivaler ao *d* do alemão antigo, fosse representado por alguma letra diferente; ao passo que o mundo em que as maçãs não caíssem no chão seria bem diferente daquele em que vivemos. A “lei” de Grimm é, em poucas palavras, a observação de um fato histórico, enquanto que as “leis” da natureza são asserções acerca de fatos físicos: umas esclarecem a respeito de algo que *ocorreu*; as outras, sobre o que *ocorre de fato*. Mas ambas são constatações de fatos observados sobre a natureza do universo. Certas ocorrências foram observadas e sua ocorrência independe do consentimento ou do juízo humano. Um povoado que acreditasse e defendesse que a Terra seja plana, sem dúvida alteraria o

¹⁵⁰ Há um famoso verso mnemônico de Limerick que o resume bem:

Uma jovem, chamada Clarinha;

Que com um negro foi pega,

De seus pecados não gêmeos

Surgiram, mas quadrigêmeos

Um branco, um negro e um mulato.

¹⁵¹ *Chambers Encyclopaedia* [*Enciclopédia Chambers*]: Verbete Grimm (Jakob).

seu comportamento e as suas leis físicas de acordo com isso, mas a opinião deles não alteraria em nada o formato da Terra. Essa permanece como é não importa se os seres humanos concordam ou discordam disso, ou mesmo, se nunca tiverem discutido o assunto ou tomado qualquer conhecimento dele. E se o formato da Terra traz consequências para a humanidade, essas consequências vão continuar ocorrendo em conformidade com as leis da natureza, quer isso agrade a humanidade, quer não.

A decisão do Clube de Críquete sobre o jogo, por outro lado, não altera meramente um conjunto de teorias sobre o críquete; ela altera o jogo. Isso porque o críquete é uma invenção humana, cujas leis dependem, para sua existência e validade, do consenso e juízo humanos. Não haveria regras e não haveria críquete, se o Clube de Críquete não estivesse em acordo interno substancial sobre como o críquete deve ser jogado em princípio – se, por exemplo, uma parte pensasse que se trata de uma espécie de corrida de cavalos com obstáculos, enquanto outra parte o considerasse uma espécie dança ritualística. Suas leis, baseadas que estão no consenso de opiniões, podem ser impostas pelos mesmos meios; um jogador que deliberadamente as infringisse não será convidado a jogar de novo, pois aqueles que criaram as regras – seriam unânimes em querer punir o infrator. Portanto, a lei arbitrária tem uma autoridade válida, se observar duas condições:

A primeira é que a opinião pública apoie essa lei vigorosamente. Isso é compreensível, já que a mesma opinião é a própria autoridade de direito. Uma lei arbitrária não pautada por um consenso de opinião não obrigaria a sua observação de fato e no final acabaria caindo em descrédito e teria que ser rescindida ou alterada. Foi isso que aconteceu com as leis de proibição na América. E é o que está acontecendo hoje¹⁵² com as leis para com os civis na condução de uma guerra, já que a opinião pública alemã se recusa a reconhecê-las e o consenso da opinião mundial não é poderoso o bastante para se impor ao consenso alemão. Essa situação pode ser expressa de forma bastante precisa, quando dizemos que a Alemanha não está “observando as regras do jogo” – admitindo com essa frase, que as “leis” de combate sejam arbitrárias, à semelhança das “leis” de um jogo, e só tenham validade, se há um consenso geral da opinião.

¹⁵² Vale lembrar que *A Mente do Criador* foi escrita no auge da Segunda Guerra Mundial, em 1940 e publicada em 1941. (N.T.)

A segunda condição é claro que é que a lei arbitrária não vá contra as leis da natureza. Caso isso ocorra, ela não apenas não será aplicada como não terá como ser aplicada. Assim, se o Clube de Críquete chegasse a um acordo, em um momento impensado, de que a bola deve ser atingida de tal forma pelo batedor, que nunca mais voltasse à terra, então, o críquete se tornaria impossível.

Uma boa dose de senso de realidade costuma impedir as delegações esportivas de promulgarem leis dessa natureza. Já outro tipo de legisladores ocasionalmente se ressentem da falta desse realismo salutar. Quando as leis que regulam a sociedade humana são formadas de tal forma a entrarem em conflito com a natureza das coisas, e, em particular, com as realidades fundamentais da natureza humana, elas acabarão produzindo situações impossíveis que, se não houver alteração da lei, acabarão resultando em catástrofes como a guerra, pestilência e fome. Catástrofes desse tipo devem ser vistas como resultantes da penalidade atribuída pela lei universal contra decretos arbitrários, que vão contra os fatos; por isso, elas são chamadas pelos teólogos, de forma bastante apropriada, de juízos de Deus.

O uso da mesma palavra “lei” para descrever essas duas coisas muito diferentes causa muita confusão no cotidiano humano: qual seja um código arbitrário de comportamento, baseado em um consenso da opinião humana; e as afirmações sobre a natureza inalterável do universo.¹⁵³ A confusão chega ao extremo quando o assunto é a “lei moral”. O Professor Macmurray,¹⁵⁴ diz, por exemplo, ao contrastar a lei moral com a lei da natureza: “A essência de [...] uma moralidade mecânica é a ideia de que o “ser bom” consista na obediência à lei moral. Tal moralidade é falsa, porque destrói a espontaneidade humana [...] sujeitando-a a uma autoridade externa. [...] Só a matéria pode ser livre para obedecer a leis”.

O que ocorre aqui é o uso das palavras “lei” e “leis” em dois sentidos diferentes. Quando o autor fala das “leis” que governam o comportamento da matéria, ele está falando de constatações de fatos observados sobre a natureza do universo material; quando fala da “lei” moral, está falando do código arbitrário de comportamento estabelecido pela opinião humana.

¹⁵³ Cf. E.H. Carr, *The Twenty Years' Crisis [Vinte Anos de Crise]*, Capítulo X.

¹⁵⁴ Professor Macmurray: *Freedom in the Modern World [Liberdade no mundo moderno]*.

Há aí uma lei moral universal, distinta de um código moral, que consiste em certas constatações de fato sobre a natureza do homem; e agindo em conformidade com elas, o ser humano desfruta de verdadeira liberdade. Isso é o que a Igreja Cristã chama de “lei natural”.¹⁵⁵ Quanto mais intimamente o código moral concorda com a lei moral, maior será a liberdade do comportamento humano; quanto mais se afasta da lei natural, mais tenderá a escravizar a humanidade e a produzir catástrofes chamadas de “juízos de Deus”.

A *lei moral universal* (ou lei natural da humanidade) é passível de ser descoberta, como qualquer outra lei da natureza, através da experiência. Ela não pode ser proclamada, ela só pode ser averiguada, pois é uma questão não de opiniões, mas de fatos. Uma vez averiguada, será possível inferir dela um *código moral*, capaz de orientar a conduta humana e, na medida do possível, prevenir os seres humanos de cometerem qualquer tipo de violência contra a sua própria natureza. Não há necessidade de nenhum código para orientar o comportamento da matéria, já que a matéria não parece ser tentada a atentar contra a sua própria natureza, mas obedece à lei de sua existência de liberdade plena. Já o ser humano, entretanto, sofre constantemente deste tipo de tentação e frequentemente se rende a ela. Essa contradição presente em sua própria natureza é peculiar ao ser humano, sendo chamado pela igreja de “pecaminosidade”; os psicólogos dão outros nomes para ela.

A validade desse *código moral* depende de um consenso do juízo humano sobre o que realmente seja a natureza humana, e o que deveria ser se fosse libertada dessa estranha contradição em termos e habilitada a fazer jus a si mesma. Caso não haja nenhum acordo sobre essas coisas, então é inútil fazer questão do código moral. É pura perda de tempo queixar-se de que a sociedade esteja infringindo um código moral que pretenda que as pessoas se comportem feito um São Francisco de Assis, se a sociedade objetar a isso que não tenha a pretensão de se comportar como São Francisco de Assis, e considerar mais natural e mais acertado comportar-se feito um imperador Calígula. Sempre que há um conflito genuíno de opiniões, faz-se necessário investigar o que está para além do código moral e apelar à lei natural – a fim de provar à luz da experiência, que um São Francisco de Assis goza de uma concordância mais livre com a essência da natureza humana, do que um Calígula; e

¹⁵⁵ “A lei natural pode ser descrita resumidamente como uma força que atua na história, que tende a manter os seres humanos, humanos.” – J.V. Langmead Casserley: *The Fate of Modern Culture* [*O Destino da Cultura Moderna*].

que uma sociedade de Calígulas teria maiores chances de terminar em catástrofe, do que uma sociedade de franciscanos.

A moralidade cristã compreende tanto o código quanto a lei moral. O código cristão nos é familiar; mas esquecemos com facilidade que a sua validade ou não, depende da opinião cristã sobre a lei moral estar certa ou errada – quer dizer, se está certa ou errada sobre os fatos essenciais da natureza humana. Os mandamentos de não matar ou roubar ou cometer adultério pertencem ao código moral e estão baseados em certas opiniões sustentadas por todos os cristãos sobre o valor da personalidade humana. “Leis” dessa natureza não são constatações de fato, mas regras de conduta. As sociedades que não compartilham dos valores cristãos estão plenamente justificadas a rejeitar um código que se baseia sobre tal opinião. Se, entretanto, a opinião cristã acerca dos fatos da natureza humana se revelar verdadeira, então as sociedades dissidentes estão se expondo àquele juízo catastrófico que aguarda aqueles que desprezam a lei natural.

Por trás do *código* moral Cristão, encontramos certa quantidade de pronunciamentos sobre a *lei* moral. Não se trata absolutamente de ordenanças, mas de constatações de fato sobre o homem e seu universo, das quais depende toda a autoridade e validade prática do código moral. Tais declarações não se fundam em consentimento humano; ou elas são verdadeiras ou não. Se forem verdadeiras, o ser humano as contradiz por sua própria conta e risco.¹⁵⁶ É claro que ele pode desprezá-las, da mesma forma como pode desafiar a lei da gravidade, pulando da Torre Eiffel, mas ele não as pode abolir por decreto. Nem mesmo Deus pode aboli-las, a não ser, quebrando toda a estrutura do universo; nesse sentido, elas não podem ser consideradas arbitrárias. É claro que se poderia até argumentar que a feitura de um universo assim, ou na verdade de qualquer universo, seja um ato arbitrário; mas, dado o universo que aí está, conclui-se que as regras que o governam não sejam excentricidades de um capricho momentâneo. Há uma grande diferença entre dizer: “se você colocar a mão no fogo acabará se queimando”, e dizer “se continuar assobiando assim no trabalho, vou bater em você: esse assobio está me dando nos nervos”. O Deus dos cristãos muitas vezes é visto como um senhor de nervos irritadiços que bate nas pessoas

¹⁵⁶ Conforme o conceito virgiliano de destino: “o homem tem até a liberdade de quebrar a lógica cósmica, se assim o desejar, mas, ao fazer isso, ele se expõe a uma penalidade inevitável.” – C.N. Cochrane: *Christianity and Classical Culture* [*Cristianismo e Cultura Clássica*].

que assobiam. Isso vem da confusão que se faz entre “leis” arbitrárias e as “leis” que são constatações de fato. A quebra da primeira é punida por decreto, e da segunda, por juízo (de Deus).

“Pois ele visita os pecados dos filhos até a terceira e quarta geração daqueles que o odeiam e mostra misericórdia para com milhares dos que o amam e guardam os seus mandamentos”.

Temos aqui uma constatação de fato, observado pelos judeus e estabelecido como tal. Em sua formulação, ela poderia parecer uma expressão arbitrária de sentimentos pessoais. Mas hoje, entendemos mais sobre os mecanismos do universo, e estamos em condições de reinterpretar os juízos sobre as “leis” da hereditariedade e do meio ambiente. Se tentarmos desafiar os mandamentos da lei natural, toda a nossa raça sucumbirá em poucas gerações; se cooperarmos com elas, a humanidade florescerá por anos a fio. E este é um fato, quer nos agrade ou não, o universo se estrutura dessa forma. Esse mandamento é de nosso especial interesse, porque promove a *lei* moral, como base para um *código* moral: *porque* Deus criou o mundo dessa maneira e não o altera, por isso você não deve prestar culto às suas próprias fantasias, mas deve sujeitar-se à verdade.

Existem outras declarações espalhadas pelo Novo Testamento sobre a lei moral, muitas das quais parecem similarmente arbitrarias, duras ou paradoxais: “Quem quer salvar a sua vida, perdê-la-á”; “a quem tem, muito se lhe será dado, mas a quem não tem mesmo o que tem lhe será tirado”; “é necessário que as ofensas venham, mas ai daquele por quem a ofensa vem”; “os céus jubilam mais sobre um só pecador que se arrepende, do que sobre noventa e nove pessoas justas, que não carecem de perdão”; “é mais fácil a um camelo passar pelo fundo de uma agulha, do que a um rico, herdar o reino de Deus”; “é melhor vir à vida sem pés, do que ter dois pés fincados no inferno”; “a blasfêmia contra o Espírito de Deus não será perdoada... nem neste mundo, nem no porvir”.

Podemos ouvir citações como essas uma centena de vezes, sem encontrar nelas nada além de mistificação e irracionalidade; mas na milésima primeira vez, elas despertam feito raio alguma memória de experiência fundamental, e subitamente nos damos conta de que se trata de uma constatação de fato inexorável. A parábola do administrador infiel representa um enigma insolúvel, quando abordada por meio um raciocínio *a priori*. É só depois de termos passado por uma desavença pessoal com a incompetência curiosamente injusta de alguns dos filhos

da luz que reconhecemos sua verdade irônica quanto à natureza humana. A maldição da figueira estéril parece uma “explosão de mau humor irracional”, “pois ainda não era a época de figos”; até que alguma crise desesperada nos confronta com o desafio dessa parábola dramatizada, que nos faz saber que só temos duas alternativas: alcançar o impossível ou perecer.

Algumas dessas leis já começaram a ser elucidadas em seus mecanismos pela psicologia; já para outras o único comentário disponível é o da vida e da história.

Nossa capacidade de discernir entre o que se apresenta como opinião pessoal e o que é um juízo de fato é essencial para a nossa compreensão de toda e qualquer doutrina. Vinte séculos atrás, em suas palestras universitárias sobre a poesia, Aristóteles apresentou algumas observações sobre a estrutura do teatro, que foram posteriormente codificadas como a “Regra das Três Unidades”. Essas observações estavam sujeitas às vicissitudes às quais todos os credos formais estão sujeitos.

Houve um tempo em que elas foram consideradas sacrossantas, não porque fossem juízos sobre a verdade, mas porque representavam uma decisão arbitrária vinda de uma pretensa “autoridade”, sendo aplicadas como testes automáticos, sem levar em conta, se as peças de teatro em questão tivessem sido informadas pela verdade fundamental que é a razão de ser por trás de qualquer regra. Mais tarde, houve uma revolta contra elas, por representarem um código arbitrário, e os críticos do nosso tempo têm chegado ao ponto de afirmar que as unidades de Aristóteles sejam obsoletas. Mas essa é uma tolice ainda pior do que a anterior. O público que nunca ouviu falar da crítica de Aristóteles queixa-se diariamente de peças de teatro que não observam a unidade. “Essa história”, dizem eles, “parece não ter pé nem cabeça. Não sei para onde dirigir meu interesse, já que a peça toda começou como um drama e acabou se revelando uma farsa... Houve um excesso de cenas – a cortina se abriu e, no minuto seguinte, era fechou... Eu não consegui manter minha atenção focada – todos aqueles intervalos atrapalharam a concentração (...). A história se estendeu por toda a Guerra dos Trinta Anos (...) isso teria sido aceitável para um romance. Mas não tinha foco suficientemente para o teatro; a história parecia prosseguir incessantemente, sem nunca chegar ao fim”. Que sentido há em dizer, que os dramaturgos do século XX deveriam se recusar a depender das máximas de um professor da Grécia Antiga? Pois, querendo ou não, eles

estão presos a elas, graças a realidades fundamentais da natureza humana, que se encontram inalteradas desde a Atenas clássica, até a moderna Londres. Aristóteles nunca apresentou as suas “unidades” como um *a priori* de opinião pessoal sobre o ideal abstrato de uma peça: ele as apresentou como observações de fato sobre peças que se revelam bem sucedidas na prática. Julgando pelos resultados, ele inferiu e observou que a ação numa peça deve ser a mais coerente e a mais concentrada possível, do contrário – considerando a natureza humana como ela é - o público fatalmente se distrairia e ficaria entediado. Isso se apresenta como uma constatação de fato e por se tratar de uma constatação verdadeira, ela explica uma sucessão de tristes fracassos teatrais. É facultado a qualquer dramaturgo rejeitar o parecer de Aristóteles, mas a sua independência dele não lhe será de nenhum proveito, se essa opinião estiver baseada em fatos; da mesma forma é facultado a qualquer escritor aceitar a opinião de Aristóteles, mas ele não deve fazê-lo, porque é de autoria de Aristóteles, mas porque os fatos a confirmam de maneira concreta.

De forma semelhante, muita controvérsia fervorosa tem se precipitado contra as crenças cristãs, que estariam sob suspeita de representarem, não constatações de fato, mas decretos arbitrários. As condições para a salvação, por exemplo, são discutidas como se fossem as condições para a adesão a um clube secreto, como a Liga dos Ruivos.¹⁵⁷ Mas elas não pretendem ser nada disso. Estando certas ou não, elas se propõem a ser condições necessárias baseadas em fatos da natureza humana. Estamos acostumados a ver condições impostas aos empreendimentos humanos, sendo algumas arbitrárias e outras não. Poderíamos imaginar uma lei que só permitisse a um cozinheiro fazer omeletes se estivesse usando um chapéu de mestre-cuca adquirir força, inclusive com sanções impostas por a sua desobediência, mas nem por isso, a situação deixaria de ser arbitrária e irracional. Já a lei de que só se pode fazer omeletes sob a condição da quebra anterior de ovos é do tipo com o qual infelizmente estamos mais do que familiarizados. Os esforços de idealistas por fazer omeletes sem observar essa condição são fadados ao fracasso, pela simples natureza das coisas. Muitas vezes se supõe que os credos cristãos pertencessem à categoria dos chapéus de mestre cuca. Isso está errado, pois eles pertencem à categoria da quebra

¹⁵⁷ Trata-se de um dos mais populares livros de Arthur Conan Doyle, da série de Sherlock Holmes. (N.T.)

de ovos. Mesmo a mais famigerada das sentenças de condenação eterna, que faz as pessoas mais sensíveis se desviar da liturgia e banir o Credo de Atanásio das orações públicas, não quer dizer que Deus irá se recusar a salvar os incrédulos, mas ela é ao mesmo tempo menos arbitrária e mais alarmante: “a não ser que um ser humano seja constante na fé, *não poderá* ser salvo.” Essa pretende ser uma constatação de fato. A pergunta certa a ser feita sobre qualquer credo não é: “Será que ele é agradável?”, mas sim, “será que é verdadeiro?” “O cristianismo compele a mente humana, não porque seja a visão mais satisfatória sobre a existência do homem, mas porque ele chega mais perto da verdade dos fatos”.¹⁵⁸ É desagradável ser chamado de pecador, e muito mais agradável achar que todos nós temos corações de ouro, mas será que temos mesmo? É agradável supor que quanto mais conhecimento científico adquirimos, mais felizes seremos, mas será que as coisas são assim mesmo? É animador ter a sensação de que o progresso esteja nos tornando automática e continuamente melhores a cada dia que passa, mas será que a história dá sustentação a esse ponto de vista? “Consideramos estas verdades como auto evidentes: que todos os homens foram criados iguais”¹⁵⁹ - será que a evidência externa dá sustentação a essa assertiva *a priori*? Ou será que a experiência não sugere antes que o homem se encontre “muito longe da retidão original, sendo, por sua própria natureza, inclinado para o mal”?¹⁶⁰

Um credo proclamado com base na autoridade merece nosso respeito na medida em que respeitamos a sua reivindicação de ser o árbitro da verdade. Mas se tanto o credo, quanto a autoridade se revelarem como sendo igualmente arbitrários, irracionais, e obstinados, vamos nos ver num estado de extremo terror e espanto, sem nunca saber como ou porque agir dessa ou daquela forma, ou o que podemos esperar a cada instante que passa. Um Credo, entretanto, que seja capaz de demonstrar que se baseia em fatos, nos prontifica a confiar no julgamento dessa autoridade; e se num caso e noutra ele acabar por se mostrar correto, podemos estar inclinados a pensar que seja provável que ele esteja correto em tudo, em relação a todas as coisas. A condição pressuposta necessária para estimar o valor dos credos é a compreensão

¹⁵⁸ Lord David Cecil: “True and False Values” [“Valores Verdadeiros e Falsos”]: *The Fortnightly* [O Quinzenário], março 1940.

¹⁵⁹ Jefferson: Declaração da Independência.

¹⁶⁰ Igreja da Inglaterra: *Articles of Religion* [Artigos de Religião], IX.

plena do que eles dizem ser: não idealismos fantasiosos; não códigos arbitrários; não abstrações irrelevantes para a vida humana e do pensamento; mas constatações de fato sobre o universo da maneira como o conhecemos. Qualquer indício – por menor que seja – da racionalidade de um credo nos ajuda a alcançar uma compreensão maior do que ele pretende dizer, e nos permite decidir se ele é, como se propõe a ser, um testemunho de verdade universal.

II. A IMAGEM DE DEUS

O que se diz de Deus e de outras coisas não são afirmações feitas de forma unívoca nem equivocadamente, mas de forma analógica... Uma vez que chegamos ao conhecimento de Deus a partir de outras coisas, a realidade dos nomes predicados de Deus e das outras coisas estão primeiro em Deus, de acordo com o seu Ser, mas o significado do seu nome está nele posteriormente. Por isso é que se diz que Ele seja nomeado a partir de seus efeitos.

- ST. TOMÁS DE AQUINO: Suma contra os Gentis.

Nós nos desfazemos de todas as fantasias mentais para alcançar a realidade por trás delas, e acabamos por constatar que a realidade que está por trás está ligada à sua potencialidade de despertar essas fantasias. Porque a mente, o tecelão da ilusão é também a única garantia de realidade, realidade esta que deve ser buscada sempre no fundo da ilusão.

SIR ARTHUR EDDINGTON: Nature of the Physical World [Natureza do Mundo Físico].

II

À IMAGEM DE DEUS

No princípio, criou Deus. Criou isso e criou aquilo e viu que era bom. E Ele criou o homem à Sua própria imagem, à imagem de Deus o criou, homem e mulher os criou.

É isso que se lê no Gênesis. A expressão “à sua própria imagem” já provocou muita polêmica. Só as pessoas mais simplórias de todos os tempos e nações acharam que a semelhança fosse física. As tantas figuras que mostram o Criador como um senhor de idade barbudo em um manto esvoaçante, sentado num trono feito de nuvens, são reconhecidas como sendo puramente simbólicas. Uma “imagem e semelhança”, o que quer que o autor quisesse dizer com essa expressão, é compartilhada tanto por homens, quanto por mulheres. A masculinidade agressiva do Jeová pictórico, que pode representar o poder, a racionalidade, ou qualquer outra coisa que se queira, não tem relação com o texto que citei acima. Na verdade, a doutrina cristã e sua tradição se opuseram, através de sua linguagem e imaginário, a todo o simbolismo sexual da fertilidade divina. Sua Trindade é inteiramente masculina, da mesma forma como é masculina toda a linguagem relativa ao homem como espécie.¹⁶¹

Os judeus, profundamente atentos aos perigos da metáfora pictórica, proibiram a representação da pessoa de Deus em imagens de escultura. Entretanto, a natureza humana e a natureza da linguagem humana os venceu. Nenhuma legislação pode impedir a feita de imagens verbais: Deus passeia no jardim, Ele estende seu braço, Sua voz abala os cedros, Seus olhos põem os filhos dos homens à prova. Proibir a formação de imagens sobre Deus seria proibir de sequer pensar em Deus, pois o homem é tal, que não tem como pensar, a não ser por imagens. Mas, ao longo de toda a história da Igreja judaico-cristã, a voz de alerta foi continuamente levantada contra o poder dos criadores de

¹⁶¹ Cf. Santo Agostinho: *On the Trinity* [*Sobre a Santíssima Trindade*]; Livro XII, Cap. V.

imagens: “Deus é espírito”,¹⁶² “sem corpo, partes ou paixões”¹⁶³, “ele é ser puro”, o “*Eu sou quem eu sou*”.¹⁶⁴

O homem, obviamente, não é um ser deste tipo; o seu corpo, partes e paixões são por demais evidentes em sua constituição. Como, então, se pode dizer que ele se assemelhasse a Deus? Será que é a sua alma imortal, sua racionalidade, sua autoconsciência, seu livre arbítrio, ou o quê mais, que lhe dá direito a esta surpreendente distinção? É possível argumentar que todos estes elementos se encontram na natureza complexa do homem. Mas será que o autor do Gênesis não tinha algo de muito especial em sua mente quando escreveu isso? Pode-se observar que, na referida passagem que traz a declaração sobre o homem, não se deu informações detalhadas a respeito de Deus. Ao olhar para o homem, vê-se nele algo essencialmente divino, mas quando nos voltamos para trás para ver o que ele diz sobre o original, segundo o qual a “imagem” de Deus foi modelada, só o que encontramos é a afirmação: “E Deus criou”. Parece que a característica comum a Deus e ao homem é essa: o desejo e a capacidade de fazer coisas.

Poder-se-ia dizer que esta seja uma metáfora de Deus como outras tantas constatações sobre Ele. Isso é certo, mas nem por isso é das piores. Como salientou Tomás de Aquino, toda linguagem sobre Deus deve necessariamente ser analógica. Isso não é surpreendente, nem tem que nos fazer supor que, por ser analógica, seja sem valor, muito menos desprovida de qualquer relação com a verdade. O fato é que toda linguagem, não importa sobre o quê seja, é analógica. Nosso pensamento se dá por meio de uma série de metáforas; não sabemos explicar nada por si só, mas apenas em termos de outras coisas. Nem mesmo a matemática é capaz de se manifestar a si mesma se não, através de um sistema ideal de números puros. A partir do momento em que ela começa a lidar com os números de *coisas*, ela é obrigada a se voltar para a linguagem analógica. Isso vale em particular, para quando falamos de algo de que não temos experiência direta, temos que pensar por analogia, ou então, desistir do pensamento. Pode até ser perigoso e, da mesma forma como deve ser inadequado, usar analogias humanas para interpretar a Deus, mas somos obrigados a fazê-lo. Não temos outro meio de interpretar o que quer que seja. Os céticos costumam queixar-se

¹⁶² João 4.24.

¹⁶³ *Artigos de Religião*, I.

¹⁶⁴ Êxodo 4.14 (sic).

de que foi o homem quem fez Deus à sua imagem; pela lógica, eles deveriam ir mais longe (e muitos o fazem mesmo) e constatar que o homem transformou a existência toda à sua própria imagem. Se a tendência ao antropomorfismo é uma boa razão para se recusar a pensar sobre Deus, esse é um motivo não menos apropriado para se recusar a pensar sobre a luz, as ostras, ou navios de guerra. Pode até ser perigoso, mais do que apenas inadequado, interpretar a mente de nosso cão de estimação, por analogia à nossa. Não temos como penetrar diretamente a natureza de um cachorro. Por trás de seu olhar apelativo e o abanar de sua cauda encontra-se um mistério tão inescrutável, quanto o mistério da Santíssima Trindade. Mas isso não nos impede de atribuir sentimentos e ideias ao cão a partir de uma analogia com a nossa própria experiência; e nosso comportamento em relação ao cão, que é controlado por essa espécie de adivinhação experimental, surte efeitos práticos que, até onde podemos experimentá-los, são bastante satisfatórios. O mesmo vale para o físico, que ao esforçar-se por interpretar a estranha estrutura do átomo, vê-se obrigado a tomá-la, ora como uma “onda”, ora como “partícula”. Ele sabe muito bem que ambos os termos são analógicos, que são metáforas, um “pensamento por imagem”, e que, como ilustrações, são incompatíveis e mutuamente contraditórias. Mas nem por isso, ele precisa abster-se de utilizá-las no que possam ser úteis para seus fins. Se ele fosse esperar até que pudesse ter experiência imediata do átomo, teria que esperar até que ele mesmo fosse libertado da estrutura geral do universo.¹⁶⁵ Nesse meio tempo, desde que ele se lembre de que a linguagem e a observação sejam funções humanas, que se submetem às limitações da humanidade em todos os pontos, ele pode conviver muito bem com elas e realizar pesquisas promissoras a partir delas. Queixar-se de que o homem mede a Deus por sua própria experiência é perda de tempo, já que o homem mede todas as coisas por sua própria experiência, não há outro critério possível para ele.

¹⁶⁵ A pesquisa investigativa nos obriga a pensar muito além dos limites da imaginação. As fórmulas atuam como meio de expressar as novas descobertas, mas a imaginação é incapaz de veicular todo o escopo daquela realidade particular à nossa mente. O confiante “isso se dá assim” acaba reduzido ao hesitante “isso parece se dar assim”. Ora um processo pode parecer ser ocasionado por grandes ondas, ora por partículas minúsculas, dependendo do ângulo a partir do qual é visto. Se formos dispensar as fórmulas para expressar uma generalização científica só o que nos restará será a analogia. - Huizinga: *In the Shadow of To-morrow* [Na Sombra do A-manhã].

Temos, então, várias analogias pelas quais procuramos interpretar para nós a natureza de Deus como ele é conhecido pela nossa experiência. Às vezes falamos de Deus como um rei, usando metáforas derivadas dessa analogia. Falamos, por exemplo, de seu reino, sua lei, seu domínio, seu ministério e seus soldados. Falamos dele ainda com grande frequência como um pai e achamos perfeitamente legítimo discutir a “paternidade” de Deus, a partir da analogia com a paternidade humana. Este modo particular de “pensamento por imagem” era um dos mais apreciados por Cristo, e tem se imprimido de forma indelével na própria liturgia e doutrina cristãs: “Deus-Pai Todo-Poderoso”; “como um pai, ele se compadece de seus filhos”; “vosso Pai Celeste tem cuidado de vós”; “filhos de Deus”; “o Filho de Deus”; “todos quantos são guiados pelo Espírito de Deus são filhos de Deus”; “Eu me levantarei e irei ter com o pai”; “Pai nosso que estás no Céu”. Nos livros e sermões que expressam a relação entre Deus e a humanidade, em termos de paternidade humana, dizemos que assim como um pai é amável, cuidadoso, altruísta e tolerante no trato com seus filhos, assim é Deus em suas relações com os homens. Dizemos ainda que existe uma verdadeira semelhança essencial entre Deus e os homens, da mesma forma que entre um pai e seus filhos; e que, porque somos filhos de um Pai, temos que olhar para todos os homens como nossos irmãos.

Quando usamos destas expressões, sabemos perfeitamente bem que são metáforas e analogias; e mais, sabemos perfeitamente bem onde a metáfora começa e onde termina. Não supomos nem por um instante que Deus tivesse filhos da mesma maneira como um pai humano os tem e estamos bastante conscientes de que os pregadores que usam a “metáfora” do pai não pretendem ou esperam obter uma interpretação assim perversa de sua linguagem. Nem tão pouco (a menos que sejamos mesmo muito tolos) vamos deduzir dessa analogia que seja preciso imaginar Deus como um pai cruel, negligente ou imprudente, que podemos observar na vida cotidiana de certos pais; muito menos, que *todas* as atividades de um pai humano possam ser atribuídas a Deus, como ganhar dinheiro para o sustento da família, ou exigir que ele seja o primeiro a utilizar o banheiro pela manhã. Nosso próprio bom senso garante no nosso íntimo que a metáfora seja inferida do melhor tipo de pai, agindo dentro de uma esfera limitada de comportamento humano, e que ela deve ser aplicável apenas a um número bem definido de atributos divinos.

Fiz essas observações muito simples sobre as limitações da metáfora a modo de lembrete, porque o presente livro é uma análise de metáforas usadas para designar a Deus, e porque é bom nos lembrarmos delas, antes de começarmos a falar da maneira como a linguagem metafórica - isto é, toda a linguagem - deve ser usada da forma adequada. Trata-se de uma expressão da experiência e da relação entre uma experiência e outra. Além do mais, o seu significado só pode ser experimentado pela experiência. Dizemos com frequência: “Antes de eu ter passado por aquela experiência, não conhecia o *significado* da palavra medo (ou amor, ou raiva, ou seja lá o que for).” A língua, que tinha sido meramente pictórica, é transformada em experiência, e então, temos conhecimento imediato da realidade por trás da imagem.

As palavras com as quais nos deparamos nos credos nos são apresentadas, aos olhos e ouvidos, como imagens, nós não as apreendemos como demonstrações da experiência. É só quando a nossa própria experiência é posta em relação com a experiência dos homens que escreveram os credos, que somos capazes de dizer: “Eu reconheço isso como uma declaração de experiência, e agora entendo o que significam estas palavras”.

As constatações analógicas de experiência que eu gostaria de examinar aqui são as utilizadas pelos credos cristãos para se referir ao Deus Criador.

E pergunta-se, antes de tudo, se a metáfora do “Deus Criador” tem o mesmo sentido que a do “Deus Pai”, que é claramente metafórica. À primeira vista, parece que não. Sabemos o que é um pai humano, mas o que seria um criador humano? Sabemos muito bem que o homem não pode criar no sentido absoluto em que entendemos a palavra quando a aplicamos a Deus. Dizemos que “Ele criou o mundo do nada”, mas não temos como criar qualquer coisa que seja do nada. Só o que podemos fazer é rearranjar as unidades inalteráveis e indestrutíveis da matéria no universo e reconstruí-las de formas novas. Podemos dizer de forma razoável que estamos partindo do conhecido para o desconhecido com a metáfora “pai”; enquanto que na metáfora do “criador”, estamos partindo do desconhecido para o incognoscível.

Mas ao afirmar isso, estaremos ignorando a natureza metafórica de toda a linguagem. Usamos a palavra “criar” para indicar a extensão e ampliação de algo que conhecemos e limitamos a aplicação da metáfora, precisamente da forma como limitamos a aplicação da metáfora da paternidade. Sabemos o que é um pai e podemos imaginar como seria

um Pai ideal, da mesma forma que sabemos o que é um “criador” humano e podemos imaginar como seria um “Criador” ideal. Se a palavra “Criador” não significasse algo relacionado à nossa experiência humana, então não teria significado algum. Nós a estendemos ao conceito de um Criador, capaz de criar algo do nada; nós a limitamos para excluir a ideia do uso de ferramentas materiais. Trata-se de uma linguagem analógica simplesmente porque é a linguagem humana, e ela está relacionada à experiência humana pelo mesmo motivo.

Esta metáfora em especial tem sido muito menos estudada do que a metáfora do “Pai”. Isto se deve em parte à consagração do uso particular que Cristo fazia da imagem da paternidade; e em parte ao fato de que a maioria de nós tem uma experiência muito limitada com ato de criação. A verdade é que todos nós somos “criadores” no sentido mais simples do termo. Passamos nossas vidas compondo diferentes matérias em novos padrões e “criando”, assim, formas que não existiam até então. Essa é uma função tão íntima e universal da natureza que raramente refletimos sobre ela. Em certo sentido, até mesmo esse tipo de criação é “criação a partir do nada”. Apesar de não podermos criar a matéria, criamos o tempo todo entidades novas e singulares por meio do rearranjo. Por mais que um milhão de botões, fabricados por uma máquina, possam ser exatamente iguais, eles não são o *mesmo* botão, cada ato separado de criação faz surgir uma entidade no mundo que não existia até então. No entanto, sabemos que este não passa de um tipo muito pobre e restrito de criação. Reconhecemos que a realização de um trabalho individual e original seja uma experiência das mais ricas. Através de uma metáfora vulgar, mas correspondente a uma experiência genuína, somos capazes de nos referir a um chapéu ou vestido, confeccionado para servir de modelo, como sendo uma obra de “criação”: ele é único, não apenas pela sua entidade, mas pela sua individualidade. Outro exemplo de comparação natural se dá quando no referimos a um bife preparado com a perfeição de uma “obra de arte”, e com estas palavras reconhecemos uma analogia ao que sentimos instintivamente ser uma espécie ainda mais satisfatória de “criação”. Mas só o artista, mais do que os demais homens, é capaz de criar algo do nada. O todo do trabalho artístico é incomensuravelmente maior do que a soma de suas partes.

O dedo de Deus, cá está; lampejo de tal vontade¹⁶⁶

¹⁶⁶ Verso criado com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr.

Que existe por trás das leis, olhe o que se fez delas
 E não sei se por acaso tal dom é propriedade
 Do homem, pois de três sons ele faz quatro
 estrelas.

Mas pense bem: cada tom da escala é sem valor,
 Está por todo mundo alto, suave e o que diz:
 Me dê! Eu preciso usar! Misturo tudo ao pensar:
 Escutastes e enxergastes; baixai agora a cerviz!¹⁶⁷

“Eu o misturo a outros dois no meu pensar”; esta não é nada mais do que a constatação da experiência universal de que a obra de arte tem existência real para além da sua transposição em forma material. Sem o pensamento, por mais que as partes materiais possam já estar presentes há tempos, a forma não existe e nem poderia existir. A “criação” não é um produto da matéria, e não é simplesmente um rearranjo da matéria. O montante de matéria no universo é limitado, e seus rearranjos possíveis, embora a soma deles equivalesse a valores astronômicos, ela também é limitada. Mas essa limitação de números não se aplica à criação de obras de arte. O poeta não é obrigado, por assim dizer, a destruir o material de um Hamlet, a fim de criar um de Falstaff, ao contrário do carpinteiro, que é obrigado a destruir a forma do tronco da árvore, a fim de criar uma forma de mesa. Os componentes do mundo material são fixos, aqueles do mundo da imaginação se expandem por um processo contínuo e irreversível, sem qualquer destruição ou rearranjo do que se passou antes. Isso representa o máximo que podemos nos aproximar da experiência de “criação a partir do nada”, e concebemos o ato de criação absoluta como sendo análogo ao do artista criativo. Assim Berdyaev é capaz de dizer: “Deus criou o mundo pela imaginação”.

Esta experiência da imaginação criativa do homem ou da mulher comum e do artista é a única maneira pela qual podemos entender e formular o conceito de criação. Não podemos formar nenhuma noção de como algo possa vir a ser a não ser, pela nossa própria experiência de procriação e criação. Assim, as expressões “Deus Pai” e “Deus Criador”, são vistas como pertencentes à mesma categoria, isto é, de analogias com base na experiência humana, que são limitadas ou ampliadas por um processo mental semelhante em ambos os casos.

¹⁶⁷ Robert Browning: *Abt Vogler*.

Se tudo isso for verdade, então é para os artistas criativos que devemos nos voltar, naturalmente, para uma exposição do que se entende por aquelas fórmulas de profissão de fé que tratam da natureza da mente criativa. A verdade é, ao que parece, que raramente os consultamos sobre o assunto. É bem verdade que os poetas tenham muitas vezes, comunicado, através do seu próprio meio de expressão, verdades idênticas às verdades dos teólogos; mais precisamente devido a essa diferença nos modos de expressão, muitas vezes não conseguimos enxergar a identidade dessas constatações. O artista não reconhece que as frases dos credos pretendem ser observações de fato sobre a mente criativa enquanto tal, incluindo a dele; enquanto que o teólogo, limitando a aplicação das suas sentenças ao Criador divino, deixa de perguntar ao artista, que tipo de luz ele pode lançar sobre elas quanto à sua própria compreensão imediata da verdade. Essa é a mesma confusão eu se dá entre duas pessoas, que estivessem discutindo ferozmente se havia um rio em uma determinada localização, ou se, pelo contrário, haveria lá um volume mensurável de H₂O, que se move em determinada direção, com uma velocidade determinável; sem que nenhum dos dois tivesse a mais leve suspeita de que estavam descrevendo o mesmo fenômeno.

Nossas mentes não são infinitas, e com o aumento do volume de conhecimento neste mundo, tendemos a nos limitar progressivamente, cada um à sua esfera de interesse especial e à metáfora especializada que lhe pertence. O viés analítico dos últimos três séculos tem incentivado muito essa tendência, sendo que hoje em dia, é muito difícil para o artista falar a língua do teólogo; ou o cientista, a língua de qualquer um dos dois. Mas essa experiência deve ser empreendida e há sinais por todo lado, de que a mente humana está novamente começando a se mover rumo a uma síntese de experiência.

III. IDEIA, ENERGIA, PODER

... porque a imagem da Trindade foi feita no homem, para que dessa maneira o homem fosse a imagem do Deus ... porque a imagem da Trindade foi feita no homem, para que dessa maneira o homem fosse a imagem do Deus único, verdadeiro.

- SANTO AGOSTINHO: Sobre a Trindade.

A Deus, como divindade, não pertence nem a vontade, nem o conhecimento, nem a manifestação, nem qualquer coisa que possamos nomear, ou dizer, ou conceber. Mas a Deus, como Deus, cabe expressar-se, e o conhecer e amar a Si mesmo e revelar-se a Si mesmo, e tudo isto ainda sem qualquer criatura... E, mesmo sem a criatura, isso é essencial e original em Seu próprio Ser, ainda que não se manifeste ou seja forjado por meio de realizações. Agora, é da vontade de Deus, que isso seja exercido e revestido de uma forma... e isso não pode acontecer... sem a criatura

- Teologia Germânica

No pensamento, o sentido da definição e seu conhecimento dos personagens estão presentes simultaneamente. Na escrita, alguns desses elementos terão de ser transmitidos em sequência.

J. D. BERESFORD: Writing Aloud. [Escrevendo em Voz Alta]

III

IDEIA, ENERGIA, PODER

Creio que entre todos os dogmas cristãos, a doutrina da Trindade seja a mais taxada de obscurantismo e afastamento da experiência comum. Não importa, se o teólogo a exalte como o esplendor da luz invisível ou o cético a ridicularize como um horror à grande escuridão, há uma conspiração geral para supor que seu efeito sobre quem a contemple seja o da cegueira, quer por falta, quer por excesso de luz. Há alguma verdade nessas suposições, mas há também uma grande dose de exagero. Deus é misterioso, mas isso também vale para o universo, a raça humana, para nós mesmos, e até para o caracol à beira do caminho, mas nada disso é tão misterioso que não possa corresponder a nada nos limites do conhecimento humano. Há pessoas, é claro, que cultivam o mistério pelo mistério mesmo: Agostinho de Hipona, que não era nenhum obscurantista, as trata com rigor:

A Sagrada Escritura, que pode ser entendida até pelas crianças, não evitou se servir de palavras tiradas de coisas realmente existentes, através das quais, como no caso da nutrição, a nossa compreensão pode elevar-se gradualmente até as coisas divinas e transcendentais (...). Mas ela não designou quaisquer palavras de coisas completamente não existentes, com as quais tenha estruturado figuras de linguagem ou frases enigmáticas. E, portanto, aqueles que, na discussão acerca de Deus, se esforçam para transcender toda a criação, são mais perniciosos e improficuos do que seus semelhantes, à medida que suas suposições a respeito de Deus inventam coisas que não podem encontrar nem em si mesmos, nem em qualquer criatura.¹⁶⁸

Ele prossegue seu grande tratado, expondo a doutrina analogicamente, usando sempre de novo o apelo à experiência. Ele diz,

¹⁶⁸ *On the Trinity [Sobre a Trindade]*. Vol. I, Cap. I. 26.

com efeito, que: “uma estrutura trinitária do ser não é nada, que, para nós seja incompreensível ou desconhecido; conhecemos muitas coisas desse tipo dentro do universo criado. Há, por exemplo, uma trindade da visão: a forma vista, o ato de ver, e a atenção mental que correlaciona as duas coisas. Essas três coisas, ainda que teoricamente separáveis, estão inseparavelmente presentes sempre que se usa o poder da visão. O pensamento, por sua vez, é uma trindade inseparável de compreensão, memória e vontade.¹⁶⁹ Este é um fato do qual se está bastante consciente, mas nenhum conceito da trindade na unidade em si apresenta qualquer dificuldade insuperável para a imaginação humana”.

Talvez possamos até afirmar que a estrutura trinitária da atividade seja misteriosa para nós, precisamente pelo fato de ser universal – da mesma forma que a estrutura das quatro dimensões do espaço-tempo seja misteriosa para nós, porque não temos como sair dela e contemplá-la de fora. Já o matemático pode, até certo ponto, realizar a proeza intelectual da observação do espaço-tempo a partir de fora. Podemos, similarmente, convidar o artista criativo a se deslindar de sua própria atividade o suficiente para pesquisar e descrever a sua estrutura tríptica.

Para efeito da presente análise, vou me ater à mente do escritor criativo, tanto porque estou mais familiarizada com seu funcionamento do que com o de outros artistas; quanto porque, assim, posso evitar a confusão que traria um grande número de orações começando com “e” e “ou” ... Mas, *mutatis mutandis*, o que é verdade para o escritor, é verdade também para o pintor, o músico e todos os trabalhadores da imaginação criadora, sob qualquer que seja a forma. Por “escritor” entende-se naturalmente o escritor ideal, quando engajado no ato da criação artística; da mesma forma como por pai, entendemos sempre o pai ideal, quando no exercício de funções paternas e em nenhuma outra atividade. Mas não se deve imaginar que algum escritor humano pudesse algum dia trabalhar com a perfeição ideal. No décimo capítulo deste livro, tentarei apontar para o que acontece quando a trindade do escritor não está conformada visivelmente com a lei da sua própria natureza - pois também aqui, como por todo o lugar, proclama-se um julgamento do comportamento que contraria a lei.

¹⁶⁹Cf. Eddington, *Philosophy of Physical Science* [*Filosofia da Ciência Física*]: “Não se trata tanto de alguma sensação única estritamente separável da emoção, memória e atividade intelectual, em que o que ocorre também não é rigorosamente separável da vontade que direciona a atenção para ela e do pensamento que incorpora conhecimentos maduros sobre ela”.

Já que esse capítulo e, na verdade este livro todo, é uma expansão do discurso de encerramento de São Miguel em minha peça *The Zeal of Thy House* [O Zelo da Tua Casa], talvez fosse bem a propósito citar aquele discurso aqui:

Pois toda obra (*ou ato*) de criação é tríplice, uma trindade terrestre que reflete a trindade celestial. Em primeiro lugar, (*não no tempo, mas apenas por ordem de enumeração*) há a Ideia Criativa, livre das paixões, atemporal, que contempla toda a obra completa de uma só vez, o fim no princípio, e esta é a imagem do Pai. Em segundo lugar, há a Energia Criativa (ou *Atividade*) concebida por essa ideia, que trabalha no tempo desde o começo até o fim, com suor e paixão, sendo encarnada nos laços da matéria, e esta é a imagem da Palavra. Terceiro, há o Poder Criativo, o significado do trabalho e seu respaldo na alma viva, e esta é a imagem do Espírito que habita nela. E estes três são um, tendo cada um igualmente toda a obra em si, mas nenhum pode existir sem o outro: e esta é a imagem da Trindade.

Dessas sentenças, a que apresenta maior dificuldade ao ouvinte é a que trata da ideia criativa. (A palavra é usada aqui, não no sentido do filósofo, em que a “ideia” tende a ser equacionada com a “Palavra”, mas simplesmente no sentido pretendido pelo autor, quando diz: “Eu tive uma ideia para um livro”¹⁷⁰). O homem comum será capaz de dizer: “Achei que você já tivesse começado a coletar material e a trabalhar no enredo”. A confusão aqui não se dá meramente com as expressões “em primeiro lugar” e “começar”. Na verdade a “ideia” - ou melhor, a percepção que o escritor tem de sua própria ideia - precede qualquer trabalho mental ou físico sobre os materiais ou no decurso da história temporal. Mas, independentemente disso, a própria formulação da ideia na mente do escritor não é a ideia em si, mas a sua autoconsciência na Energia. Tudo o que é consciente, tudo o que tem a ver com a forma e o

¹⁷⁰ Do mesmo modo, é claro, a “Energia” não deve ser entendida em sentido técnico, ou físico (por exemplo, de Massa x Aceleração x Distância); ou o “Poder”, no sentido do engenheiro (isto é, de força aplicada). Ambas essas palavras são usadas no sentido pretendido pelo poeta e pela média das pessoas.

tempo, e tudo que tem a ver com processos, pertence à atuação da Energia, ou atividade, ou “Palavra”. Mas não se pode dizer que a ideia, preceda a Energia no tempo, porque (ao menos no que diz respeito ao ato de criação) é a Energia que cria o processo temporal. Esta é a analogia do versículo teológico que diz que “no princípio o Verbo estava com Deus” e foi “eternamente gerado do Pai”. Isto é, se o ato tem sequer um início no tempo, isso se deve à presença da Energia ou Atividade. O escritor não pode sequer conscientizar-se da sua ideia, a não ser, pela atuação da Energia, que a formula para si mesma.

Assim sendo, como saber se a ideia tem qualquer existência real em si, para além da Energia? Por estranho que pareça, é precisamente pelo fato de a própria Energia ser consciente de que se refere, por todos os seus atos, a um todo existente e completo. Em termos teológicos, o Filho realiza a vontade do Pai. É simples assim: qualquer episódio ou sentença ou palavra que se escolha, deve obedecer ao plano do livro todo, que se revela como sendo existente, com base já nessa escolha. Esta verdade, que é difícil de veicular sob forma de explicação, fica bastante clara e evidente na experiência. Ela se manifesta de forma suficientemente clara quando o escritor diz ou pensa: “Esta ou aquela é a frase certa” - o que significa que é uma frase que corresponde ou não à realidade da Ideia.

Além disso, mesmo que o livro - a atividade de escrever o livro - seja um processo posto no espaço e no tempo, o escritor tem consciência que se trata *também* de um todo completo e atemporal, “o fim estando já no começo”, e este conhecimento está sempre com ele, ao escrevê-lo e depois de tê-lo concluído, da mesma forma como já estava lá no começo. Isso não muda ou é afetado pelas lutas e dificuldades de composição, o escritor também não se apercebe do livro como mera sucessão de palavras e situações. A Ideia do livro é uma coisa em si, independentemente de sua consciência ou sua manifestação em forma de Energia, embora continuasse a ser verdade que ela não possa ser conhecida como uma coisa em si, a não ser que a Energia a revele. A Ideia é, assim, atemporal e desprovida de partes e paixões, embora ela nunca seja vista, nem pelo escritor, nem pelo leitor, exceto em termos de tempo, partes e paixão.

A Energia em si é um conceito mais fácil de entender, porque é a coisa da qual o escritor está consciente e que o leitor pode ver quando se manifesta em forma material. Ela é dinâmica - a soma e o processo de cada atividade que traz o livro à existência temporal e espacial. “Todas

as coisas são feitas por ela, e sem ela nada do que foi feito se fez.”¹⁷¹ A ela pertence tudo o que pode ser incluído sob a palavra “paixão” - sentimento, pensamento, trabalho, problemas, dificuldades, escolhas, o triunfo, todos os acidentes presentes em uma manifestação no tempo. A Energia é criadora, no sentido em que o homem comum entende a palavra, porque ela traz uma expressão em forma temporal da Ideia eterna e imutável. É isso que o escritor entende por “escrever um livro”, e isso inclui a manifestação do livro em forma material, embora não se limite a ela. Deveremos ter mais a dizer sobre isso nos próximos capítulos. No momento, o que estou interessada em deixar claro é que se trata de algo distinto da Ideia em si, embora seja a única coisa que possa tornar a Ideia conhecida a si própria ou para os outros; e trata-se, ainda sim (no ato criativo ideal que estamos considerando), de algo substancialmente idêntico à Ideia - “consustancial ao Pai”.

O Poder Criativo é a terceira “Pessoa” da trindade do escritor. Não se trata da mesma coisa que a Energia (que, para efeito de maior clareza, talvez eu devesse ter chamado de “Atividade”), embora partisse da Ideia e da Energia tomadas em conjunto. É a única coisa que flui de sua própria atividade de volta para o escritor, tornando-o, por assim dizer, o leitor de seu próprio livro. E é claro que também é o meio pelo qual a atividade é comunicada a outros leitores, produzindo uma resposta correspondente neles. Na verdade, do ponto de vista dos leitores, trata-se *do* livro. Por meio dele, os leitores percebem o livro como um processo no tempo e como um todo eterno, que lhes dá resposta de forma dinâmica. É neste momento que começamos a entender o que Hilário quis dizer quando disse sobre a Trindade que: “A Eternidade está no Pai, a forma na Imagem, e o uso, no Dom”.

Enfim: “estes três são um, cada qual sendo igualmente em si a obra toda: nenhum pode existir sem o outro.” Quando se pergunta a um escritor, o que seja para ele “o livro real” – se é a sua Ideia; se é a sua atividade em escrevê-lo; ou se é o Poder de seu retorno para si mesmo; ele não saberia o que responder, pois para ele estas coisas são essencialmente inseparáveis. Cada uma delas é, individualmente, o livro completo; ainda assim, todas elas coexistem no livro completo. Ele pode até, por um ato do intelecto, “distinguir as [três] pessoas”, mas não pode, de jeito nenhum, “dividir a substância”. Como poderia? Ele não pode entender a Ideia, se a sua “mente” não interpretar a sua própria

¹⁷¹ Trata-se aqui de uma alusão à passagem bíblica de João 1.3. (N.T.)

atividade. E ele só conhece a sua atividade, uma vez que a mesma se revele na sua “Ideia” na “mente”; ele só entende o Poder da “mente” pela revelação da “Ideia” em termos de “Atividade”. Tudo o que ele pode dizer é que esses três estão presentes de forma igual e eterna em seu próprio ato da criação, e em cada momento do mesmo, independente, se o ato jamais se tenha manifestado na forma de um livro escrito e impresso. Essas coisas não se confinam à manifestação material: elas existem na mente criativa em si, ou melhor - elas *são* a própria mente criativa.

Talvez eu devesse enfatizar um pouco mais este ponto. Toda a relação complexa que eu venho tentando descrever poderia ficar inteiramente na esfera da imaginação, onde é plena. A Trindade habita e trabalha, e é sensível a si mesma “nos Céus”. Sendo assim, um escritor poderia até dizer: “Meu livro está pronto, só tenho de escrevê-lo”, ou até, “Meu livro já está escrito, eu só tenho que colocá-lo no papel”. A existência do ato criativo não depende, portanto, de sua manifestação em uma criação material. A afirmação precipitada de que “Deus precisa de sua criação, tanto quanto a sua criação necessita dele” não é uma analogia real à mente do criador humano. Entretanto, é verdade que o desejo urgente da mente criativa se volta para a sua expressão em forma material. O escritor, ao pôr o seu livro no papel, está expressando a liberdade de sua própria natureza em conformidade com a lei do seu ser; e nós defendemos a partir daí, que a criação material seja expressão da natureza da Imagem Divina. Poderíamos, quem sabe até dizer, que a criação de uma forma ou de outra seja uma necessidade da natureza de Deus, o que não podemos dizer é que esta ou qualquer outra forma de criação seja necessária para Ele. A coisa encontra-se completa na Sua mente, não importa se Ele a escreve ou não. Dizer que Deus depende de Sua criação da forma como um poeta depende de seu poema escrito significaria abusar da metáfora: o poeta não faz nada dessa natureza. Escrever um poema (ou, naturalmente, dar-lhe forma material falada ou musical), é um ato de amor do poeta para com o seu próprio ato imaginativo e para com os seus semelhantes. Trata-se de um ato social, mas o poeta é, antes de tudo, sua própria sociedade, e continuaria a ser poeta, mesmo que os meios de expressão material fossem por ele rejeitados ou a ele negados.

Neste capítulo, usei, e devo usar novamente, expressões que para as pessoas criadas no meio “científico” podem parecer antiquadas. Os cientistas estão cada vez mais cautelosos acerca do uso de quaisquer

formas de linguagem. Palavras como “ideia”, “matéria”, “existência” e seus derivados tornaram-se suspeitas.

Velhas verdades tiveram de ser abandonadas, expressões gerais do dia, que considerávamos chaves para a sua compreensão, agora já não cabem mais na fechadura. Evolução sim, mas tenha muito cuidado com ela, pois se trata de um conceito um tanto rançoso. A imutabilidade dos elementos... já não existe. A origem... como um todo, é um conceito com o qual há pouco que se fazer. Ela se desfaz ao menor uso. Leis naturais... com certeza, mas é melhor não falar muito da sua validade absoluta. Objetividade... ainda estamos comprometidos com ela, e também com o nosso ideal, mas a sua realização perfeita não é possível, ao menos não, no que tange às ciências sociais e humanas¹⁷².

Esta dificuldade com que se deparam os cientistas, obrigando-os a fugir para as fórmulas, é resultado de uma incapacidade de compreender ou aceitar a natureza analógica da linguagem. Os cientistas gastam tempo e esforço na tentativa de desembaraçar as palavras de suas associações metafóricas e tradicionais. Essa tentativa é fadada a se provar vã, uma vez que contraria a lei da natureza humana.¹⁷³ A confusão e dificuldade aumentam ainda mais com a obsessão do mundo moderno pelo conceito de progresso. Este conceito – que agora está se tornando rapidamente tão precário quanto os outros, citados por Huizinga, impõe à mente humana duas “sugestões” (no sentido hipnótico). A primeira é que qualquer invenção ou ato criativo necessariamente tende a superar uma criação anterior. Isso pode ser verdadeiro em relação a invenções mecânicas e fórmulas científicas: podemos dizer, por exemplo, que o tear mecânico supera o tear manual, ou que a física de Einstein superou a física newtoniana, se pretendemos que isso faça algum sentido. Mas não faz sentido algum dizer que Hamlet tenha “superado” a Agamenon; ou que “vocês que estiveram comigo nos navios em Mylae”, de Eliot, tenha invalidado “en la sua

¹⁷² Huizinga: *In the Shadow of Tomorrow* [Na sombra do Amanhã].

¹⁷³ Ver nota "A" no final do capítulo.

voluntade è nostra pace” de Dante, ou “tendebantque manus ripae ulterioris amore”, de Virgílio.

O que é de data posterior deixa as realizações anteriores invictas e imutáveis; o que está na crista da onda permanece no auge até o fim dos tempos.

A segunda sugestão é que uma invenção que tenha sido gerada e se tornado pública por um ato criativo, eleva todo o entendimento humano ao nível de tal poder inventivo. Isso não é verdade, nem mesmo dentro do seu próprio campo de aplicação. O fato de que qualquer criança de escola de hoje seja capaz de usar logaritmos não a eleva ao nível intelectual daquela mente que foi a primeira a conceber o método do cálculo logarítmico. Mas o absurdo dessa sugestão torna-se ainda mais óbvio quando consideramos as artes. Se um ensino implacável da linguagem de Shakespeare pudesse produzir uma nação de Shakespeares, todo inglês seria um gênio dramático. Na verdade, tudo o que essa educação pode fazer é melhorar um pouco o aparato geral de mecanismos linguísticos e assim aplainar o caminho para o surgimento do gênio, que continuará raro, e imprevisível. Na verdade o gênio não está sujeito à “lei” do progresso, o que põe ainda mais em dúvida se o progresso sequer possa ser considerado uma “lei”.

Por estas razões, não precisamos nos deixar tirar do equilíbrio com nenhuma sugestão de que as metáforas mais antigas estejam superadas e devessem ser substituídas. Basta lembrar que elas são e sempre foram metáforas, e que elas continuarão “vivas” assim que as usarmos para interpretar a experiência direta. As metáforas só se tornam mortas quando as imagens substituem a experiência, e o debate passe a ser desenvolvido numa esfera de abstração, sem relação par e passo com a vida.

No que tange às metáforas usadas pelas confissões de fé cristãs a respeito da mente do criador, o artista criativo pode se dar conta de uma relação verdadeira com sua própria experiência; e sua tarefa é registrar o fato desse reconhecimento, usando qualquer outra metáfora que o leitor possa compreender e aplicar.

NOTA “A” – *A Natureza Analógica da Linguagem.*

“Suponha que eu dissesse de repente ‘Ai, ai’. Isso transmitirá a você exatamente o que era para ser veiculado pela interjeição: ‘Está doendo’. Isso tem a grande vantagem de não tocar em qualquer teoria psicológica sobre o ocorrido, que implicasse

em um conhecimento que não fosse inteiramente derivado da percepção direta, como demandaria qualquer tentativa de descrição mais precisa. Normalmente, a interjeição é involuntária; mas é uma pena que não possamos usar deliberadamente uma expressão que veicula tão bem o que pretendíamos dizer e nada mais do que isso. O que transmitimos a outra pessoa por meio da interjeição ‘Ai, ai!’ é um elemento típico do conhecimento adquirido pela percepção direta”.

- Eddington: *Filosofia da Ciência Física*.

É digno de nota que algumas escolas de poesia da presente era “científica” (por exemplo, expressionistas, dadaístas, surrealistas) parecem sofrer precisamente deste mesmo constrangimento ao lidar com a natureza analógica da língua, e fazem o maior esforço para veicular toda a consciência da experiência pela interjeição “Ai, ai!”. Esta tentativa de fugir da tradição e da natureza de seu próprio instrumento é de valor bastante duvidoso;

- cf. também Huizinga:

Na sombra do Amanhã, cap. 18: “Art and Literature” [“Arte e Literatura”].

IV. A ENERGIA REVELADA NA CRIAÇÃO

Nós enxergamos, portanto, com os olhos da mente, aquela verdade eterna da qual todas as coisas temporais são feitas, a Forma de acordo com a qual nós existimos e de acordo com a qual fazemos qualquer coisa com a motivação verdadeira e certa, seja em nós mesmos, ou nas coisas corpóreas, e adquirimos daí o conhecimento verdadeiro das coisas, como se fosse uma palavra dentro de nós, e falando, nós a concebemos a partir de dentro; e o seu nascimento não a afasta de nós. E quando falamos com os outros, aplicamos à palavra que permanece dentro de nós, o serviço da voz ou de algum sinal corpóreo, de modo que, por algum tipo de lembrança sensível alguma coisa similar possa ser e ressoar também na mente daquele que ouve, - de forma similar, afirmo o seu não afastamento da mente daquele que está falando... E esta palavra é concebida em amor, seja no da criatura, seja no do Criador, isto é, seja [no amor] da natureza mutante ou da verdade imutável.

- AGOSTINHO: Sobre a Trindade.

IV

A ENERGIA REVELADA NA CRIAÇÃO

Assim que a mente do criador se faz manifesta em uma obra, estabelece-se uma via de comunicação entre outras mentes e a dele. Em outras palavras, ao ler um livro, é possível para o leitor descobrir algo a respeito da mente do seu autor. E é interessante constatar, como, em um plano inferior, é possível encontrar as mesmas dificuldades e mal-entendidos que se encontram no estabelecimento da comunicação com Deus no caso aparentemente mais simples da relação escritor - leitor. O principal enigma que confunde o homem comum é o paradoxo que os teólogos formulam na afirmação de que “Deus, é ao mesmo tempo, imanente e transcendente”. Será verdade, como afirmam os panteístas, que o criador seja simplesmente a soma de todas as suas obras ou será que, noutro extremo, ele é algo tão completamente separado da obra que realizou e tão inescrutável em si mesmo, que a obra não nos possa fornecer nenhum indício de sua personalidade?

Se formulássemos uma pergunta assim, e a aplicássemos analogicamente a um escritor, a maior parte das pessoas prontamente concordaria que ambas as hipóteses sejam obviamente falsas. Não podemos pôr as mãos em um exemplar volumoso de peças de Shakespeare, afirmando que aquilo seja só o que existe, já existiu, e jamais existirá de William Shakespeare. Para além das realizações particulares de Shakespeare, sabemos muito bem que sua mente continha matéria-prima em potencial para muitas outras peças, que presumivelmente se encontravam dentro do horizonte de sua imaginação e que nunca se manifestaram na forma escrita. A mente de Shakespeare, como devemos prontamente reconhecer, transcende a sua obra – isto é, a sua obra não se limita a alguma peça isolada ou a algum personagem daquela peça. A ideia de que isso possa não ser assim (se olharmos sob esse prisma) parece ridícula.

Na prática, porém, somos frequentemente tentados a confinar a mente do escritor à sua expressão por meio de sua criação, ainda mais se isso é conveniente aos nossos propósitos. Tentamos identificá-lo com essa ou aquela parte da sua obra, como se ela pudesse conter sua mente toda. Agimos assim, de forma ainda mais generalizada e absurda no

caso de peças teatrais. Hamlet, dizemos, “é” o próprio Shakespeare. Ou então, comentamos: Como dizia Shakespeare “O mal que os homens praticam, vive os perseguindo, / O bem acaba enterrado com os seus ossos.” – sem nos referirmos ao fato de que esta observação não tenha sido feita por Shakespeare, pessoalmente, mas tenha sido posta por ele na boca de um homem que está proferindo um discurso político. Contra Browning levanta-se a acusação de otimismo injustificável, surdo e cego ao sofrimento no mundo, em grande parte, por força de “Se Deus está no Céu, / tudo vai bem com os homens, na Terra” - que é a canção entoada por Pippa em um poema dramático que trata de forma bastante drástica do adultério, traição, conspiração para cometer assassinato e outros aspectos tão pouco amigáveis da sociedade humana.

Somos bastante ecléticos nessas constatações. Dificilmente alguém justificaria seus piores intentos dizendo: “Como dizia Milton, ‘O mal é, entretanto, o meu bem’” Ou concluiríamos que, só porque Shakespeare criou Iago, ele também “seja” Iago. Mas estamos propensos a aceitar que, de uma forma ou de outra, um escritor pode ser enquadrado, plagiado, ou confinado no interior de seu personagem “favorito”, ou um de seus discursos mais apaixonados.

É claro que o leitor está certo quando diz que um escritor não pode criar um personagem ou expressar um pensamento ou emoção que não se encontrasse dentro da sua própria mente. (É bom lembrar que estamos lidando com um escritor ideal; sempre é possível para uma pessoa colocar sentimentos e características no papel, que não sejam expressões fiéis de si mesmo, mas apenas derivadas. Mas mesmo nesse caso, ainda que o estereótipo forjado se traísse por sua falsidade, ele permanecerá a expressão verdadeira de uma falsidade espiritual intrínseca ao escritor.) Shakespeare é tanto Iago, quanto Otelo; ele pode criar tanto um, quanto o outro, porque cada um é, até certo ponto, expressão dele mesmo.

Na verdade, (para aqueles que se preocupam com o processo da criação verbal) o que acontece na mente do escritor é o seguinte. Ao inventar um personagem, de certa forma, ele separa e encarna nele uma parte vital de sua própria mente. Ele identifica dentro de si algum sentimento poderoso – vamos supor, da inveja. Então, a sua ação toma a seguinte forma: supondo que esse sentimento se tornasse poderoso a ponto de dominar minha personalidade inteira: como é que eu me sentiria e como é que agiria? Na sua imaginação ele se torna, então, essa pessoa invejosa, pensando-se e percebendo-se de acordo com esse

quadro de experiência, de modo que a inveja de Otelo se torne a verdadeira expressão criativa da inveja de Shakespeare. Na prática, ele estará aplicando o sistema de detecção empregado pelo “Padre Brown”, de Chesterton:

Devo dizer que realmente me vi a mim e ao meu eu real cometendo aqueles crimes... devo dizer que fiquei pensando sobre como uma pessoa poderia se tornar assim, até que me dei conta de que na verdade eu *já era* assim, em tudo, exceto no consentimento final àquela ação.¹⁷⁴

Nesse sentido, portanto, Shakespeare “é” Otelo, no mesmo sentido que Coriolano e Iago, Lear e Cordelia e qualquer outro personagem de suas peças, desde Hamlet até Caliban. Ou talvez fosse mais de acordo com a realidade dizer que todos esses personagens “são” Shakespeare – exteriorizações de alguma parte do “eu” de Shakespeare em alguma parte do “eu” do autor ou da sua experiência de si.

Mas é verdade também, como o leitor crítico há de reconhecer, que o escritor tem personagens “favoritos”, que parecem incorporar mais partes ou partes mais importantes de sua personalidade do que os demais. Eles são, por assim dizer, os santos e profetas de sua arte, que falam por inspiração. O ato criativo é aqui um ato de extrema delicadeza, e ao estudá-lo, obtemos uma espécie de luz em relação à complexidade e impenetrabilidade do mundo ao nosso redor. Pois, quando um personagem se torna meramente um porta-voz do autor, ele deixa de ser um personagem e deixa de ser uma criatura viva. Mais ainda, se todos os personagens falam com a voz de seu autor, a obra perderá sua realidade, e com ela, seu poder.

Muitas vezes nós nos queixamos, por exemplo, que todos os “personagens de Oscar Wilde falam como Oscar Wilde” e dizendo isso, sabemos que estamos declarando a condenação da sua obra e acusando-a de um tipo de superficialidade e fragilidade que põe em risco a sua reivindicação e poder de ser um representante real do Poder Criativo. Isso não se deve inteiramente a certa superficialidade e fragilidade da mente de Wilde – nós nos sentiríamos exatamente da mesma forma em relação à obra na qual todos os personagens falassem como o profeta Isaías. A força vital de uma obra imaginativa demanda certa diversidade

¹⁷⁴ GK. Chesterton. *The Segret of Father Brown*. [*O Segredo de Padre Brown*].

dentro de sua unidade; e quanto maior a diversidade, mais compacta a unidade; e quanto maior a diversidade, mais intensa a unidade. Aliás, essa, não por acaso, é a fraqueza da maior parte da literatura de “autoajuda” e de “propaganda”. Nela não há diversidade. A Energia está ativa apenas naquela parte do todo, e, em consequência, a totalidade acaba sendo destruída e o Poder, reduzido. O fato é que não se pode dar a Deus o que Lhe é devido, sem dar o que se deve também ao diabo. Esse estranho paradoxo está associado ao problema do livre arbítrio entre os personagens, ao qual voltaremos mais adiante. No momento, importa apenas ressaltar o fato de que um trabalho criativo em que todos os personagens reproduzem automaticamente um único aspecto da mente do escritor é um trabalho desprovido de Poder Criativo. Devemos considerar ainda que esse comportamento esteja associado ao conceito de Utopia, e à questão por que, se era para haver um universo, ele não poderia fazer a vontade do seu Criador de forma automática.

Portanto, se o escritor - dadas as condições conhecidas - pretende transformar em ato a sua força de criação, ele deve permitir que a sua Energia penetre todas as suas criaturas com igual integridade, não importa, que porções de sua personalidade elas enfatizem ou incorporem mais. Não se deve apenas encontrar uma expressão da sensibilidade energética em Hamlet, mas a sua insensibilidade também deve inserir-se da forma mais efetiva possível em Rosencrantz e Guildenstern. Todos nós temos momentos nos quais desejamos nos refugiar em convenções para ficarmos de bem com todo o mundo; e momentos assim, se o escritor os incorporar ativamente de forma criativa, irão gerar uma criação verdadeira - breve e trivial, talvez, mas imbuída de poder criativo. Essa é uma necessidade para o escritor, não importa o que ele esteja escrevendo e o quanto de sua multiplicidade venha a se expressar na criação de um personagem ou apenas na criação de um argumento impessoal.

O escritor se torna mais consciente dessa necessidade quando, depois de alguns anos investidos em algum outro tipo de escrita, ele experimenta escrever para o teatro. Ao escrever um romance, por exemplo, é muito fácil acontecer que ele negligencie esse processo de expressão própria, no que tange a personagens menores. Supomos que a situação exija um diálogo entre quatro ou cinco pessoas. É provável que o personagem central, até onde for possível, represente um ato de criação verdadeiro: o autor terá “entrado nele,” e suas palavras serão uma expressão viva das emoções e experiência de seu criador. Mas

alguns ou até mesmo todos os demais personagens poderão não passar de bonecos, cuja única função é a de devolver a palavra ao orador principal. Nesse caso, o ato criativo foi um fracasso, no que tange a esses personagens: não houve encarnação da Energia neles; eles não provocam, como se costuma dizer, um “despertar para a vida”, e como resultado do aborto da Energia criativa, nenhum poder poderá fluir deles ou para eles. Para o leitor e, de fato, para o próprio autor isso poderá passar despercebido em um romance; mas ao escrever uma peça, essa falha se torna bastante evidente, pois os atores que têm que fazer os papéis menores, conscientizam-se imediatamente de que os “personagens” não servem para uma encenação. A Energia não entrou em cena e, em consequência disso nenhum Poder foi comunicado aos intérpretes. Quando um personagem assim tão pouco energizado se apresenta no palco, qualquer Poder que possa fluir dele para a plateia só pode emanar da Energia do próprio ator, ao “criar” o papel, da melhor forma possível e de acordo com a Idea que ele foi capaz de encontrar, usando os recursos de sua própria mente.

O bom dramaturgo, dotado de senso dramático – isto é, aquele que entende a necessidade de informar todos os seus personagens com sua vitalidade própria – passa por uma experiência muito curiosa ao escrever um diálogo. Enquanto escreve, ele sente dentro de si uma constante transposição da Energia de um personagem para o outro. Normalmente (creio eu), ele vê o palco com os olhos de sua imaginação; por um ato de visão mental, ele distribui seus personagens de forma apropriada no palco, fazendo com que o centro de sua consciência mude ao longo do processo, de modo que, ao escrever as palavras de João, ele pareça visualizar a peça do ponto de vista de João, enquanto que quando formula a resposta de Maria, ele a veja, do ponto de vista de Maria. Ao mesmo tempo, ele sabe muito bem que o seu poder de resposta está, por assim dizer, sentado na plateia, assistindo a toda a cena do ponto de vista do espectador. Ele também tem noção da ideia original e dominante, que não liga muito para o palco, mas aceita ou rejeita cada palavra, de acordo com algum esquema eterno de valores, preocupado apenas com a realidade de cada experiência.

É extremamente difícil explicar essa trindade de estados de consciência e essa encarnação multifacetada de atividades àqueles, que nunca a experimentaram. Mas se eu de alguma forma tiver sido bem sucedida em interpretar a mente do criador, o leitor vai notar que é impossível afirmar que o autor esteja inteiramente representado em

qualquer discurso, personagem ou em alguma obra única de sua autoria. É preciso juntá-los primeiro e depois relacioná-los a uma grande síntese de toda a obra, que se mostrará como possuidora de uma unidade própria, à qual cada obra individual está, em última instância, relacionada. Se pararmos por aí, teremos alcançado uma doutrina panteísta da mente criativa. Mas, para além disso, a soma de toda obra está relacionada à própria mente que a criou, controlando e relacionando-a à sua própria personalidade criativa. A mente não é a soma de suas obras, por mais que ela as contivesse a todas. Embora ela tivesse produzido todas as obras sistematicamente, não podemos dizer que ela seja sistematicamente cada uma dessas obras. Antes de tê-las criado, a mente as incluiu a todas em potencial e, depois de tê-las terminado, ela continua as incluindo. Ela é, ao mesmo tempo, imanente e transcendente em relação a elas.

Entretanto, não tem sentido prosseguir, dizendo que as obras não tenham nenhuma realidade em si, à parte da mente do autor. Embora a sua personalidade as incluisse todas e por mais que não haja nada nelas que também não esteja nele, contudo, a partir do momento em que elas são expressas em forma material, terão uma realidade separada para nós. E não apenas uma realidade material – isto é, estamos cômicos delas não meramente como certa quantidade de papel impresso, mas como individualidades exercendo tanta influência sobre nós quanto as nossas próprias individualidades exercem umas sobre as outras. Podemos nos conscientizar delas, sem consciência direta do autor: para colocá-lo de forma ainda mais clara: podemos conhecer a *Ilíada*, e a conhecemos realmente, sem conhecermos a Homero.

Esse fato não nos impede de forma alguma de nos esforçarmos por conhecer o autor pessoalmente. Homero está fora do nosso alcance, e Shakespeare também é um deus absconditus, entretanto fazemos o maior esforço inquisitivo para estabelecer contato com a pessoa dele por trás e para além da sua obra, bem como dentro dela. Nossas especulações sobre Shakespeare são quase tão multifacetadas e bobas quanto nossas especulações sobre o criador do universo; e, como elas, ocupamo-nos frequentemente com provas de que suas obras não sejam dele, mas de outro homônimo. A comichão por conhecer autores pessoalmente atormenta a maioria de nós; sentimo-nos como se pudéssemos, de alguma forma, entrar em contato com a pessoa para obter dela mais ajuda e satisfação das manifestações por ele escolhidas. Em certos casos, podemos até realizar esse desejo e estabelecer um

contato real e pessoal com o autor, mas nem o mundo da apreciação literária, nem o mundo da religião tão pouco podem ser habitados exclusivamente por puros apreciadores. Mas é bom manter em mente que-, ao menos quando se trata do criador humano -, a sua via preferencial de revelação sejam, de fato, as suas obras. Insistir em perguntar, como muitos de nós fazemos: “O que você quis dizer com esse livro?” significa provocar o espanto da parte dele: ora, o livro mesmo é o que o escritor quis dizer. É inútil esperar que jamais sejamos capazes de tomar consciência direta da Ideia – nem mesmo o escritor tem consciência dela, a não ser, através da Energia. Tudo o que ele pode nos comunicar é a Energia, manifesta pelo Poder.

Ocasionalmente, eu me referi aos livros como obras “completas” dos autores. É claro que, no caso do autor humano, que trabalha com a sua mente finita dentro dos limites do tempo e do espaço, é possível para nós, de tempos em tempos, contemplar um trabalho que esteja acabado. No sentido mais restrito, todo livro é uma coisa completa; em um sentido mais abrangente, podemos dizer, ao final da vida de um autor, que a nossa biblioteca contenha as suas “Obras Completas.” Temos esse privilégio, porque fazemos parte da mesma categoria de seres que os escritores, de modo que a extensão completa de sua atuação esteja contida na memória da raça humana.

Mas quando aplicamos a analogia ao trabalho do Criador divino, não podemos encarar as coisas da mesma maneira. Consideramos Deus um autor vivo, cuja extensão de atuação se estende infinitamente além do que a memória da raça humana possa alcançar, em ambas as direções. Nunca podemos ver a sua grande obra finalizada. Podemos até reconhecer aqui e ali algo que parece ser o final de um capítulo, ou a última página de um volume; ou algum episódio se apresenta a nós como tendo uma espécie de completude e unidade em si mesmo. Há aí de fato uma escola de pensamento que imagina que Deus, depois de ter criado o Seu universo, tenha largado a pena e levantado as pernas para descansar junto à lareira, relegando a sua obra à sua própria sorte. Isso, entretanto entraria na categoria agostiniana de figuras de linguagem ou ditos enigmáticos forjados a partir de coisas, que nem sequer existem. Simplesmente não temos registro de nenhuma criação que continuasse a criar a si mesma de forma diversa, depois que o Criador mesmo tenha se retirado. A Ideia que está por trás disso é que Deus tenha criado uma imensa máquina e que simplesmente a tenha deixado trabalhando, até que ela parasse de trabalhar, por falta de combustível. Essa é outra

daquelas analogias ambíguas, já que não temos experiência nenhuma de máquinas capazes de produzir uma diversidade por conta própria: a natureza da máquina é tal que produza a mesma coisa repetidas vezes, até parar. Talvez pudéssemos dar mais força a essa analogia, concebendo a máquina como uma espécie de caleidoscópio, que embaralhasse mecanicamente todas as unidades físicas do universo, até que todas as permutas e combinações tivessem sido feitas, mas tal analogia não dá conta do produto da criatividade humana. Se isso fosse possível, significaria não apenas que a estrutura material de Cervantes tivesse que ser destruída para produzir a estrutura material de Charles Dickens, mas que a forma espiritual de Dom Quixote devesse ser destruída para produzir a forma espiritual do Sr. Pickwick. E, como já deixamos claro anteriormente, esse não é o caso. A conclusão necessária parece ser que Dom Quixote e o Sr. Pickwick não sejam sequer deste mundo: uma teoria que é perfeitamente defensável, mas que não cabe no âmbito da metáfora do caleidoscópio. Por isso, vamos nos ater àquela metáfora por nós escolhida – a do criador imaginativo – e continuar a trabalhar com ela, mantendo muito claramente em vista as limitações do que se aplica ao artista vivo, que está empenhado em um ato criativo, cujos resultados finais ainda não conseguimos enxergar.

Com isso, encaramos o universo temporal, como uma daquelas grandes obras seriadas, cujas partes fragmentárias aparecem de tempos em tempos, todas relacionadas à Ideia central, cuja completude ainda não se encontra manifesta ao leitor. Dentro do esquema de sua diversidade há muitas partes – o enredo, o episódio, os personagens. Nossa resposta a isso, nos leva ao âmbito da mente do autor e nos arrasta para a corrente de seu poder, que procede da sua Energia, revelando a sua Ideia a nós e a si mesmo.

V. LIVRE ARBÍTRIO E MILAGRE

Deus criou o homem à sua própria imagem e semelhança, isto é, ele o tornou igualmente em um criador, chamando-o para uma atuação livre espontânea e não para a submissão externa ao Seu poder. A Criatividade Livre é uma resposta da criatura ao grande chamado do seu criador. A obra criativa é a realização do desejo secreto do Criador.

- BERDYAEV: The Destiny of Man [O Destino do Homem]

Enquanto não for posto no papel, um personagem na cabeça do escritor limita-se a ser uma possessão; seus pensamentos recorrem a ele constantemente e à medida que a sua imaginação gradualmente o enriquece, ele desfruta do prazer singular de sentir-se como se houvesse alguém vivendo uma vida multifacetada e vibrante em sua mente, obedecendo à sua fantasia, mas, ainda sim, de uma forma estranha e obstinadamente independente dela.

- W. SOMERSET MAUGHAM - Prefácio ao "Cakes and Ale" ["Bolos e Cerveja"].PIR

V

LIVRE ARBÍTRIO E MILAGRE

Quando se considera a questão, até que ponto o escritor possa permitir aos seus personagens, serem porta-vozes de sua personalidade, tocamos no problema que sempre revela novas dificuldades, que nos são postas pelo livre arbítrio da criatura. Todos os personagens, dos mais importantes até os de menor importância, e dos melhores, aos piores, devem representar uma parte da mente do criador, se é para serem criaturas vivas. Mas quando todos eles dão expressão à essa mente exatamente da mesma forma, então a criação como um todo fica sem cor, mecânica e inverossímil. Só aqui começamos a entrever como é importante, para uma criação plena, que haja alguma espécie de livre arbítrio. Entretanto, agora fica difícil empregar nossa metáfora, pois parece ser evidente que os personagens, criados por um escritor humano sejam suas marionetes sem recursos próprios, que tenham que obedecer sempre ao seu desejo, seja para o bem ou para o mal.

A analogia da procriação nos permite ir mais longe, do que a da criação artística. Mesmo que um pai seja totalmente responsável por trazer os seus filhos à existência, e que possa, até certo ponto, exercer um controle sobre as suas mentes e ações, ele não pode deixar de reconhecer a independência essencial da entidade que pôs no mundo. A vontade da criança é perfeitamente livre. Se ela obedecer ao seu pai, ela o fará por amor ou por medo ou por respeito ao pai, mas não, como um autômato, e os bons pais não desejariam que fosse diferente. Podemos observar aqui uma daquelas complexidades curiosas que enriquecem a natureza multifacetada da humanidade. Todo pai e mãe se esforçam para controlar os seus filhos e fazer com que eles se tornem, não autômatos propriamente ditos, mas seres completamente subordinados à vontade de seus procriadores, como os personagens de um romancista são, em relação ao seu criador. Por outro lado, há no criador humano um desejo paralelo de criar algo que tenha tanto livre-arbítrio quanto a prole dos progenitores. As histórias que falam de tentativas para manufaturar robôs e monstros tipo Frankenstein são testemunhas desse estranho desejo. É como se a humanidade tivesse consciência da limitação que obstrui as suas funções. No homem, a imagem do divino luta, por assim

dizer, para se assemelhar ao seu original em ambas as suas funções criativas e procriativas: isto é, de ser Pai e Deus, ao mesmo tempo. Por experiência, estou propensa a crer que uma das razões porque escrever peças teatrais seja mais interessante do que escrever livros seja o próprio fato de que, quando a peça é apresentada, o livre-arbítrio do ator seja incorporado ao personagem escrito. A média das pessoas está consciente dos desejos conflitantes na mente do dramaturgo, e, muitas vezes, faz perguntas sobre eles. Às vezes ele pergunta: “Não é excitante ver os seus personagens criarem vida no palco?” Outras vezes, ele pergunta cheio de solidariedade: “Não é de enlouquecer para você, ver os atores arruinando assim os seus melhores versos?” O dramaturgo só pode responder (a menos que a produção seja excepcionalmente boa ou insuperavelmente má) que ambas as constatações sejam, sem dúvida, verdadeiras.¹⁷⁵

É claro que muito depende do temperamento do dramaturgo. Se ele for do tipo egoísta, não encontrando nenhuma satisfação, exceto no reforço autocrático da sua vontade soberana, ele achará todos os atores gente tão insuportável que seja de enlouquecer. Esse tipo de pessoa, no âmbito da procriação, tende a se tornar um pai romano. Mas se ele for do tipo mais liberal, ele lhes dará as boas-vindas de forma entusiasmada – não vou dizer que à má interpretação, o que é um pecado e uma coisa lamentável, e sim, à interpretação imaginativa e livre – e sentirá uma crescente satisfação em ver o ator aplicando a sua criatividade individual ao seu papel. E, diga-se de passagem: se o papel for bem concebido e bem escrito, a boa interpretação por mais livre e pessoal que possa ser, jamais lhe será prejudicial. Quanto maior for o papel, maior será a variedade possível de “boas” interpretações: eis porque (ao contrário da opinião de alguns leigos) seja muito mais fácil interpretar “Hamlet” na peça *Hamlet*, do que interpretar “o amigo de Carlos” numa comédia sentimental de quinta categoria. Uma das satisfações mais gratificantes e profundas que um escritor imaginativo pode ter é ver a maneira como um ator inteligente e simpático infunde aos seus versos sua própria individualidade criativa. E mais – ver a mente do ator trabalhando para lidar da forma correta com uma interpretação difícil é um prazer dos mais intimamente comoventes; pois tudo isso envolve a alegria da comunicação e da sinergia criativa. Dentro dos limites da experiência humana, o dramaturgo terá alcançado aquela finalidade complexa do

¹⁷⁵ Veja epígrafe do Capítulo X.

desejo humano - a criação de algo vivo, dotado de mente e vontade próprios. Entretanto, nenhum desses prazeres pode ser desfrutado se o dramaturgo não for tomado por um amor real pela forma material – se nesse processo de elaboração da peça, a sua Energia não tiver sido transferida imaginativamente para o palco, da maneira como eu tentei explicar, e a sua Idea, não for concebida em termos materiais de carne e osso e pintura e quadro. Pois a verdadeira liberdade da Energia consiste na livre e espontânea submissão de sua vontade aos limites de seu próprio meio de comunicação. A tentativa de alcançar liberdade *do* meio acaba inevitavelmente na perda da liberdade *no bojo* do meio, já que, aqui como em todo o lugar, a atividade se submete ao julgamento da lei de sua própria natureza. Tome, por exemplo, aquele tipo de autoria para o teatro que é chamada – no sentido pejorativo – de drama “literário”. As ressalvas que se tem contra ela não é que se trate de “literatura” (no sentido amplo), mas que ele esteja escrito para se conformar a um meio literário estranho. As falas simplesmente não são construídas de forma a serem imediatamente interpretáveis por um ator. Isso significa que a Energia do escritor arrogou para si uma liberdade da lei natural – ela se recusou a ser compelida pelas amarras impostas pela carne e osso. As consequências imediatas dessa liberdade são um sentimento intolerável de aperto e a invariável avaliação da crítica de que a “linguagem” seja “artificial” demais. A verdade é que uma fala assim não é “artificial” o bastante – no sentido de que não se tenha dado acabamento suficiente a ela. Esforços similares por uma liberdade ilegal acabam tornando a tarefa do diretor pouco administrável, com instruções de palco impossíveis de serem realizadas, multiplicando cenas extensas demais, a ponto de nenhum esforço de engenharia ser capaz de agilizar as coisas no palco, sem que as unidades fiquem destruídas. A tarefa do criador não é a de escapar do seu meio material ou de intimidá-lo, mas de estar a seu serviço; mas para servi-lo é preciso que ele o ame. Somente assim ele se dará conta de que o seu serviço é perfeitamente livre. Isso não vale apenas para toda arte literária, mas também para toda a arte criativa; eu optei pelo exemplo do teatro apenas porque nele, da mesma forma que na criação de personagens, a falta de desejo de se submeter às leis da natureza, causa desastres mais patentes e imediatos do que em qualquer outro caso.

O juízo da lei natural não é desprovido de sentido para a reivindicação do escritor, de ter um controle autocrático sobre os personagens que ele inventa. Certamente é verdade que os mesmos não

possuem a mesma extensão de livre arbítrio que a vontade de uma criança, que é livre em relação ao controle dos seus pais. Mas todas as coisas possuem essa mesma medida de liberdade, qual seja, a de que deixarão de ser criaturas verdadeiras e vivas, se o autor não lhes permitir desenvolver-se em conformidade com a sua própria natureza.

Não se deve ligar muito para aqueles autores que dizem (com um olhar fixo e hipnótico): “Na verdade, o enredo não é pura invenção minha, sabe? – Eu só deixo que os personagens surjam na minha mente e tomem conta do resto.” A teoria de que a mente pode permanecer passiva e vazia, atuando apenas como um tipo de “mão invisível” para os personagens lembra os métodos de “Savonarola Brown” e suas confidências ofegantes: “Savonarola está *vivo*”!¹⁷⁶ O fato cruel é que os escritores que trabalham dessa forma não costumam produzir livros muito bons. O público leigo (sendo que a sua maioria se considera iniciada) prefere acreditar nessa fantasia inspirativa; mas, via de regra, o elemento de pura habilidade laboriosa é mais importante do que a maior parte de nós está disposta a admitir.

Entretanto, apesar de tudo, o livre-arbítrio de personagens criados de forma genuína tem certa realidade, que o escritor poderá ignorar por sua conta e risco. Às vezes acontece que o enredo requeira certo comportamento de seus personagens, que, quando se chega a esse ponto, nenhuma engenhosidade da parte do autor pode forçá-los, exceto à custa de sua destruição. Pode até ser que a Atividade tenha escolhido uma cena não adequada ou (isso quem sabe seja mais frequente) imaginado um conjunto de personagens inadequados para trabalhar essa cena em particular.

No caso de dilemas assim, a mais fácil, mas também pior coisa que o autor pode fazer é comportar-se como uma divindade autocrática, compelindo os personagens a fazerem a sua vontade, quer queiram, quer não. Casos desse tipo são frequentes na obra de escritores de romances policiais e no tipo mais trivial de filmes. Um exemplo notório é, como não poderia deixar de ser, o jovem amante de coração aberto e mente generosa que vemos tão frequentemente atônito com a descoberta da sua noiva abraçada a um completo estranho no conservatório. Se o rapaz se comportasse em conformidade com o previsto para o seu personagem, ele teria confiado na garota e esperado pela explicação óbvia e apropriada, a saber, que o estranho era o irmão dela há muito tempo

¹⁷⁶ Max Beerbohm: *Seven Men* [*Sete Homens*].

desaparecido que voltou para casa de repente.¹⁷⁷ Mas como qualquer conduta assim tão natural fatalmente levaria a história a um fim prematuro, o jovem é forçado a negar a sua natureza, imaginando o pior, e partindo para um país distante.

Uma peça respeitável cheia de inverdades recorrentes assim não causa muito dano às fantasias sem sentido de que ela usualmente está impregnada, já que essas não podem ser consideradas obras de imaginação criativa genuína. Entretanto, é alarmante encontrar uma variação disso introduzido de forma violenta no último ato de uma peça, de resto concebida de forma tão realista e escrita com tanta honestidade, quanto a *Familia* de Denys Amiel.¹⁷⁸ Aqui, o efeito é desastroso, pois os personagens têm uma natureza verdadeira a ser destruída; e o colapso do poder criativo se encontra numa relação direta com o poder anterior de elaboração desses personagens.

Deturpações da verdade natural similares são encontradas de forma abundante e mais sutil, naqueles romances em que a heroína, depois de tratar o herói com desprezo por capítulos intermináveis e ser resgatada por ele em circunstâncias peculiarmente humilhantes, cai em seus braços em um assombro de gratidão e afeição apaixonada. O conhecimento da natureza bastante efêmera de gratidão em pessoas orgulhosas e vaidosas e de seu efeito irritante sobre o personagem, leva o leitor a se perguntar como será a vida conjugal desse casal, depois de terem partido de premissas tão equivocadas. São incongruências deste tipo que fazem com que ambos, atores e plateia se sintam tão desconfortáveis diante de *The Taming of the Shrew* [*A Domesticação do Indomável*]. Não importa se a peça nos é apresentada de forma burlesca ou amenizada pela comédia sentimental, nosso protesto continua o mesmo: “É um verdadeiro milagre que a história termine assim”, e nada vai nos convencer de que personagens como aqueles possam se submeter a um enredo como esse.

Outra deformação forçada do personagem natural ocorre quando o autor permite a um personagem desenvolver-se de acordo com a sua essência natural sem notar que ele se afastou do papel que lhe foi designado no enredo. O Sr. Micawber é um grande personagem, cheio de sede de viver; mas a ineficiência faz parte da sua própria essência, e é

¹⁷⁷ Essa observação certamente causa estranheza ao leitor brasileiro, acostumado que está às tragicomédias televisivas, às novelas, onde o natural se inverte.

(N.T.)

¹⁷⁸ Produzido pela primeira vez em Paris em 1937.

inteiramente inconcebível que ele jamais se torne um detetive eficiente na investigação das fraudes financeiras do Sr. Heep. Mas *alguém* tinha que denunciar Heep e o Sr. Micawber estava à mão – é possível que ele tenha, de fato, sido designado para isso desde o começo; mas, não obstante tudo isso seja muito divertido, não podemos crer que seja verdadeiro, nem por um minuto.

O autor humanista e sensível poderá preferir enveredar pela lealdade para com os seus personagens, alterando os acontecimentos para ajustá-los aos seus desenvolvimentos. Isso resultará em um choque menos forte para o senso de realidade do leitor, mas, ao mesmo tempo também, em uma incoerência estrutural alarmante. As ações prenunciadas logo de início não vão se materializar; certas causas ficarão sem consequências, ou terão consequências irracionais; o equilíbrio da unidade será abalado; e o livro morrerá em desordem, ou, na frase pitoresca do crítico, acabará “quebrando.” Na pior das hipóteses, o tema (ou a forma corpórea da Ideia) desaparecerá junto com o sumiço do enredo. Provavelmente o leitor não estará em condições de dizer com certeza exatamente em que ponto foi que o livro começou a desandar, mas ele terá uma consciência instintiva desde o começo, de que houve uma ruptura em algum lugar. O mesmo acontecerá com o autor. Em casos extremos a ruptura será tão abaladora que impedirá que o livro sequer venha a ser escrito algum dia.

Um dos casos mais instrutivos de como o livre arbítrio poderá desenvolver-se de forma tão desenfreada nos personagens, que destrua as perspectivas de um trabalho imaginativo saudável é fornecido por J.D. Beresford nesse livro extraordinariamente fascinante: *Writing Aloud [Escrevendo em Voz Alta]*. Aqui, com uma sinceridade e precisão extremamente rara em um escritor, ele descreve o desenvolvimento (ou a insuficiência de desenvolvimento) de um tema que ele tentou por alguns anos encarnar em um romance, e acabou derrotado por causa do comportamento obstinado dos personagens. À medida que história se amolda em sua mente, o enredo se desfaz, refazendo-se de novo em novas formas, sendo que o centro de interesse se desloca de um personagem para outro, e nós assistimos, com apreensão fascinada (se é que estamos prontos para nos emocionar com coisas assim) à metamorfose forçada do tema em seu extremo oposto. É como se estivéssemos observando um exército ameaçado pelo inimigo, que muda de direção o tempo todo para desviar de um eminente ataque por trás. O próprio Beresford acredita que as discrepâncias na história “ilustram os

comentários do Sr. Forster sobre a relação da personagem com o enredo, à medida que mostram muito claramente que o personagem da trama sofre inevitavelmente, quando a ação deve preceder o personagem, devendo ser relacionada com os acontecimentos, não importa o que aconteça”.

Seu próprio livro, entretanto, mostra, com ainda maior clareza, que o problema não é assim tão simples. O que precedeu todo o enredo e tudo o mais foi a preferência por apresentar o caráter de uma heroína particular.

Da próxima vez, gostaria que ela fosse jovem; muito jovem; vinda de antes da guerra... Uma heroína de antes da guerra, que vivesse nos dias presentes... Ela representa a “mulher mediana” que é eterna em todos os tempos. Ela não deve ser nem alta, nem baixa; nem muito escura, nem muito clara; nem sedutoramente linda, nem notadamente feia; nem muito inteligente, nem boba; nem irremediavelmente feminina (do tipo “esposa e mãe perfeita”), nem do tipo sobre a qual lemos tanto ultimamente [1927], por se dedicar a alguma arte ou profissão, e que fica falando sobre a independência feminina. Ela deve praticar esportes com moderação, sem fazer um fetiche deles. Ela é original, por não lutar pela originalidade, e com alguma sorte, eu mesmo posso atingir esse ideal, para mim. Se fosse possível traçar uma imagem convincente da garota humana mediana, é impressionante como ela contrastaria com a jovem a que somos tantas vezes apresentados agora, tanto na vida, quanto na ficção.

Ele começa por essa personagem – não, que fique bem claro, como um personagem em determinada situação, mas como um personagem à procura de uma situação que lhe fosse apropriada. Depois a história vai sendo construída – pano de fundo, trama, parentesco e assim por diante – deliberadamente a fim de dar conta e trabalhar o caráter dessa moça (apelada de “J.J.”). Outros personagens - desta vez, elevando-se para fora do enredo, arrogam a maior parte do interesse criativo do escritor. Pelo fato de terem evoluído a partir do próprio

enredo (isto é, tenham sido concebidos como personagens *em* uma situação) eles se tornam muito mais poderosos do que o personagem individual de J.J. Os seus adversários já conquistaram os seus “pontos fortes”. Dessa forma solidamente fundados e equipados, eles crescem e cobrem todo o solo com a velocidade e a ubiquidade de ervas daninhas, e, subjugando a situação à sua própria vontade, eles assumem o comando da trama. Depois de uma centena de páginas desta evolução, mais ou menos, o autor constata horrorizado:

Neste livro, por mais que tentasse, parece que eu não fui capaz de ser fiel à minha primeira intenção de contar a história de J.J. A pobre criatura até agora só me serviu de cavalo de batalha; ela que deveria ser minha heroína ideal, a interprete de mim mesmo. Ao invés de apresentar um modelo para uma garota por volta dos anos 1930, ela se tornou um exemplo horrível das repressões vitorianas, um material para experiência em laboratório, uma boneca para o desfile de hábitos humanos, algo em extinção, tudo menos um ser humano interessante.

Ele não consegue achar remédio para a sua desgraça. De duas uma: ou se rasga tudo e joga fora ou então ele faz o seguinte “mantenho os demais personagens e o esqueleto do enredo, mas sacrifico corajosamente toda trama até então desenvolvida, obtendo uma compreensão mais verdadeira de minha heroína e deixo a sua personalidade guiar a evolução da história. Isso significaria jogar fora todas as coisas que realmente me interessavam.” Mas o que de fato o interessava eram “os outros personagens”. Na verdade não existe um enredo real, a não ser aquele que aqueles personagens impuseram por si mesmos à história. O impasse estava completo e a história acabou indo parar no lixo, exceto pelo fato de ter providenciado o tema para esse revelador trabalho de análise.

Qualquer um que leia *Lendo em Voz Alta* terá sua diversão garantida em descobrir, como foi que os “demais personagens”, conseguiram subjugar o controle do enredo dessa maneira em detrimento de J.J.O que se revela com grande clareza é a quebra da trindade do autor: a sua Energia não estava subjugada à Ideia – ou então

ela revelava a ausência de uma Ideia realmente poderosa para controlá-la – e a consequência é o juízo de caos.

Vamos agora dar uma olhada em outro exemplo instrutivo da “falência” que Chesterton observou em *Our Mutual Friend* [*Nosso Amigo Mútuo*]:

Se a degradação verdadeira de Wegg não é lá muito convincente ela é ao menos mais convincente do que a degradação pretensa de Boffin. A passagem em que Boffin aparece como uma espécie de avarento, sendo que depois se explica que ele apenas assumiu essa postura por razões muito pessoais, tem algo de veras tolo e pouco satisfatório. A razão para isso, creio eu ser, com quase certeza, que Dickens nunca quis que a decadência de Boffin fosse fictícia. Originalmente, ele queria que Boffin fosse realmente corrompido pela riqueza, que se degenerasse gradativamente e se arrependesse da mesma forma gradativa. Mas a história se desenrolou de forma rápida demais para um processo longo, duplo e difícil como esse; por isso, no último instante, Dickens permitiu que ele tivesse uma recuperação repentina, querendo nos fazer crer que tudo não passasse de um truque. Consequentemente, esse episódio não é um equívoco somente no mesmo sentido pelo que podemos encontrar muitos equívocos em um grande escritor como Dickens; trata-se de um equívoco remendado com outro. Trata-se de um caso daquele tipo de endurecimento que ocorre em torno de um osso realmente quebrado; a história havia se quebrado, para depois ser novamente remendada.¹⁷⁹

¹⁷⁹ G.K. Chesterton: *Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens*. [*Crítica e Apreciações das Obras de Charles Dickens*].

O que aconteceu (se Chesterton está certo, da forma como eu penso que esteja)¹⁸⁰ foi que Dickens “se apaixonou” por Boffin, o que acabou fazendo o personagem “sair do seu controle” ou, em outras palavras, o fez afirmar a liberdade de sua natureza. Esse tipo de coisa acontece de vez em quando com os personagens dos romances – nunca, é claro, ao personagem-marionete, mas apenas àqueles a quem o autor proporcionou vida plena – e o seu escape do controle é a medida de seu livre-arbítrio. O que é particularmente interessante aqui é o método adotado por Dickens para fazer enredo e personagem voltarem a cooperar. Ele enveredou pelo que poderia ter sido a forma correta para sair da dificuldade, mas de forma tão malfeita que o resultado não apenas ficou pouco convincente, mas também se tornou falso.

O personagem Boffin, havia se auto afirmado de tal forma que chegou um ponto em que ele *não podia mais* obrigá-lo a se conformar ao enredo. Tenho minhas dúvidas, se só a velocidade em que a história se desenrola seja prova suficiente para essa impossibilidade, mas o que realmente atrapalha é a docilidade e modéstia intrínsecas ao próprio Sr. Boffin. Portanto, era preciso que se encontrasse um meio pelo qual o personagem, que se desenvolvesse em conformidade com a sua própria natureza, pudesse, ainda sim, levar a trama ao mesmo objetivo ao qual ela chegaria, se o personagem tivesse se desenvolvido conforme o plano.

O processo, que procurarei descrever no que segue, é tal que o leitor deve aceitar a minha palavra. Não posso simplesmente apontar para exemplos de sucesso na literatura, pois é da essência de tal

¹⁸⁰ Dickens era perfeitamente capaz de empreender uma alteração como essa no seu plano. Ele escreveu para Forster, enquanto trabalhava em *Dombey and Son*: “No que diz respeito ao garoto (Walter Fay) [...] penso que seria bom decepcionar todas as expectativas que esse capítulo parece despertar referente à sua relação feliz com a história e com a heroína e para mostrar, como ele resvala paulatina e naturalmente do amor aventureiro despreocupado e jovem para a negligência, ociosidade, desperdício, desonestidade e ruína. Em suma, para demonstrar a decadência comum, cotidiana e miserável que conhecemos tão bem, para exibir um pouco da filosofia por trás das grandes tentações e uma natureza fácil; e para demonstrar como o bem se torna gradativamente em mal [...] Você acha que isso possa ser feito, sem fazer com que as pessoas fiquem bravas?” Por motivos que Foster não especifica, mas que podem ser adivinhados, Walter Gay foi poupado e a imagem das “grandes tentações e leviandades” prorrogada até a aparição de Richard Carstairs em *Bleak House* [*Casa de Bleak*]; mas a indecisão do autor deixou seus vestígios em *Dombey*, na relação estranhamente coincidente com a estrutura dos acontecimentos.

processo, quando bem-sucedido, precisamente, que nada na obra acabada deixe indícios dele. Posso apenas constatar, por uma questão de experiência que, se os personagens e a situação forem concebidos corretamente em conjunto, como partes integrantes de um mesmo todo, então não haverá necessidade de forçá-los à solução mais adequada da situação. Se a cada uma é permitido desenvolver-se em conformidade com a sua natureza própria, todos chegarão a uma unidade, que coincidirá com aquela unidade que preexistia na ideia original. Na terminologia com que estamos habituados a discutir em outros contextos, isso significa que nem a predestinação, nem o livre arbítrio sejam tudo; mas que a vontade, se ela agir de forma livre e de acordo com a sua natureza verdadeira, acabará fazendo a vontade eterna de seu criador, pela graça e não pelo juízo, ainda que possivelmente por um processo bem diferente e mais demorado, do que aquele que lhe poderia ter sido imposto pela força.

Como eu já disse, é difícil achar uma ilustração para esse processo na obra de autores alheios, já que, quando tiver sido coroado com sucesso, ele não deixa rastros, e a maioria dos escritores não deixaram qualquer registro analítico do seu fazer criativo. Certa vez,¹⁸¹ eu tentei analisar uma experiência própria bem pouco importante nesse sentido – quero dizer, desimportante porque a obra em si não era de grande importância, a não ser para mim. Gostaria aqui apenas de ressaltar um exemplo, também experimentado pessoalmente, mas ainda mais trivial, de toda essa estranha articulação entre o enredo e o personagem. Esse exemplo é de certa forma mais interessante do que o outro, porque o processo ocorreu sem que eu me desse conta do mesmo, de modo que fiquei admirada quando vi o resultado.

Em *Guady Night* [*Noite de Baderna*], a heroína viu-se numa daquelas “oportunidades de gratidão” que (como a que eu também já havia constatado e denunciado) são tão destrutivas para o personagem e que deixa a pessoa normal tão pouco disposta a cair nos braços do benfeitor. Entretanto, ela foi levada, de forma bastante justa, a vencer o seu orgulho (com ajuda de uma tentativa similar da parte do cavaleiro) e a ceder, a ponto de, com um gesto generoso, aceitar um presente dele. O presente escolhido foi uma tábua de xadrez com peças de marfim. Em tudo isso, os personagens estavam trabalhando o próprio desenvolvimento dela sem referência às suas próprias dificuldades espirituais.

¹⁸¹ Veja meu ensaio *Titles to Fame* [*Títulos para a Fama*].

Nesse meio tempo, a investigação envolveu uma mulher cujas emoções tinham controle sobre a sua razão, e que estava desenvolvendo uma campanha de vingança, de grande poder destrutivo, contra certas mulheres que (como achava) estavam sacrificando seu lado emocional em favor do racional. Sua fúria dirigiu-se contra a minha heroína, o que teve como resultado que ela (e eu) passássemos a procurar por alguma propriedade qualquer da heroína, que ela pudesse querer igualmente destruir. Foi então que me ocorreu que as peças de um jogo de xadrez seriam as vítimas ideais; sua destruição aconteceu prontamente, revelando à heroína que o valor que ela via nelas não estava associado ao presente em si, mas àquele que a presenteou.

Um leitor me disse depois: “Desde o momento em que elas foram mencionadas, eu já sabia que aquelas peças de xadrez estavam condenadas à destruição”. Se pararmos para pensar, nada poderia ser mais óbvio do ponto de vista da estrutura do enredo. Posso apenas afirmar (sem grande esperança de que acreditem em mim), que isso não havia sido nada óbvio *para mim*. De início, as peças de xadrez estavam ligadas ao desenvolvimento do personagem e a nada mais. Mas quando o enredo demandou a sua destruição, lá estavam elas, prontinhas. Ainda que eu tivesse me dado conta naquele momento de que esse incidente era um elo útil e satisfatório entre as duas partes da história, foi só quando o leitor chamou minha atenção para isso que eu compreendi que o incidente acabou se tornando, e era de fato, predestinado – isto é: o enredo e o personagem, que se mostravam cada qual fiel em relação à sua natureza, haviam se unido de forma inevitável para chegar a esse fim.

Poderia acrescentar aqui mais um exemplo do mesmo tipo. Em *The Murder Must Advertise* [*O Crime exige Propaganda*], eu pretendi (de uma maneira não muito bem sucedida) apresentar um contraste entre dois mundos “totalmente diferentes”, igualmente fictícios – o mundo do marketing e o mundo da “Juventude dos anos dourados”¹⁸² do pós-guerra. (Não fui muito feliz nisso porque eu conhecia e me importava muito mais com o mundo do marketing, do que com a “juventude dos anos dourados”, mas isso seja dito apenas de passagem.) Mencionei essa intenção para um leitor, que respondeu prontamente: “Sim, e Peter

¹⁸² Os “Bright Jung People” eram o nome de um grupo de jovens aristocratas socialistas boêmios, da Londres dos Anos 20. Eles faziam suas experiências com bebida alcoólica e iam parar na imprensa devido aos excessos de seu consumo. (N.T.)

Wimsey, que representa a realidade, não aparece em nenhum dos dois mundos, a não ser, disfarçado.” Isso estava perfeitamente certo; e eu nunca o havia notado. Com todos esses atentados contra o realismo, havia certa dose de verdade integral quanto à Ideia do livro, já que o mesmo havia conduzido sem a minha concordância consciente, a um simbolismo verdadeiro.

Outros escritores provavelmente estarão em condições de fornecer por si mesmos exemplos dessa curiosa colaboração entre o livre arbítrio e a predestinação onde quer que personagem e enredo tenham a permissão de se desenvolver em obediência à sua lei natural. E considerações assim nos levam a encarar toda a problemática do milagre.

O que quer que possamos pensar sobre as possibilidades da intervenção direta nos acontecimentos do universo, é bastante evidente que o escritor tenha a prerrogativa de intervir – e muitas vezes ele intervém mesmo –no desenvolvimento de sua própria história a qualquer momento. Ele é o mestre absoluto, capaz de realizar o milagre que quiser. Não quero dizer com isso que ele seja capaz de inventar planetas não descobertos ou povoar um mundo com monstros desconhecidos à história natural – uma história assim seria um conto maravilhoso e não um conto repentinamente modificado por maravilha. O que quero dizer simplesmente é que ele pode desviar tanto o personagem quanto o enredo de seu curso natural pela aplicação de um poder arbitrário. Ele pode aniquilar personagens inconvenientes, provocar conversões abruptas ou trazer à baila acidentes ou catástrofes naturais para resgatar os personagens das consequências da sua própria conduta. Ele pode, de fato, agir exatamente da forma como, em nossas preces mais egoístas e pouco iluminadas, tentamos persuadir Deus a se comportar. Não importa se debochamos dos milagres ou se os conjuramos, em geral é desse tipo de coisa de que estamos falando. Somos da opinião de que os poderes da lei natural devem ser abolidos por algum poder externo às pessoas e circunstâncias.

Quando chamamos Deus de “o Criador” por analogia, estamos, com isso, admitindo que Lhe seja *possível* realizar milagres; mas se examinamos mais de perto as implicações de nossa analogia, somos levados a nos perguntar, até que ponto seja realmente *desejável* que Ele faça algo desse tipo. Pois o exemplo dos escritores que dão curso livre aos milagres não é nem um pouco encorajador. A “justiça poética” (nome dado muitas vezes ao tratamento artístico do milagre) pode até

ser confortadora, mas lamentamos reconhecer que se trata de uma arte de péssima qualidade. “Justiça poética” é, na verdade, o nome errado para isso, já que não se trata nem de poesia nem de justiça. Existe aí uma justiça poética verdadeira, que conhecemos melhor pelo nome de “ironia trágica”, que é da natureza do juízo e que tem um potencial tremendo na poética, assim como na vida – mas não há o menor elemento de milagre nisso. O que normalmente queremos dizer com “justiça poética” é um sistema de recompensas e punições conferidas como nas “escolas infantis”, porque “você tem sido um bom menino” ou “boa menina” ou “porque você foi travesso” - ou às vezes simplesmente com a intenção de manter as crianças quietas.

O Sr. Wilkins Micawber – que é continuamente alvo de exibições assim sobrenaturais é agraciado com um milagre no final de *David Copperfield*. Ele é um personagem “bom” - isto é, um personagem que tem a simpatia do seu autor – e é desejável recompensá-lo com um “final feliz”. Por isso, ele é transportado para a Austrália, onde, ao contrário de sua própria natureza e ao contrário da natureza da vida cívica da Austrália do século passado, ele se torna um magistrado próspero. No entanto, por mais consoladora que possa parecer a solução para o problema dada por Micawber, se raciocinarmos um pouco, acabamos nos convencendo de que dificilmente se pode imaginar uma pessoa menos adequada para prosperar nestas condições do que o Sr. Micawber. Trata-se de um milagre, tal como o súbito aparecimento de um casal de pais idosos e dignos de solucionar as dificuldades dos amantes no último ato de *L'École des Femmes* é um milagre. O autor, ao descobrir que nem trama e nem personagens funcionariam dentro de suas limitações próprias para produzir um resultado meticuloso, cortou o nó górdio com a espada mágica de Paracelso. O resultado não serve apenas para nos chocar com uma sensação de incongruência, mas também para reduzir os poderes do próprio Micawber. Ele se torna menos humano, à medida que seja o favorecido de um protecionismo arbitrário.

Wilkie Collins, um escritor bem inferior a Dickens, lidando com um problema similar, mostra-se um artista muito mais responsável. Ao final de *No Name* [Anônimo] ele teve que se livrar de um inescrupuloso, mas fortemente simpático patife, Capitão Wragge. Ele poderia ter inserido um milagre moral, fazendo o capitão se arrepender e viver contente e honestamente na pobreza; ou um milagre material, fazendo-o herdar uma enorme fortuna inesperada, que pudesse livrá-lo da

necessidade de mais trapaças. Mas qualquer um desses métodos destruiria o capitão, como nós o conhecemos. Collins apresenta uma solução artisticamente melhor, proporcionando a ele um caminho para a prosperidade que fosse completamente de acordo com o seu caráter:

O que eu andei fazendo? Por que a minha aparência está tão boa? ... Minha querida menina, tenho estado ocupado, desde que nos vimos pela última vez, em alterar um pouco meus velhos hábitos profissionais... Antigamente eu apelava à simpatia do público, agora, eu apelo ao seu estômago... Por incrível que pareça, sou aqui um homem que ao menos tem uma fonte renda. Os benfeitores de minha fortuna são três. E seus nomes são Aloe, Escamônea e Goma-guta. Em outras palavras, estou vivendo agora à base de remédios. Fiz um pouco de dinheiro (se é que você se lembra) graças à minha relação de amizade com você. Fiz um pouco mais, pelo feliz falecimento (*requiescat in pace!*) dos parentes da Sra. Wragge, de quem, como eu disse, minha mulher tinha direito a uma herança. Muito bem. O que você pensa que eu fiz? Investi todo o meu capital, de *um* só golpe, em propaganda - comprando *minha* droga e minha caixa de remédios a crédito. O resultado está bem na sua frente.

Temos aqui uma feliz inversão do curso dos acontecimentos, que é prontamente aceitável. Podemos acreditar nos lucros obtidos pela malandragem, podemos crer na pequena herança (já que fomos previamente informados de que ele se casou com sua esposa mentalmente debilitada, para ficar com ela), e podemos acreditar mais ainda nessas aquisições, porque, sem dúvida, essa seria a forma precisa pela qual o Capitão Wragge a usaria, se a tivesse recebido. É um final feliz para um patife simpático, que nos satisfaz, porque não é um milagre, mas um julgamento com base na lei natural.

Mas será que essa moral não é edificante? Bem, na verdade não é. A realização de milagres para um fim edificante foi tão ardentemente admirada pelos vitorianos piedosos, quanto foi severamente desencorajada por Jesus de Nazaré. Não que os vitorianos fossem únicos

a usar tal recurso. Também os escritores modernos toleram milagres edificantes, embora geralmente prefiram usá-los para obter finais infelizes, e por esse tipo de efeitos milagrosos da dramaturgia é que eles recebem o título de realistas. Assim, no *The Citadel* [*A Cidadela*] de Cronin, era necessário para a moral edificante da história que seu herói médico fosse despojado de todos os interesses pessoais - riqueza, reputação e felicidade doméstica - a fim de que ele pudesse abraçar voluntariamente um bem que havia recusado, ou seja, a investigação médica livre de interesses egoístas. E isso está mais do que certo, do ponto de vista da religião e da psicologia. A riqueza e fama lhe foram vedadas de forma bastante apropriada, por um juízo da lei natural, aplicada à sua própria conduta profissional. Mas quando se trata de sua felicidade doméstica, o autor se torna impaciente. Ele já havia preparado o estranhamento entre marido e mulher por meio do comportamento do médico, mas não, por um motivo muito adequado. De repente ele abandona esta linha de raciocínio, e por um ato arbitrário, apressadamente se livra da esposa, empurrando-a para baixo de um ônibus. Não se pode tentar justificar esta intervenção, afirmando que na vida real seja frequente, pessoas virtuosas morrerem atropeladas por veículos nas estradas. O episódio é totalmente estranho à unidade estrutural da história, é um milagre irrelevante. Seu efeito é a falsificação da história. A mão divina interfere à força no mecanismo, de forma óbvia, e sem necessidade: *nec deus intersit nisi dignus vendice nodus*.¹⁸³

Os meios para o milagre que estão à disposição do autor são, grosso modo, a mudança de ideia e a coincidência de acontecimentos; um personagem ou uma situação é alterada subitamente, não por algo que se desenvolve fora do essencial da história, mas pela intervenção divina pessoal do seu criador. Agora, não se pode simplesmente dizer que a mudança de ideia ou uma coincidência não possam *jamaiz* ser admissíveis em uma história. Ambas podem ser legitimamente introduzidas sob uma condição, qual seja, que elas estejam integradas na Ideia. Se a história trata *de* uma coincidência ou *de* alguém que muda de ideia, então a Energia que as apresenta estará realizando a vontade da Ideia e é dessa unidade de propósito que virá o Poder. Isso equivale a dizer que, nestas circunstâncias, a vontade do criador se torna um personagem da história, da mesma forma em que, teologicamente, todos

¹⁸³ Não deixe Deus intervir, enquanto a dificuldade não merecer a sua atenção. (N.E.)

os milagres dependem da suposição de que Deus seja um personagem influente na história. Mas mesmo nesse caso é necessário que Deus aja em conformidade com o Seu próprio caráter. O estudo da nossa analogia talvez nos levasse a crer que Deus seja cauteloso no emprego do milagre irrelevante, e que só o usaria se ele fizesse parte integrante da história. Ele também não fará, mais do que um bom escritor faria, seus personagens mudarem de ideia sem preparar o caminho para a sua conversão, e sua interferência com o espaço-tempo será condicionada por algum tipo de relação de poder entre a vontade e a matéria. A fé é a condição para a remoção de montanhas. Lear acabará se convertendo, mas não, Iago. As consequências não podem ser separadas de suas causas, sem perda de força, e podemos nos perguntar quanta energia teria restado à história da crucificação, enquanto história, se Cristo tivesse descido da cruz. Esse teria sido um milagre irrelevante, perto da história da ressurreição, que é o que importa, pois ela mantém as consequências da ação e do personagem em articulação lógica com as suas causas. Esse é, de fato, um excelente exemplo desse tipo de evolução, considerado anteriormente – a recondução da história, através do caminho novo e mais poderoso da graça, para a finalização, também exigida pela via do juízo, de modo que a lei da natureza não fosse destruída, e sim, cumprida.

VI. A ENERGIA ENCARNADA NA AUTO EXPRESSÃO

*E então veio em determinado momento, um momento no tempo e fora do tempo,
Um instante não fora do tempo, mas posto no tempo, no que chamamos de história; cruzando e atravessando o mundo do tempo, um instante no tempo, mas que não parece ser um instante do tempo
Um momento no tempo, mas o tempo foi feito por esse momento, pois sem o sentido, não há tempo, e aquele momento do tempo é que fez o sentido.*

T. S. Eliot: The Rock [A Rocha]

VI

A ENERGIA ENCARNADA NA AUTO EXPRESSÃO

De uma maneira geral, a mente do criador se revela e de certa forma se encarna em toda a sua criação. As obras, tomadas isoladamente ou em conjunto, são manifestações no espaço-tempo da Energia e do instinto com o Poder da Ideia. Assim, o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas primordiais e (como dizia Irineu) “esteve presente entre a raça dos homens desde a eternidade”. A personalidade do criador se expressa parcialmente, de forma gradativa e como que de forma impessoal através dos personagens criados.

A doutrina cristã afirma ainda que a Mente do Criador também tenha sido encarnada pessoalmente e de forma exclusiva. Examinando nossa analogia em busca de algo a que possa corresponder, podemos dizer que Deus escreveu sua própria autobiografia.

É claro que não podemos levar tal analogia longe demais. Mas podemos usá-la - como usamos todas as nossas analogias até aqui - para nos ajudar a descobrir o *sentido* de algumas das expressões mais obscuras e difíceis para comunicar esta doutrina.

Neste contexto, a Ideia, representará a personalidade completa do escritor, e o Poder da mente será o poder dessa personalidade. A Energia (em seu aspecto desencarnado) será a completa autoconsciência de sua própria personalidade. Esta naturalmente é uma condição que nenhum escritor humano é capaz de realizar, mas para nossos propósitos, teremos de pressupô-la, da mesma forma que pressupomos o pai ideal e a imaginação criativa ideal. A Energia, sendo, assim, consciente da sua própria Ideia, manifesta sua energia em forma material: ou seja, ele cria para si uma forma intelectual e um corpo material.

A primeira coisa que temos que notar quanto a isso é que o corpo é criado exatamente como todo o resto das criações do autor e sofre exatamente das mesmas limitações. A autobiografia é um livro como outro qualquer, todas as regras ordinárias de composição também se aplicam a ele. Mas ele é único, porque o autor aparece pessoalmente e sem disfarce,

como um personagem de sua própria história; trata-se ainda de uma história que está sendo escrita, e ele é obrigado a tratar do seu próprio caráter *como* um personagem em toda a sucessão de eventos. Para ele, o personagem participa da plenitude eterna da sua própria consciência pessoal, mas para os outros personagens e o leitor, ele é apresentado no quadro do espaço-tempo-matéria do próprio livro. Ele é o criador desse quadro, uma vez que se trata da apresentação formal do assunto e, ao mesmo tempo, ele é totalmente submisso à estrutura por ele criada. Ele aparece com uma dupla natureza, “divina e humana”: a história toda está contida dentro da mente do seu criador, mas a mente do criador também fica presa dentro da história e não pode fugir dela. Ele é “completamente Deus”, à medida que é o único árbitro da forma que a história vai tomar, mas ao mesmo tempo, ele é “completamente homem”, já que, depois da criação da forma¹⁸⁴ ele é obrigado a desdobrar-se em conformidade com a natureza daquela forma.

Um segundo ponto a notar é o seguinte: que a autobiografia é, ao mesmo tempo, um único livro de uma série de obras criadas pelo autor e uma interpretação de toda a série. Se quisermos (como tantos de nós querem) descobrir o que o escritor “quer dizer” com seus escritos, então, sem dúvida, vamos obter alguma luz através da leitura de sua revelação pessoal sobre si mesmo. Se for uma autobiografia boa (e o que estamos discutindo aqui é a autobiografia perfeita, de forma hipotética) ela nos revelará a relação de todos os outros livros com a Ideia que o autor faz de si mesmo, seja pela similaridade ou dessemelhança em relação a ela. Isso valerá para os livros anteriormente escritos, e não apenas em relação à manifestação da Energia do escritor no tempo, mas também em relação à

¹⁸⁴ É claro que não quero sugerir que o escritor possa criar os *eventos* em termos de matéria-espaço-tempo de sua própria história de vida. O poder criativo do criador humano limita-se, como vimos, à criação da forma significativa e de entidades imateriais. É nesse quadro de forma e imaginação que o “eu” autobiográfico deve se conformar com a lei de sua criação.

Ideia atemporal que corresponde à sua personalidade. Seremos capazes de acompanhar o seu desenvolvimento tanto em sua vida e obras, quanto também na identidade permanente de si próprio que transcende o seu desenvolvimento e que constitui o que chamamos sua “*persona*”. O local e momento exatos, dentro da série de suas obras, para o aparecimento da autobiografia são selecionados a gosto pelo escritor, por razões que ele pode ou não querer explicitar, mas independente do momento de sua aparição; a revelação será válida tanto para o passado, quanto para o futuro.

A revelação pessoal é única: um escritor não pode nos oferecer duas autobiografias - isto é, ele não pode mostrar-se como duas pessoas com dois percursos diferentes; qualquer outra revelação adicional será dada pela via da criação imaginativa. Ele também não pode se revelar muito bem e de outra forma, que não, a humana, já que todas as mentes humanas estão submetidas às condições do ser humano. Se lhe fosse possível outra coisa, tal revelação seria de pouco interesse para seus leitores, uma vez que eles não seriam capazes de compreendê-la. É claro que não há nenhuma razão por que uma Mente infinita não se revelasse em um número infinito de formas, que se sujeitassem à natureza de cada uma daquelas formas em particular. Já se afirmou, em tom de sarcasmo que, se um molusco fosse capaz de conceber a Deus, ele o imaginaria na forma de um grande, um enorme molusco. Claro. E se Deus se revelou aos moluscos, isso só poderia acontecer sob as condições do ser molusco, uma vez que qualquer outra manifestação seria totalmente irrelevante para a natureza do molusco. Por meio da encarnação, o Criador diz, com efeito: “Veja, assim se parece a minha Ideia eterna nos limites da minha própria criação. Essa é a minha humanidade, esse é o meu ser molusco, essa é a minha personalidade em um livro de personagens criados.”

Em terceiro lugar: embora a autobiografia “seja” o autor, em um sentido segundo o qual as suas demais obras não o sejam, ela nunca poderá englobar a totalidade do autor. Ela continuará sendo apenas uma expressão formal submetida às limitações de qualquer forma material, de modo que embora seja uma revelação verdadeira, ela não passe de uma revelação parcial: ela incorpora apenas aquela medida da mente, que a matéria seja capaz de conter. Sua incompletude não é devida a nenhuma imperfeição na mente; ela é simples e unicamente devida às limitações impostas pela forma literária. Teologicamente, diz-se da Palavra que seja “igual ao Pai no que tange à Sua divindade e inferior ao Pai no que tange a Sua humanidade” – o que pode ser traduzido na linguagem analógica em: “Igual à Ideia no que tange à sua essência e inferior à Ideia no que tange à sua expressão”. Ela não é inferior apenas no sentido pelo qual, ao contrário da Ideia, é limitada pela forma, mas também, no sentido de que sua forma seja a criatura e, portanto, esteja sujeita à Ideia. - “Eu faço a vontade de Meu Pai”. Isso não significa que a revelação não seja perfeita, ela é, como se costuma dizer, “a perfeição de sua espécie”, mas a sua espécie só é capaz de chegar até aí e não, além disso.

Há um quarto ponto quanto a escrever uma autobiografia sobre o qual vale a pena o criador humano refletir (causando certo mal-estar). Como na criação de um personagem imaginado, mas em um grau muito mais elevado, trata-se de uma pura auto traição. A verdade sobre a personalidade do escritor quer se revelar, apesar de si mesmo; toda e qualquer ilusão que ele possa ter alimentado sobre si mesmo, se torna terrivelmente flagrante, no momento em que ele começa a tratar de si mesmo como a um personagem criado, sujeito à natureza de sua própria arte. Como em todos os trabalhos de criação, a falta de sinceridade leva a uma arte falsa. Não me refiro aqui, novamente àquelas confissões sinceras de mazelas

que um escritor humano (se ele for honesto) tornará parte do personagem criado, pois elas são parte integrante de sua Ideia, e, portanto, parte da perfeição da autobiografia — elas são “boas” em termos de arte. (A “bondade” no sentido moral é uma questão bem diferente.) Quando, por exemplo, Benvenuto Cellini confessa alegremente suas próprias trapaças, nós as reconhecemos como auto expressões perfeitamente “corretas”. Se, no entanto, o autor, consciente ou inconscientemente, tenta se fazer passar por algo diferente do que é, haverá uma falsidade na expressão artística que corresponde à relação falsa entre Energia e Ideia, e o resultado, como sempre, será o fracasso do Poder da Mente. No campo da arte, esta é a lei inalienável da natureza, da qual o artista não pode jamais escapar: a verdade do que ele diz sobre si mesmo é testada contra a verdade da forma pela qual ele a diz. E isso, por sua verdade, e não pela elegância ou perfeição, embora também seja verdade que quanto maior a perfeição da forma, mais facilmente ela revelará qualquer falta de verdade. A falsidade acabará se denunciando a si mesma não no sentido moral de mentira, mas no sentido estrutural, que é o que o mestre de obras quer dizer ao afirmar que algo está “fora do prumo”.

Por este motivo, nenhuma falsa reverência deve nos impedir de submeter os produtos da criatividade humana aos mais rigorosos testes e exames. O certo é que eles sejam submetidos ao tipo mais severo de exame. Se a estrutura é realmente consistente, ela suportará toda a pressão, e provará sua verdade precisamente por sua capacidade de resistência. Os reverenciadores inveterados, quer dos artistas mortais, quer dos imortais, prestam pouca honra aos seus ídolos, tratando suas criações como sagradas demais para um tratamento rigoroso, pois só o que alcançam é levantar a suspeita de que estejam com medo de essa estrutura se provar por demais frágil ou falsa. Mas escrever uma autobiografia, em todos os casos, é muito perigoso. De duas uma: ou se trata de um sinal de grande

falta de sensibilidade ao perigo ou, de uma coragem quase sobrenatural. Ninguém senão um deus pode passar incólume pela provação divina inquiridora da encarnação.

VII. CRIADOR DE TODAS AS COISAS – CRIADOR DO MAL

FAUSTO: Quem te criou?

MEFISTÓFELES: Foi Deus, como a luz cria a sombra.

FAUSTO: Então, Deus é mau?

Mefistófeles: Deus é luz somente,
E no coração da luz não há sombra,
Eu também não posso habitar na luz do céu
Onde Deus é tudo.

FAUSTO: O que és tu, Mefistófeles?

MEFISTÓFELES: Eu sou o preço que todas as coisas pagam para ser,
A sombra sobre o mundo, lançada pelo mundo
Sustentando-se em pé na sua própria luz, luz essa que é Deus.

DOROTHY SAYERS - *The Devil to Pay*. [O Diabo para Pagar]

Tomás de Aquino declarou... que era da natureza de Deus conhecer todas as possibilidades, e determinar qual possibilidade viria a se tornar fato. “Deus não conheceria perfeitamente as coisas boas, se Ele também não conhecesse as coisas más... pois já que o mal não pode ser conhecido por si só, porquanto ‘o mal é a privação do bem’, como diz Agostinho, portanto, o mal não pode ser definido nem conhecido, exceto pelo bem”. As coisas que não são e nunca serão Ele não as conhece pela visão, como faz com todas as coisas que são ou serão, “mas pela simples força de compreensão da sua inteligência”. Portanto, faz parte daquele conhecimento, que Ele entenda o bem por sua privação do seu contrário; a essência do céu por sua oposição ao inferno, mas sem a sua “aprovação”, sem que Ele chamasse essas coisas à existência.

Tal coisa não era possível ao homem... ser como deuses significou para Adão morrer, pois conhecer

o mal, para eles, não era compreendê-lo por pura inteligência, mas conhecê-lo por experiência.

CHARLES WILLIAMS – He Came Down from Heaven [Ele desceu do céu].

VII

CRIADOR DE TODAS AS COISAS – CRIADOR DO MAL

“Se Deus fez tudo, será que Ele fez o diabo?” Este é o tipo de pergunta embaraçosa que qualquer criança pode fazer antes do café da manhã, e para o qual não há uma fórmula elegante e prática prevista nos manuais de pais e filhos. Com uma leveza bem parecida a essa, um primo meu certa vez perguntou à minha tia: “Mãe, onde foi parar o ontem?” Ela corajosamente prometeu pesquisar o assunto, mas quando ela finalmente voltou, munida do parecer de um eminente filósofo de Oxford, quem fez a pergunta já havia perdido o interesse e, como um Pilatos zombeteiro, nem esperou pela resposta.

Em idade mais avançada na vida, entretanto, o problema do tempo e o problema do mal se mostraram desesperadamente urgentes, e não adianta nada nos dispensar, mandando-nos ir correr e brincar, com a desculpa de que entenderemos tudo quando ficarmos mais velhos. O mundo já está grisalho, e essas perguntas continuam sem resposta.

A resposta maniqueísta¹⁸⁵ à questão sobre o Diabo tem o mérito de parecer bastante sensata e de oferecer uma explicação razoável, ainda que superficial, aos fenômenos deste mundo conturbado. O bom Deus não faz o mal e não é onipotente. Há dois princípios no mundo, que estão sempre em guerra, e que têm mais ou menos a mesma força: Deus, igualado à Luz e ao Bem, e Archon, que é equiparado à Escuridão e à Matéria. Segundo o mito, os poderes das Trevas atacaram os poderes da Luz, e levaram cativos o Raio de Luz ou o Homem Ideal. Deus contra-atacou e libertou a maior e melhor parte do homem, mas entregou a parte mais fraca - *Jesus patibilis* – para permanecer escrava dos poderes das Trevas, e foi dessa parte que o homem mortal foi formado. “Assim, o homem foi originalmente formado à imagem de Satanás, mas que continha dentro de si uma centelha da luz divina, que aguarda a sua libertação definitiva através da sua separação da escuridão reinante em

¹⁸⁵ Os maniqueus seguiam a crença nas doutrinas de Mani, ou Manes, ou Maniqueus, um persa do terceiro século, que pregava que o corpo humano é produto do Reino das Trevas, mas que sua alma vem do Reino da Luz. (N.E.)

redor.”¹⁸⁶ De acordo com esta doutrina, a matéria (e, portanto, o corpo) é de todo má,¹⁸⁷ e a vitória do bem só pode ser garantida por uma ascese rigorosa. Não há espaço para sacramentalismo na religião de Mani. O triunfo do Bem é tido, notadamente, como definitivamente assegurado, o que parece ser um pressuposto necessário, do contrário, por que outro motivo poderíamos chamá-lo de “bom”? Esta doutrina dá conta de forma razoavelmente suficiente da mistura irremediável entre Bem e do Mal no homem, mas não, da existência do Mal em si. Aquela criança poderia continuar, perguntando: “Quem fez o diabo?” Da mesma forma que: “Quem fez Deus?”, e “Como podemos ter certeza de que Deus vai acabar vitorioso no final?”

Outra teoria propõe que o Mal não tenha existência positiva, mas seja somente uma privação do Bem.¹⁸⁸ O Diabo é a negação - *Der Geist der stets verneint* [O espírito da negação perpétua].¹⁸⁹ Isto é confuso e difícil de entender, mas está muito mais em harmonia com o sentimento ocidental do que a teoria contrária, a dos budistas, que diz que o supremo bem é a realização do Nada; a última também leva a um estilo de vida totalmente ascético e a uma condenação do corpo material.

Finalmente, há a doutrina de que a Divindade suprema não seja nem boa nem má, mas que esteja “para além do bem e do mal”.

Não temos espaço aqui para examinar todas essas teorias e seus méritos. Podemos, no entanto, ver se conseguimos encontrar algo na nossa analogia literária que possa lançar luz sobre a natureza do Mal.

Entretanto temos que fazer algumas ressalvas a isso logo de início. O “Mal” para os nossos efeitos, não deve ser entendido como sendo o *Mal moral*. O criador humano, que vive e anda dentro de um universo onde o mal (seja ele qual for) faça parte da natureza das coisas, é obrigado a considerar ambos, o Bem e o Mal, como parte de sua Ideia. Eles são o meio com o qual ele trabalha. Só podemos contemplar o tipo especial de Mal que aparece em relação ao seu ato particular de criação – aquele tipo que se resume na expressão “arte ruim”. No processo de escolha das palavras, por exemplo, a palavra “certa” não será a palavra

¹⁸⁶ *Enciclopédia Chambers*: Art: Maniqueus.

¹⁸⁷ A doutrina maniqueísta admite o Jesus histórico (*Jesus impatibilis*), mas não admite que Ele tenha sido um homem mortal, mas um fantasma, que não sofreu de fato no Seu corpo.

¹⁸⁸ Santo Agostinho: *Confissões*, III, 7.

¹⁸⁹ O Espírito que nega para sempre. (N.E.)

moralmente edificante, mas a palavra que encarna a sua Ideia da forma “certa”, não importa se a Ideia em si é moralmente boa ou má, ou se está “além do bem e do mal”. Para quem está envolvido no seu ato criativo, o “bem” é um bem artesanal, a “beleza” é a beleza artística, e a “verdade” é a verdade estrutural. Não devemos confundir as nossas próprias mentes, permitindo que a nossa analogia se estenda para fora de seus termos de referência.

É bom lembrar que não se está discutindo ainda, o que acontece com um mau escritor. Um mau escritor ruim é tão claramente o autor da maldade em seus livros que esse ponto torna-se quase desnecessário mencionar. Se o Criador de um mundo é mau, então não precisamos quebrar a nossa cabeça com a pergunta – “Quem fez o diabo?” A dificuldade só aparece quando dizemos, “Deus fez tudo e Deus é bom, então de onde veio o mal?” Existirá, então, nos termos de nossa analogia, qualquer sentido pelo qual possamos dizer que um bom escritor seja o criador do mal artístico ou da “injustiça” artística?

E aqui nos deparamos com uma série de especulações sobre o fascinante “*on kai me on*”, o ser e o não-ser. Está tudo muito bem quando o Fausto de Marlowe exclama impaciente, “Diga adeus ao *Onkai-meon*”, a mente investigativa acha muito difícil deixar um assunto tão intrigante de lado. Podemos até fazer um esforço para entender o “ser”, mas o que seria o “não ser”? Se nos propomos a “não pensar em nada”, percebemos que nos envolvemos em um exercício por demais difícil. Isso não parece ser exatamente o mesmo que “não pensar em coisa alguma”. O “nada” só parece não ser nada, quando nos abstermos de pensar sobre ele; mas qualquer pensamento ativo é capaz de transformá-lo em alguma “coisa” – na verdade, ele adquire precisamente aquele tipo vago e inquietante de realidade que estamos acostumados a associar aos números negativos da álgebra. O Professor Eddington colocou a essência do problema claramente diante de nós nesse enigma: “O buraco da rolha faz parte do barril?” Depende, conforme ele diz, do que você quer dizer com “parte”, mas também pode depender, em certa medida, do que você quer dizer com “barril.” Nesse ponto ficamos totalmente enredados nos nós impossíveis de desatar da definição do mal como “privação de bem”. Temos que explicar para nós mesmos por que esse conceito totalmente negativo assume a aparência de um fenômeno tão positivo e ativo.

“Ele criou o mundo a partir do nada”. Não existia nada antes dele ter sido feito: isto parece ser bastante fácil de entender em termos

coloquiais. Menos fácil é a seguinte formulação: Antes da criação de qualquer coisa, existia o nada. A reificação do nada adquire, na cabeça de alguns filósofos, um aspecto de realismo tão convincente, que eles lhe atribuem qualidades e um modo de ser. Berdyaev¹⁹⁰ encontra no nada que precedeu a criação a origem e morada da liberdade, incluindo o livre arbítrio.

O mundo e o centro do mundo- o homem – foi criado por Deus através da Sabedoria, através de ideias divinas, e ao mesmo tempo, é o filho da liberdade meônica não tratada, o filho insondável do não-ser. O elemento de liberdade não vem de Deus-Pai, pois é anterior ao ser.... A liberdade insondável que brota do não-ser entrou no mundo criado, consentindo com o ato da criação.¹⁹¹

E acrescenta:

Se pensarmos de forma profunda e intensa, seremos obrigados, tanto a identificar o mal com o não-ser, quanto a admitir o seu significado positivo. O mal é um retorno ao não-ser, uma rejeição do mundo e tem, ao mesmo tempo, um significado positivo, porque desperta, como uma reação contra si mesmo, o poder criativo supremo do bem.¹⁹²

A frase mais intrigante em tudo o que foi dito é, penso eu, a que afirma que a liberdade meônica se dê “antes de ser”. Se Deus é o Ser último e absoluto, isso não significa apenas que “nada seja anterior a Deus” (o que, no sentido puramente negativo é um truísmo ortodoxo), mas que este nada seja alguma coisa, que tem uma propriedade própria, qual seja a Liberdade, e um modo de ser próprio, qual seja, o Tempo. A expressão “antes de” sugere uma prioridade *no Tempo*. A conclusão parece ser a de que houve uma época em que Deus (que é o Ser), não foi. Em outros lugares, porém, Berdyaev sustenta que Deus exista na

¹⁹⁰ Nikolai Berdyaev (1874 -1948) foi um filósofo russo cristão. (N.T.)

¹⁹¹ Berdyaev, Nikolai. *The Destiny of Man [O Destino do Homem]*.

¹⁹² *Ibidem*.

modalidade da Eternidade, que não tem nenhuma ligação com o Tempo em geral.

O tempo é uma modalidade tão íntima de nossa própria existência, que fica difícil conceber o Tempo separado do Ser ou o Ser separado do Tempo com igual intensidade. Talvez isso significasse que não devamos mesmo tentar concebê-los separadamente: pois os cientistas frequentemente nos advertem que as perguntas que geram respostas sem sentido geralmente acabam por se mostrar perguntas sem sentido. Seria mais promissor considerar o Tempo como parte da criação, ou então, talvez que o Tempo esteja necessariamente associado ao ser em atuação - isto é, não a Deus, o Pai, mas ao Filho de Deus; à Energia criativa e não à Ideia.

Aqui a nossa analogia pode ser útil, demonstrando a curiosa associação do não-ser com o Ser, e o efeito ainda mais curioso que ambos exercem sobre o Tempo. O que eu quero dizer com isso é que o Ser (pelo simples fato *de ser*) cria Não-ser, não apenas e ao mesmo tempo no mundo do espaço, mas também em toda a extensão do Tempo que vem depois dele. Assim, embora, na ausência do Ser, fosse absurdo dizer que o Não-Ser precedesse o Ser; na presença do Ser, contudo, essa proposição se torna não apenas significativa, mas também verdadeira, pois o Ser o criou dessa forma. Ou, para usar a mais familiar de todas as metáforas, “antes” da luz, não havia nem luz, nem trevas; a escuridão não será escuridão, enquanto a luz não torne possível o conceito de escuridão. A escuridão não pode dizer: “Eu precedo a luz que vem aí”, mas há um sentido em que a luz pode dizer “As trevas me precederam”.

Shakespeare escreve *Hamlet*. Esse ato de criação enriquece o mundo com uma nova categoria de Ser, a saber: *Hamlet*. Mas, ao mesmo tempo, ele enriquece o mundo com uma nova categoria de Não-ser, a saber: Não-Hamlet. Tudo que está além de *Hamlet*, até os confins do universo, adquire, além de suas características anteriores, a característica de ser não-Hamlet; todo o passado se torna imediata e automaticamente Não-Hamlet.

Agora, em certo sentido é verdade dizer que o passado era Não-Hamlet; antes de *Hamlet* ter sido criado ou pensado; isso é, sim, verdade, mas não faz sentido, pois sem *Hamlet* não há significado que possamos possivelmente atribuir ao termo Não-Hamlet. Sem dúvida, há um evento X no futuro, em relação ao qual podemos dizer que estamos presentes na categoria de Não-X, mas enquanto X não acontecer, a categoria Não-X é desprovida de realidade. Somente X pode dar

realidade a Não-X, isto é, a realidade do Não-Ser depende do Ser. Com isso, podemos reconhecer, de modo tímido, em que sentido é possível dizer que a Criação de Tempo criou automaticamente um tempo em que não havia Tempo, e como é possível dizer que o Ser de Deus seja capaz de criar um Não-Ser, o qual não é Deus. O buraco da rolha é tão real quanto o barril, mas essa realidade depende da realidade do barril.

Se dermos continuidade a essa argumentação, poderíamos experimentar resolver a questão da definição de Mal como a privação ou a negação do Bem. Se o Mal pertence à categoria de Não-ser, então temos duas consequências. Primeiro: a realidade do Mal depende da realidade de Bem; e em segundo lugar, do Bem, por seu mero Estar-aí, inevitavelmente cria seu Mal correspondente. Neste sentido, portanto, Deus, o Criador de todas as coisas, cria o Mal, da mesma forma que o Bem; porque a criação de uma categoria de Bem necessariamente cria uma categoria de Não-Bem. Deste ponto de vista, aqueles que dizem que Deus está “Além do Bem e do Mal” estão absolutamente certos: Ele transcende ambos, porque ambos estão incluídos dentro de seu Ser. Mas o Mal não tem realidade, exceto em relação ao seu Bem, e isso é o que se pretende dizer quando se diz que o Mal é a negação ou privação do Bem.

Mas ainda não levamos o nosso exemplo de Hamlet às últimas consequências. Enquanto o Não-Ser permanece negativo e inativo, não produz nenhum efeito particular, bom ou mau. Mas se o Não-Hamlet se associa com a consciência e a vontade, nós obtemos algo que não é meramente Não-Hamlet: obtemos um Anti-Hamlet. Suponha que alguém tenha se conscientizado de ser Não-Hamlet, e esta consciência tenha se tornado o centro de sua vontade e atuação. A vontade criadora, que é tão livre e ativa quanto Deus, é capaz de querer chamar o Não-Ser à existência, e assim produzir um Mal que já não é mais negativo, e sim positivo.¹⁹³ Foi isso, segundo o antigo mito da Queda, que aconteceu com a humanidade. Eles desejavam ser “como deuses, conhecedores do bem e do mal.” Deus, de acordo com Tomás de Aquino, conhece o Mal “pela simples força da inteligência”, ou seja, na categoria de Não-ser. Mas os homens, não sendo inteligências puras, mas sendo criados dentro de uma estrutura espaço-temporal, não poderiam “conhecer” o Mal como Não-Ser - eles só poderiam “conhecê-lo” por experiência, ou seja, associando a sua vontade a ele e assim chamá-lo à existência ativa. Foi

¹⁹³ Teologicamente: a *privatio* levando a uma real *depravatio* (Robertson).

assim que a queda passou a ser descrita como a “queda na autoconsciência”, ou também a “queda da vontade própria”. E quem sabe possamos reconhecer, porque os maniqueus estavam, até certo ponto, justificados em associar o Mal à Matéria, mas não no sentido em que a Matéria seja má em si, mas em que esse seja o meio pelo qual se experimenta o Mal ativo.

Reiteramos que a nossa analogia literária deva ser usada para ilustrar essa distinção entre o mal que se conhece por pura inteligência e do Mal conhecido pela experiência.

Suponhamos que o nosso escritor perfeito esteja compondo uma obra – Vamos chamá-lo de poema perfeito. Em certo ponto específico deste ato criativo, ele escolhe a palavra “certa” para um ponto específico do poema. Só existe uma palavra “plenamente correta” naquelas alturas para a expressão perfeita da Ideia. O próprio processo de escolher uma palavra “correta”, automática e necessariamente torna qualquer outra palavra do dicionário “errada”. Esse tipo de “erro” não é inerente às próprias palavras - cada uma delas pode ser uma palavra “certa” em qualquer outro ponto do poema¹⁹⁴ - sua “Maldade” está subordinada à “justiça” da palavra escolhida. O poeta criou o “errado” no ato de criação do “certo”. Ele chamou à existência um bem que não existia antes, e ao mesmo tempo fez um mal que não existia antes. Por outro lado, não havia possibilidade de fazer o bem sem fazer o mal também.

Agora, o simples fato da escolha da palavra “certa” *ser já* uma escolha, implica que o escritor esteja potencialmente ciente de todas as palavras erradas, tanto quanto da certa. No ato criativo, a sua Energia passou em revista (de forma consciente ou não) todas as possibilidades “erradas”, para a seleção da certa. Ele poderia ter escolhido a palavra certa de cara, como que por inspiração, ou como que brincado com certa quantidade de palavras erradas antes de fazer a sua escolha. Isso não importa. O que importa ressaltar é que a Energia precisa gastar mais suor e lágrimas em alguns momentos do que em outros. O que importa é que a sua inteligência “conhece”, de forma potencial e contingente todas as palavras erradas. Ele é livre para dar existência ativa a qualquer uma dessas palavras erradas ou a todas elas no seu poema, se assim quiser, da mesma forma que Deus é livre para dar existência ativa ao Mal, se assim quiser. Mas o poeta perfeito não faria isso, porque sua vontade encontra-

¹⁹⁴ Sempre com exceção, é claro, para palavras como “sportsdrome” e “normalidade”, que estão tão completamente mergulhadas no pecado que não haja melhor lugar para elas, do que o inferno, ou um dicionário de barbáries.

se subjugada à sua Ideia, e associá-la com a palavra errada seria contrário à lei de seu ser. Ele prossegue com o seu ato criativo, numa perfeita unidade entre vontade e Ideia, e eis que viu que ela era boa.

Infelizmente, sua criação só estará a salvo da interferência de outras vontades, enquanto permanecer em sua cabeça. Ao materializar o seu poema, isto é, ao escrevê-lo e publicá-lo, ele o submete ao impacto de vontades alheias. Essas vontades alheias podem, se assim o desejarem, tornar-se ativamente cientes de todas as palavras possivelmente erradas e chamá-las à existência positiva. Elas podem, por exemplo, citar ou interpretar mal ou alterar o poema deliberadamente. Esse mal é independente, contingente do bem original do poeta: você não pode citar ou interpretar mal um poema que não existe, e (nesse sentido) o poeta é responsável por todas as citações errôneas posteriores de seu trabalho. Mas raramente se pode considerá-lo culpado delas.

A má citação ou interpretação errada e distorção deliberada produzem o mesmo tipo de mal de maneiras diferentes. Nós as percebemos como infrações bem diferentes. A má citação decorre da negligência ou da má memória; a má interpretação deve-se à falta de compreensão; e a distorção deliberada vem de uma intencionalidade perversa: podemos chamá-las de defeito mecânico (ou material), erro intelectual; ou debilidade moral. Na verdade, porém, o que elas têm em comum é que todas elas decorrem da circunstância de que essa outra pessoa esteja tentando ser “como Deus”, sem ser Deus de verdade. O poeta (nos termos dessa analogia) é deus - o único deus daquela criação particular. Sua mente seria a única a conhecer a sua própria Ideia. Se mais alguém pudesse ser o deus do poema, sua Ideia seria idêntica à Ideia do poeta, e sua Energia levaria à mesma criação “boa”. Mas como esse não é o caso, a nova vontade vai contra a Ideia de “Deus”, e ao associar-se com as palavras “erradas” ela gera erro “ativo”.

É bem possível que essa nova vontade esteja cheia de boas intenções. Quanto melhores as intenções, mais fortemente a vontade se associará a elas, e mais desastrosos serão os resultados. Se disséssemos, de forma negligente, “caviar para multidão” ao invés de “caviar para o general” esse seria um engano quase acidental, que causaria relativamente pouco dano a *Hamlet*. Seria mais prejudicial a *Hamlet* parafrasear: “mais honrado na transgressão, do que na observância”, como se isso significasse “honrado mais vezes”, em vez de “honrado de forma mais apropriada”, porque a Ideia é mais violentamente distorcida,

e a perda de Energia criativa é maior. Mas comportar-se como David Garrick, e reescrever *Hamlet* deliberadamente com o propósito expresso de melhorá-lo seria de influência infinitamente mais prejudicial para a Energia criativa de *Hamlet*. Esse tipo de pretensa igualdade com Deus causa danos realmente incalculáveis. Ela reduziria o nobre trabalho de criação ao absurdo; e a desculpa de que Garrick achava que estava melhorando a peça só agravaria ainda mais a presunção.

A mente humana sempre foi consciente desta escala de ascensão do Mal, a partir do material, por meio do intelectual, até o moral. Ela reconhece que o mal moral é o pior de todos, porque está associado a mais vontade e mais autoconsciência e, conseqüentemente, a mais Poder. O Poder pode proceder do Mal, tão logo o mal seja chamado à existência ativa, porque depois volta ao que era quando entra em contato com Deus, o ser supremo e a fonte de todo Poder. Por esta razão é que se diz que toda atividade vem de Deus, mesmo a atividade má. O poder que o anti-Hamlet possui, deriva originalmente do Poder que está em Hamlet, sem o qual ele não poderia ser.

O que, então, fazer com os anti-Hamlets? Nesse caso específico podemos, até certo ponto, identificar o mal e impedir que ele cause danos no futuro, embora o seu histórico de mal permaneça real. Mas será que há mais alguma coisa que possamos fazer? Podemos sim, podemos concertá-lo. Ou seja, é possível reverter o seu poder maligno em bem ativo. Podemos, por exemplo, dar uma boa risada a respeito de David Garrick. Ao fazê-lo podemos, por assim dizer, absorver o mal do anti-Hamlet e o transmutar em uma forma inteiramente nova de bem. Este é um ato criativo, e é o único tipo de ato que vai realmente transformar o Mal positivo em Bem positivo. Ou então, podemos usar o exemplo horrendo de David Garrick para a edificação, que é o que eu tentei fazer aqui, na esperança de que este venha a se revelar um bom ato criativo.

Mas só podemos fazer tudo isso, se primeiro voltarmos a entrar em contato com a Ideia original grandiosa que estava em *Hamlet* – pois nunca seremos capazes de descobrir o quanto Garrick estava errado, até percebemos o quanto Shakespeare estava certo. Dessa forma, podemos (ainda que lamentássemos que David Garrick sequer tivesse posto qualquer coisa no papel) enriquecer o mundo com uma Bondade cada vez mais multiforme, ao contrário do que teria sido possível sem a interferência do mal de David Garrick. O que não podemos fazer é fingir que nunca existiu um Garrick, ou que suas atividades não tivessem sido

más. Isto é, também não devemos fingir que a queda nunca tivesse acontecido, nem dizer que a queda foi uma coisa boa em si. Mas podemos remediar a Queda por meio de um ato criativo.

De acordo com a doutrina cristã, essa foi a maneira como Deus agiu, e é a única maneira como podemos agir, se quisermos ser “como deuses.” A Queda se deu como fato e o Mal foi chamado à existência ativa. A única forma de transformar o Mal em Bem foi redimi-lo por uma criação nova. Mas, uma vez que o Mal foi experimentado, ele só poderia ser resgatado por meio da experiência, isto é, por uma encarnação em que a experiência estivesse plena e livremente de acordo com a Ideia.

VIII. PENTECOSTE

Se alguém ouvir as minhas palavras e não as guardar, eu não o julgo; pois não vim para julgar o mundo, mas para salvar o mundo. Quem me rejeita e não acolhe minhas palavras tem seu juiz: a palavra que eu proferi é que o julgará no último dia;
João 12.47-48

No entanto, eu vos digo a verdade: é de vosso interesse que eu parta, pois, se eu não for, o Paráclito não virá a vós. Mas se eu for, enviá-lo-ei a vós.
João 16.7

Poder,
Provindo do crescente entendimento
Irrompe, como o agente da Una-mente,
Criando, criador e criatura.¹⁹⁵

William Wordsworth. The Prelude [O Prelúdio]

¹⁹⁵ Versos criados com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr.

VIII

PENTECOSTE

Quando a Energia revela ou encarna a Ideia do escritor, então, e somente então é que seu Poder pode atuar no mundo. Em outras palavras e de forma mais óbvia, um livro só exercerá influência se alguém o conseguir ler.

Antes de a Energia ter sido revelada ou encarnada, ela já se encontrava em forma de Poder na mente do criador, mas agora o poder está liberado para a comunicação com outros seres humanos, e retorna de suas mentes para a dele, enriquecida com uma nova resposta. Ela permanece nelas e trabalha em cima delas com energia criativa, produzindo novas formas de manifestações de Poder nelas.

Esse é o Poder da Palavra, e ele é bastante perigoso. Toda palavra, mesmo a mais ociosa, será levada em conta no dia do julgamento, porque a palavra em si mesma tem o poder de trazer o julgamento. É da natureza da palavra revelar-se e se encarnar – assumindo forma material. Por isso, seu julgamento é intelectual, mas também é um julgamento material. O hábito que prevalece hoje em dia, de dispensar as palavras como “nada mais do que palavras”, ignora o seu poder. Mas uma vez que a Ideia tenha penetrado as suas mentes, ela tenderá a se encarnar novamente ali com Energia e Poder invariavelmente crescentes. Ela pode se encarnar por algum tempo apenas em mais palavras, mais livros, mais discursos; mas chegará o dia em que ela se encarnará em ações e esse é o dia do juízo final. No momento em que as palavras são aqui escritas, estamos testemunhando um juízo de sangue assustador, resultante da encarnação de uma Ideia em ações às quais dávamos bem pouca importância enquanto não passavam de conteúdos verbais. A discussão sobre quais sejam as Ideias (moralmente) boas e quais, “anti-boas”, não é o propósito do presente livro; mas o que está agora manifestado é o Poder da Mente. Qualquer Ideia cuja Energia se manifesta no Poder de um Pentecoste é boa, de seu próprio ponto de vista. Ela se revela como sendo um ato de criação verdadeiro, mesmo que seja uma ideia má, ela se torna criativa, em grande escala, pela negação ativa – quer dizer, pela destruição. O fato, entretanto, de que “toda a atividade vem de Deus” significa que

nenhuma Ideia criativa possa ser completamente destrutiva: algum tipo de criação será produzido junto com a destruição. E é o trabalho da mente ativa reconhecer que a destruição é remediada por seus elementos criativos.

É tarefa da educação, aguardar o Pentecoste. Infelizmente há alguma coisa de errado com os planos educacionais, especialmente em relação à avaliação, que está em franca desarmonia com as manifestações do Pentecoste. A Energia das Ideias não parece descer à mente receptiva com a mesma vitalidade que deveríamos esperar de línguas de fogo. É bem possível que esteja faltando algo à nossa Ideia de Educação; possivelmente algo inibidor esteja obstruindo a força da Energia. Mas o Pentecoste há de acontecer, quer seja no âmbito da educação formal, quer fora dele. Não importa de que lado ele surja, o Poder descerá, para inflamar ou queimar, até que esteja pronto para manifestar uma nova revelação. Não se deve supor que a mente de um leitor que não seja receptiva para Platão, e que só por isso também não seja receptivo a Nietzsche ou Karl Marx. Mesmo nesse caso, ela poderia ser receptiva a Wilhelm Stiech¹⁹⁶ ou a Hollywood. Nenhuma Ideia encarnada é destituída de Poder. Se a Ideia for insignificante, a Energia for dispersa, e o Poder for obscuro, o espírito que habita ali será obscuro, disperso e insignificante – mas se a resposta ocorrer em concordância com o ser, sua resposta, bem como sua manifestação no mundo será correspondente.

É através do Poder que alcançamos na mente do mundo um reflexo da trindade original, da forma concebida pela mente do escritor. Isso significa que para o leitor o livro se apresenta como ser tríplice.

Primeiro: temos o Livro como foi pensado – a Ideia do livro existente na mente do escritor. Disso o escritor só pode ter consciência por fé. Ele sabe que ela existe, mas ela é incompreensível para ele, exceto através de suas manifestações. É claro que ele pode supor, se assim o desejar, que o livro não corresponda a nada na mente do escritor; ele pode, se assim desejar, pensar que aquela forma visível surgiu por mero acidente e que não haja e nunca tenha havido tal pessoa, chamada escritor. Ele é perfeitamente livre para pensar assim, embora na prática ele dificilmente se valesse dessa liberdade. Quando se trata de

¹⁹⁶ Essa poetisa inglesa, que usava esse nome, mas na verdade se chamava Ruth Collie [1888-1936], é pouco conhecida, mas foi considerada suficientemente importante para ser pintada pelo artista Howard Coster. Seus retratos podem ser encontrados na Galeria de Retratos Nacionais do Reino Unido. (N.T.)

um livro, a média das pessoas é teísta confessa. Há pouco tempo atrás, havia entre as pessoas com estudo uma leve tendência para o politeísmo. Em casos particulares, isto é, lá onde não havia evidência externa do escritor, promoveu-se a teoria de que a *Iliada*, por exemplo, e o *Canção de Rolando* tivessem sido escritos pelo “povo”; alguns extremistas sugeriram que eles simplesmente “aconteceram” por mero acaso – embora até essas pessoas tivessem se visto forçadas a admitir a mediação ao menos de uma pequena democracia de divindades em miniatura para explicar a forma material pelas quais essas manifestações se apresentam. Hoje em dia, a doutrina politeísta caiu em descrédito, de uma forma ou de outra; em todos os casos, admite-se de uma maneira geral que a Energia exibida em obras escritas deve ter emanado de algum tipo de Ideia em uma mente pessoal.

Segundo: temos o Livro como foi escrito - a Energia ou Palavra encarnada, a imagem expressa da Ideia. Esse é o livro que se encontra na nossa biblioteca, com tudo que se relaciona a ele: personagens, episódios, a sucessão de palavras e frases, estilo, gramática, papel e tinta, e, é claro, a história em si. A encarnação da Energia se sustenta inteiramente nos moldes espaço-temporais: ela foi escrita com um tinteiro material e impressa por uma máquina material, sobre papel material; as palavras foram produzidas como uma sucessão de eventos que sucederam uns aos outros no tempo. Qualquer perenidade, falta de limites ou a não criatividade que possa caracterizar o livro não pertencem ao aqui e agora, mas à mente. O *corpo* da Energia é uma coisa criada, estritamente limitada ao tempo e ao espaço, e submetido a qualquer acidente que possa acometer a matéria. Se não gostamos do livro, temos a liberdade de queimá-lo em praça pública, ou humilhá-lo de qualquer outra forma, negando-o, cuspidando nele, ou escrevendo resenhas hostis sobre ele. Mas temos que ser cuidadosos em fazer com que ninguém o leia, antes de tomarmos as medidas para eliminá-lo; do contrário, ele poderá nos desconcertar, ressurgindo de novo – ou como uma nova Ideia da mente de alguém, ou até (se alguém tiver uma boa memória) por meio de um corpo ressurreto, substancialmente o mesmo, ainda que feito de material novo. Nesse sentido, Herodes se mostrou muito mais competente e realista do que Pilatos e Caifás. Ele entendeu o princípio de que, se pretendesse destruir a Palavra, deveria fazer isso antes que ela tivesse tempo para se comunicar. A crucificação deu-se tarde demais.

Terceiro: temos o livro como foi lido – o Poder de seu efeito sobre a mente e no seu interior, que a ele responde. Esse é um exame e análise muito difíceis de fazer, pois a nossa própria leitura receptiva do mesmo é precisamente o que estamos tentando captar. Como se pode ver, podemos sim, observar os vários aspectos disso: o que não podemos nem apreender, nem examinar é o movimento da nossa própria mente [quando lê]. Semelhantemente, também não somos capazes de acompanhar o movimento de nossos próprios olhos no espelho. O que podemos fazer é virar a cabeça e observá-los nessa e naquela posição, mas nunca no ato de olhar para outra coisa que não seja o espelho. Assim, a ideia que temos de nós mesmos está fadada a ser falsificada, porque tudo aquilo que para os outros parece ser a parte mais móvel e viva de nós mesmos, a nós nos parece artificialmente fixa. O olho é o órgão pelo qual vemos todas as coisas, e por essa razão trata-se da única coisa que não podemos enxergar realmente. O mesmo vale para o nosso poder de reação a um livro, ou a qualquer outra coisa o gênero. Essa é a razão porque os livros sobre o Espírito Santo são curiosamente difíceis de entender e pouco satisfatórios – não podemos de fato deitar os olhos sobre o movimento do Espírito, pelo simples fato de que ele seja o Poder, através do qual enxergamos.

Entretanto, podemos observar uma ou duas coisas quanto a isso – pois são aspectos fixos do Poder. Da mesma forma que a própria Ideia, a mente é imaterial e intemporal. Quando dizemos que “conhecemos *Hamlet*,” não queremos dizer meramente que nos lembramos de toda a sucessão de palavras e eventos em *Hamlet*. Mas o que queremos dizer é que temos uma consciência de *Hamlet* como um todo – do seu “fim no começo” - em nossa mente. Podemos comprovar isso pela nossa reação tão diferente, quando assistimos uma apresentação de *Hamlet*, por um lado, e uma peça inteiramente nova, por outro. Quando assistimos à peça nova, entramos em contato com a Energia, que percebemos como uma sequência no tempo; ficamos imaginando “como as coisas acabarão sendo resolvidas”. Se nos perguntarem na hora do intervalo, o que achamos da peça, só conseguimos dar uma resposta bastante vaga. Temos a sensação de que tudo depende do último ato. Mas quando as cortinas finalmente se fecham, temos uma percepção bem diferente da peça – podemos pensar nela como um todo, e reconhecer como todos os episódios se relacionam uns aos outros para produzir algo dentro de nossas mentes que seja *mais* do que a soma das sensações parciais que tivemos, enquanto estávamos sentados na plateia. É dessa forma

completa e intemporal que ela ocupa a nossa memória. A Energia está agora relacionada com a Ideia, mais ou menos da forma como ela se encontrava na mente do dramaturgo: a Palavra retornou ao seu Pai.

Quando assistimos *Hamlet* (ou qualquer outra peça que já “conhecemos” de antemão), já temos esse arcabouço em mente desde o começo. À medida que a peça se desenrola, estaremos em condições de relacionar a parte ao todo ponto a ponto, e a sequência temporal, à eternidade. Da mesma forma que o escritor se deu conta, enquanto escrevia, de que havia uma Ideia completa em sua mente – pelo fato de ele ter se visto relacionando o progresso de sua obra *àquela* Ideia, passo a passo - nós também nos damos conta, ao assistir à peça, de que haja aí um “*Hamlet* completo” na nossa própria mente ao qual estamos empenhados em relacionar cada palavra e ação que se passa diante de nós. Nosso conhecimento de como todas as coisas “se relacionam” umas às outras nos proporciona uma compreensão mais profunda e um julgamento melhor de cada parte, porque agora podemos relacioná-las não apenas ao passado, mas também ao futuro; e, para além disso, à unidade da obra que para nós transcende a sequência temporal. É como se a Ideia do escritor tivesse passado da eternidade para o tempo e depois, de volta para a eternidade – sem deixar de ser aquela Ideia, mas estando agora carregada de uma ênfase diferente do Poder criativo, que provém da nossa própria resposta. E não é só isso: quando se trata de uma peça como *Hamlet*, que já estimulou respostas poderosas nas mentes de várias pessoas, nossa resposta pessoal se relacionará a uma unidade maior, que inclui todos aqueles outros focos de Poder. Todo estudioso e crítico que já escreveu sobre *Hamlet*; todo grande ator que jamais tenha atuado na peça; todo pintor ou músico que tenha descoberto a fonte de poder criativo em *Hamlet*; retransmite esse poder ao espectador, de acordo com a capacidade de resposta, que se encontra em cada um.

Assim, as palavras e frases se tornam carregadas de um novo Poder adquirido, ao passar pelas mentes de escritores sucessivos. Os cientistas puros (que acham esse tipo de poder embaraçoso demais para os seus efeitos) estão sempre lutando em vão para libertar as palavras de seu poder de associação; a única desculpa que eles têm para a formação de palavras esteticamente ruins que formulam para seus propósitos é disporem de pouco Poder criativo em relação ao artista. Aqui vai um pequeno exemplo. Um perito em armas explosivas me corrigiu certo dia por eu ter usado a palavra “dinamite” como exemplo da força explosiva.

Ele alegou, com toda razão, que a dinamite esteja fora de moda; que hoje em dia se tem grande quantidade de substâncias que explodem de forma mais instantânea e com efeito mais devastador. Para defender o meu ponto de vista, afirmei que as palavras mais modernas, por mais que fossem associadas a um maior poder material, tivessem imbuídas de menor poder literário. “Dinamite” traz consigo o poder acumulado, que vem do grego *dynamis* – associando-se a conceitos como, por exemplo, os que pertencem às palavras dínamo, dinâmico, dinastia, e assim por diante - e apresenta associações literárias como *The Dynasts* [*As Dinastias*], de Hardy. O poema de Hardy nos faz pensar na explosão do poder de Napoleão; a “dinastia” está ligada ao poder do Egito antigo, como o imaginamos em nossas mentes. A expressão “trinitrotolueno” (que eu poderia ter usado), pelo menos atualmente, é muito menos rica em poder verbal de associação; além disso, suas sílabas infelizmente se associam a composições que, em seu tom, contribuem muito pouco para a expressão energética de “força explosiva”, por mais poderosas que possam ser no seu campo próprio.

É interessante sondar a nossa própria mente para descobrir, se é que isso é possível, quais foram as fontes combinadas de poder que moveram, consciente ou inconscientemente, os esforços para dar expressão escrita a uma Ideia. Posso citar, por exemplo, uma série de passagens conhecidas que aparentemente estavam na minha cabeça quando concebi o título de “*The Nine Tailors*” [“*Os Nove Alfaiates*”]:

Quando as estrelas da manhã entoaram uma
canção juntas e todos os filhos de Deus jubilaram
de alegria. - *Livro de Jó*.

Os serafins se encontravam em cima: Cada qual
tinha seis asas; com um par cobriam a face, e com
outro, cobriam os pés, e, com outro, voavam. -
Livro do profeta Isaias.

Ele montou sobre o Querubim e voou. Ele veio
voando sobre as asas do vento. - *Salmo de Davi*.

Com brado santo e jubilosa solenidade,
Onde os serafins resplandecentes em fileira,
Tocam as trombetas angelicais erguidas na
carreira,

E as multidões de querubins, em milhares de corais
 Tocam as suas harpas de cordas douradas imortais,
 E com espíritos justos, que carregam vitoriosas palmas,
 Hinos devotos e sagrados Salmos
 Cantando por toda eternidade – (Milton: *At a Solemn Music* [*Numa Música Solene*]).

Os anjos esculpidos, cada vez mais ansiosos,
 Estão parados com adornos enfeitando suas cabeças,
 Com os cabelos ao vento e asas colocadas transversalmente sobre o seu peito. - Keats: *The Eve of St. Agnes* [*A Eva de Santa Agnes*]

Bem sei que, a Deus, eles não veem,
 Nem veem Suas boas maneiras;
 Que Ardem, por dentro, fogueiras;
 Alegres, mas tristes também
 Santos soldados nas fileiras.
 Browning: *The Statue and the Bust* [*A Estátua e o Busto*]¹⁹⁷

... incrivelmente reservados, arremessando para trás o cabelo reluzente e asas douradas estendidas no lusco fusco, os anjos voavam em fila, querubins e serafins, de coro em coro, a partir da viga e da pedra, elevam-se flutuando face a face. - Sayers: *Os Nove Alfaiates*.

Em aditamento às passagens citadas, é claro que se pode mencionar as associações diretas com as abóbodas angelicais reais, tais como aquelas da igreja paroquial de March, que eu conheço bem e as imagens de outras, tais como aquelas do mercado de Needham. Pode-se acrescentar ainda, penso eu, vagos ecos de outras associações mais remotas:

...toda a rica cidade obscura, de telhado em telhado,

¹⁹⁷ Versos criados com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr.

De torre em torre, de pináculo em pináculo,
 Pelo bosque e jardins de relva e riachos rápidos,
 Ascendendo até o salão que Merlin construiu.
 E quatro grandes cirandas com esculturas, postas
 no meio
 De muitos símbolos místicos, cingem o salão:
 E nos níveis mais baixos, animais estão matando
 homens,
 E no segundo, homens matam animais,
 E no terceiro há guerreiros, que são homens
 perfeitos,
 E no quarto estão homens dotados de asas,
 E por cima de tudo há uma estátua esculpida
 De Artur, feita por Merlin, com uma coroa,
 E asas estendidas até a estrela do norte. -
 Tennyson: *The Holy Grail [O Santo Graal]*.¹⁹⁸

Quatro grandes figuras pelos cantos,
 Mateus e Marcos e Lucas e João. - Camilla Doyle
 (um poema lido há anos, cujo título eu esqueci
 completamente. Ele, por sua vez, está “associado”
 às rimas das crianças sobre Mateus, Marcos,
 Lucas e João).

Onde as paredes
 De Magnus o mártir mantêm
 Um esplendor inexplicável de branco e dourado
 iônico - T. S. Eliot: *The Waste Land [Terra
 desolada]*

Um bracelete de cabelos esplendorosos em torno
 do esqueleto. - John Donne: *The Funeral [O
 Funeral]*.

É claro que qualquer um pode tomar a liberdade de destacar que
 essas grandes correntes de poder foram bastante minguadas, ao
 passarem pelo meu canal estreito. Isso é bem verdade, sendo em parte
 evidência da minha incapacidade e em parte, de um reconhecimento do
 fato de que qualquer passagem dentro de uma obra demandaria um

¹⁹⁸ Versos criados com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr.

montante de poder apropriado ao seu lugar na unidade daquela obra e não mais.¹⁹⁹

Mas o que importa e nem sempre é bem compreendido hoje em dia, é que uma passagem reminescente desse tipo *pretende* fazer o leitor lembrar-se de todas as passagens associadas e assim, pô-lo em contato com as fontes de poder por trás do escritor. A demanda por “originalidade” com a implicação de que a reminiscência de outros escritores seja um pecado contra a originalidade e um defeito na obra – é recente e pareceria bastante ridícula a poetas da era augustana, ou dos tempos de Shakespeare. A visão tradicional é que cada nova obra deve apresentar uma nova fonte de poder no qual todas as correntes anteriores de beleza, emoção e reflexão possam convergir. Essa visão é adotada, e quem sabe levada longe demais, por escritores como T.S. Eliot, cujos poemas algumas vezes formam uma rede fechada de citações e adaptações escolhidas por seu valor associativo; ou por outros que, como James Joyce, que fazem um uso amplo do valor associativo de sons e sílabas. O critério não é, que tais associações estejam sendo feitas, mas se os espíritos invocados por esse tipo de encantamento verbal estejam dotados de poder pessoal da parte do mago que os conjurou para a sua nova tarefa.

O Poder criativo – o Espírito - é assim, um poder social, que trabalha para levar todas as mentes para a sua própria unidade, às vezes por similaridade e outras vezes por contraste. Os dons são diversos, mas o espírito é o mesmo. Às vezes, temos a sensação de que um crítico ou estudioso da obra de alguém tenha interpretado mais do que o primeiro escritor “quis dizer”. Talvez isso seja um indício de uma percepção bastante limitada da unidade e diversidade do Poder. No sentido mais restrito, é sem dúvida verdade que quando Salomão ou alguém outro, escreveu o Cântico dos Cânticos, ele não “estava querendo” escrever um epitalâmio em homenagem às núpcias místicas de Cristo com a sua Igreja. Da mesma forma, quando Drayton escrevia: “Já que não há remédio, venha, vamos nos despedir com um beijo; / Não, está acabado: Não me verás novamente...” ele não *estava querendo* expressar a complicada sensação da impaciência, libertação, aceitação e perda de esperança que *você* sentiu “no último suspiro de um Amor derradeiro”.

¹⁹⁹ Os leitores que estejam interessados em estudar como os grandes escritores podem incorporar e enaltecer o poder de escritores anteriores, bem como suas próprias obras anteriores, devem estudar o livro de M.R. Ridley *Keats' Craftmanship [O Legado de Keats]*.

Entretanto, ele foi um verdadeiro profeta da sua emoção, já que ele a expressou, de modo que você tivesse a sensação de que aqueles versos tivessem sido escritos “para você”. Ao entrar em contato com o Poder de Drayton, pela encarnação expressão em papel e tinta da sua Energia, você estará se elevando à unidade eterna com sua Ideia.

E com isso, estará entrando na órbita do Poder criativo, que (de forma imanente e transcendente) também está dentro de você, e a sua reação a ele gerará mais poder, de acordo com as suas próprias capacidades e energia. Se você reagir de forma criativa a isso, sua resposta irá novamente ocorrer em uma das seguintes formas: a de uma ideia na sua mente; a da manifestação dessa ideia em alguma forma de Energia; ou a da Atividade (de discurso, de comportamento, entre outras) e uma comunicação desse poder ao mundo a seu redor.

Esse caráter tríplice na mente do leitor corresponde ao caráter tríplice da obra (do Livro como foi pensado; do Livro como foi escrito; e do Livro como foi lido), e isso por sua vez em relação ao caráter tríplice original na mente do escritor (Ideia, Energia, Poder). Isto nem poderia ser diferente, porque essa é a estrutura da mente criativa. Quando, portanto, consideramos a doutrina Trinitária sobre o Criador do Universo, é a isso que estamos aludindo. Nossa argumentação se baseia numa analogia perfeitamente familiar à nossa experiência. Suas implicações são: que essa estrutura tripartite se encontre igualmente dentro de nós (o Livro como foi lido); que essa seja a estrutura real do universo (o Livro como foi escrito); e que ela esteja no universo, porque se trata da Ideia de Deus sobre o universo (o Livro como foi pensado). Além disso, infere-se que tal estrutura também se encontre na Ideia de Deus, porque é a estrutura da mente de Deus.

É isso que essa doutrina *quer dizer*; seja ela verdadeira ou equivocada, o fato é que se trata da Ideia para a qual se esteja esperando uma resposta. Não há nada de mitológico em torno da nossa doutrina cristã trinitária: ela é analógica. Ela se oferece para livre meditação e discussão; mas seria desejável que evitasse a mentalidade confusa do cavaleiro japonês apócrifo que se queixava: “Honorável Pai, muito bem; honorável Filho, muito bem; mas honorável pássaro, eu não entendo de jeito nenhum.”

Mas o “honorável pássaro” tem certas vantagens como símbolo pictórico, já que, além de nos fazer lembrar as realidades que simboliza, ele também nos lembra de que toda a imagem não passa de um símbolo e nada mais. Já houve pessoas de mente tão literal que criam *ser* Deus

Pai de fato um velho de barbas brancas, mas é impressionante quão poucas pessoas adultas jamais puderam crer que o Espírito Santo *fosse*, de fato, uma pomba. Na imagem que podemos chamar de símbolo “modelo” da Santíssima Trindade, a ênfase está posta mais na diversidade, do que na identidade; ela retrata a Unidade na Trindade. O Pai usualmente é imaginado como um sacerdote idoso, com manto e coroa, que carrega no colo a figura de Cristo crucificado; e entre eles, paira a pomba. As figuras da Primeira e Terceira Pessoa são puros símbolos intelectuais – eles não representam nada em termos materiais do tempo e do espaço; mas a figura da Segunda Pessoa é um símbolo vivo: ela representa um evento na história. Isso é o que a nossa analogia nos levaria a crer: só a Energia resulta em um Livro Escrito material; a Ideia e o Poder permanecem imateriais e eternos nas suas naturezas espelhadas como Livro Pensado e Livro Lido.

Uma série de miniaturas de Fouquet no *Livro de Honrarias de Etienne Chevalier*, apresenta, por outro lado, uma representação simbólica muito interessante da identidade na diversidade, da Trindade na Unidade: aqui, o Pai, o Filho e o Espírito Santo aparecem como totalmente humanos, todos jovens e exatamente iguais. Essa é a Trindade na mente – a identidade essencial da Ideia, Energia e Poder, que é refletida como uma Trindade na obra – o Livro é o mesmo, não importa se pensado, escrito ou lido.

Dessas duas imagens simbólicas, a primeira opera para evitar que o espectador “confunda as Pessoas” e a última, para evitar que ele “divida a Substância”.

“De modo que,” (como observa o *Quicumque Vult [Credo de Atanásio]*, no que parece um vislumbre do óbvio, mas que na realidade é tão complexo e profundo quanto o óbvio costuma ser) “haja um só Pai, não três pais; um só Filho, e não três filhos; um só Espírito Santo, e não três espíritos santos... Mas todas as três pessoas co-eternas sejam co-iguais entre si”.

IX. O AMOR À CRIATURA

Vocês pediram um Deus amoroso: vocês o tem. O grande espírito que vocês invocam com tanta leveza, o “senhor de face temível” está presente: não uma benevolência senil que deseja que você atinja o bem-estar de forma sonolenta, do jeito que bem quiser, não com a filantropia fria de um magistrado da consciência, nem o cuidado de um anfitrião que se sente responsável pelo conforto de seus convidados, mas com o fogo consumidor dele mesmo, o Amor que criou os mundos, de forma persistente como o amor de um artista por sua obra e despótico, como o amor de um homem pelo seu cachorro, parcimonioso e venerável como o amor de um pai por seu filho, ciumento, inexorável e rigoroso como o amor entre os gêneros. – C.S. Lewis – O Problema do Sofrimento

Há uma agitação secreta no mundo,
Um pensamento que busca impacientemente a sua
palavra.

- THOMAS LOVELL BEDDOES: (Fragmento).

IX

O AMOR À CRIATURA

Seria possível contestar a analogia que estamos examinando, porque ela deriva do conceito de arquétipo platônico, e que por isso, ela seria inaceitável para aqueles que rejeitam a filosofia idealista de Platão. Essa forma de colocá-lo, entretanto, não é das mais precisas; na verdade esse argumento seria como botar a carroça na frente dos bois. Para o artista criativo (como vimos) o arquétipo não é uma teoria *a priori*, mas uma experiência.²⁰⁰ Ele extrai a sua analogia diretamente dessa experiência, e por seus meios ilustra e dá forma à sua filosofia, de modo que a filosofia seja vista como derivada da analogia, e não, vice-versa. Se ela coincide em algum ponto com a filosofia Platônica ou Cristã, ela o faz como testemunha independente. É claro que se trata de uma experiência particular – aquela de um criador humano - e é irrelevante para o crítico analítico e não criativo fazer objeções a ela, pelo fato de ela não pertencer à *sua* experiência. Às outras mentes, aplicam-se outras analogias; mas a experiência do artista prova que a doutrina trinitária de Ideia, Energia e Poder seja, de forma bastante literal, o que se propõe ser: uma doutrina da Mente Criativa.

Para o criador humano, portanto, que costuma olhar para dentro de si mesmo para encontrar arquétipos e modelos extra temporais de sua própria obra criativa, será natural olhar para além de si mesmo à procura de arquétipos e modelos externos à sua própria personalidade criativa – para aquela Pessoa de caráter tríplice em cuja imagem ele é feito, da mesma forma que a sua própria obra é feita à imagem dele mesmo.

Nesse ponto, entretanto, ele encontra certas dificuldades que temos de considerar, se não quisermos recair em uma literalidade pouco apropriada, pela nossa própria ansiedade natural de aplicar a nossa analogia em todos os sentidos.

Toda a existência é supostamente a obra do Criador Divino – isso vale para tudo o que há, inclusive não apenas para o criador humano e o seu público humano, mas também para todas as outras entidades “visíveis e invisíveis” que possam existir fora deste universo.

²⁰⁰ Na verdade, o conceito é mais Agostiniano do que Platônico.

Consequentemente, enquanto o escritor humano obtém a sua resposta de mentes alheias que se encontram fora da sua própria mente e de forma independente dela, a resposta para Deus vem tão somente de Suas próprias criaturas. Seria como se um livro fosse escrito para ser lido pelos personagens retirados do mesmo. E mais: o universo não é uma obra acabada. Toda mente de dentro dele, ao mesmo tempo em que ocupa a posição de uma audiência assentada na plateia, que assiste ao espetáculo pela primeira vez, está no palco, assumindo um papel na peça, do qual não vimos sequer o *script*, nem qualquer sinopse da sequência de atos a serem encenados.

Essa, diga-se de passagem, não é nenhuma situação inusitada, mesmo entre atores humanos. Conta-se de uma atriz famosa²⁰¹ que por vários anos encenou madame MacBeth com grande sucesso, sem ter a menor ideia do que a peça tratava ou como ela terminava. Ela nunca se deu ao trabalho de lê-la, e sempre saía do teatro no final da cena de sonambulismo, sem se preocupar com o destino dos personagens. Além disso, milhares de atores de filmes comparecem diariamente aos estúdios, para contracenar no set de filmagem no qual têm um papel (às vezes na ordem certa, mas mais frequentemente, fora de ordem) e vão embora de novo, ignorando, se fizeram parte de uma tragédia, uma comédia, ou um melodrama, ou qual era a natureza da injúria que os levou a atirar no corretor de valores no quinto set ou cortar o seu próprio pescoço no sétimo. O ator do teatro do universo não pode nem ao menos dirigir-se ao cinema mais próximo em busca dos resultados de sua obra, depois de ajustadas as sequências, pois o filme ainda está sendo rodado. No máximo, talvez ele consiga, perto do fim de sua vida, rever alguns episódios dos quais tenha participado, passarem nas páginas da história contemporânea. E dos episódios completos do passado que ele conseguir reunir, se ele for inteligente e atento, poderá obter alguma indicação do propósito do autor.

Em meio a todos esses episódios há um para o qual o cristianismo dirige a sua atenção em particular. O seu papel principal, conforme se assegura positivamente, foi assumido pelo Autor em Pessoa, que o apresenta como um breve resumo do plano da obra toda. Se perguntarmos “Que tipo de peça é esta da qual estamos participando?” a resposta que se apresenta é “Bem, trata-se precisamente *daquele* tipo de peça”. E, examinando o seu enredo, observamos imediatamente que, se

²⁰¹ Penso que tenha sido a Sra. Pritchar, a “idiota inspirada” de Johnson.

alguém poupou seus sentimentos nessa peça, certamente não foi o Autor.

Talvez isso não seja mais do que se poderia esperar, se consideramos que a obra de criação seja uma obra de amor, e que o amor seja a mais implacável de todas as paixões, que não poupa nem a si mesma, nem a seu objeto, nem aos obstáculos ao longo do seu caminho. A palavra “amor” se encontra hoje tão sobrecarregada de associações, desde a mais insignificante até a mais significativa, que fica difícil veicular com ela um sentido preciso ao leitor; mas aqui, mais uma vez, a analogia que escolhemos poderá ser de alguma ajuda.

Duas das interpretações populares da palavra podem ser logo descartadas: o amor do criador pela sua obra não é o desejo voraz de posse; ele nunca quer subjugar a sua obra a si mesmo, mas sempre subjugar-se a si mesmo à sua obra. Quanto mais genuinamente criativo ele for, mais ele irá querer que a sua obra se desenvolva de acordo com a sua própria natureza e que ela se mantenha independente de si mesmo. Leitores bem intencionados, que tentam identificar o escritor com seus personagens ou escavar a personalidade e as opiniões de seu autor com base nos seus livros, ficam frequentemente impressionados com a falta de educação implacável com que o autor encara esses esforços por reabsorver a sua obra nele mesmo. Pois esforços assim são um atentado à independência de suas criaturas, coisa que, coerentemente, ele leva muito a mal. Mal-entendidos dolorosos como esse podem minar os fundamentos da vida social e levar a manifestações explosivas que parecem ter pouca relação com as suas causas aparentes, [como nesse diálogo com um apreciador]:

- Eu pedi conhaque envelhecido; sei que você adora conhaque.
- O que o faz achar isso?
- Oh, eu li os seus livros: Sei que lorde Peter²⁰² é um grande apreciador de conhaque.
- Ele é mesmo, mas isso não quer dizer que eu seja.
- Oh! Achei que você deveria ser como ele.
- Céus! O que é que minhas preferências têm a ver com isso?

²⁰² Trata-se do Lorde Peter Wimsey, personagem principal dos romances policiais de Dorothy L. Sayers. (N.T.)

É bem possível que a autora gostasse de conhaque envelhecido (ainda que nesse exemplo particular esse não fosse o caso). Mas o que é intolerável é que o ser criado seja violentamente privado de sua própria preciosa personalidade. A violência não é menos odiosa para o criador, se praticada com um sorriso insinuante estampado no rosto. A ofensa também não se torna mais perdoável quando assume a forma de coisas boas atribuídas à criatura, por mais adoráveis que elas sejam, mas que vão contra a lei de seu ser.

- Tenho certeza de que lorde Peter vai acabar se tornando um cristão convicto.

- Por tudo o que sei dele, nada poderia ser mais improvável.

- Mas você mesma é cristã, então deveria querer que ele também fosse.

- Ele ficaria horrivelmente constrangido com qualquer insinuação desse tipo.

- Mas ele é *de longe* inteligente e bonzinho demais para não ser Cristão.

- Minha Senhora, Peter não é um Homem Ideal; ele é um cavalheiro do século dezoito, nascido um pouco fora do seu tempo e que duvida que alegação de possuímos uma alma não passe de mera presunção.

- Estou decepcionada.

- Mão possa fazer nada.

(Não; jamais tente impor a sua vontade, nem a minha, à minha criatura. Ela é o que é, e eu não provocarei milagres irrelevantes para ela, nem por proselitismo nem para conquistar favores, ou para estabelecer uma consistência com os meus próprios princípios. Ela tem existência própria e não existe para agradar você. Tire as suas mãos dela).

Muitas vezes a sugestão de usar a força vem acompanhada da oferta cordial de ajuda. (Esse tipo de solicitação deve ser extremamente familiar ao Deus Todo-Poderoso). Como nesse exemplo:

- Você não poderia fazer Lorde Peter ir até a Antártida para investigar um assassinato numa expedição de exploração?

- Ora, com base em tudo que você sabe dele, consegue mesmo imaginá-lo, sob quaisquer circunstâncias concebíveis, deixando-se convencer a participar de uma expedição para a Antártida?

- Mas esse poderia ser um novo cenário – eu poderia até lhe oferecer bastante material autêntico.

- Não, muito obrigada, é muito gentil da sua parte. (*Dane-se tudo isso e faça o favor de escrever o seu próprio material detestável. Deixe minha criatura em paz – não a “farei fazer” nada*).

Pode-se notar que, embora o amor do escritor seja um amor ciumento mesmo, trata-se de um ciúme *a favor* e não *contra* as suas criaturas. Ele não tolerará nenhuma interferência, nem neles mesmos, nem entre si mesmo e eles. Mas ele não deseja que a identidade de suas criaturas seja absorvida pela sua própria identidade, nem que o seu poder de fazer milagres seja invocado para distorcer a natureza própria da criatura.²⁰³

E se o amor criativo não é possessivo, tão pouco será ele sentimental. Muitos escritores, por vezes, já se tornaram admitidamente sentimentais em relação às suas criaturas, mas nunca sem perda de poder criativo. O ponto fraco que “faz com que o punho da ameaça e a lágrima de sensibilidade intervenha entre nós e o final mais apropriado de *Great Expectations* [*Grandes Expectativas*]” é um crime hediondo contra a criatura.²⁰⁴ Por não ser permitido sofrer perdas dentro do seu próprio microcosmo, Pip e Estela sofreram uma perda irreparável no seu macrocosmo; o sentimentalismo que distorcia suas verdadeiras naturezas para lhes dar uma felicidade artificial não representou um ato de amor criativo. Bulwer Lytton foi o espírito negativo que persuadiu o deus de seu pequeno universo a deixar passar esse cálice dele – segundo ele essa alteração tornaria a história “mais aceitável”. Mas os críticos autênticos nunca engoliram a falsificação: o ouro do demônio evaporou-

²⁰³ Veja a Nota “A” no final desse capítulo.

²⁰⁴ G. K. Chesterton: *The Victorian Age in Literature* [*A Era Vitoriana da Literatura*].

se e se transformou em folhas mortas quase no mesmo instante de sua aquisição. Não adianta nada um livro conquistar grande espaço nas bibliotecas circulantes, se, com isso, perder a própria alma.

Quando a história é, por sua natureza, uma tragédia, então é em grande parte verdade que “todo homem mata o que ele ama” e que haja duas formas de fazê-lo. O escritor covarde, temendo encarar as consequências da natureza que criou para si mesmo e para a sua criação, “o faz com um beijo” – por sua gentileza, isto é, em relação às suas criaturas, ele irá apelar para o sentimentalismo para evitar toda aquela situação e com isso, exterminará a pedra angular de sua criação. “Já o homem corajoso, o fará com sua espada,” julgará as suas criaturas e assim *as* matará para preservar a vida e poder da obra. Se, devido a essa integridade, ele causar estranhamento nos seus leitores e reduzir a sua margem de lucro imediato, seu sacrifício é uma prova segura de que ele ama a sua criação da maneira correta.²⁰⁵

“Sacrifício” é outra palavra frequentemente mal entendida. Em geral, supõe-se que ele seja honroso e amoroso, na medida em que sua natureza sacrificial seja percebida conscientemente pela pessoa que está se sacrificando. O que ocorre é precisamente o contrário. Quando se percebe um sacrifício consciente como auto sacrifício, ele revela falta de amor. Quando um trabalhador aceita um trabalho por necessidade ou por um sentimento austero de dever, consciente do seu esforço e labuta implicados nisso, ele dirá: “Eu fiz tais e tais sacrifícios para realizá-lo”. Mas quando um trabalho representa um ato de amor, ao trabalhador –

²⁰⁵ A afeição insensata em relação aos personagens criados e ficcionais é, evidentemente só uma das formas que o sentimentalismo do autor pode assumir. A afeição poderá se manifestar torrencialmente através de palavras ou parágrafos do próprio livro, de modo que o autor se torne incapaz de eliminar as passagens desnecessariamente brilhantes, o que é conhecido no meio literário como “assassinato de entes queridos”. As latas de lixo do mundo estão repletas de obras que não passaram por esse tipo de limpeza, cujos criadores sofriam desse sentimentalismo estigmatizante. (Conheci uma jovem mulher que, movida por um espírito assim, não conseguia se decidir a sacrificar suas “cenas instantâneas de férias”, para torná-las imagens mais bem equilibradas; ela reclamava que “simplesmente não podia suportar” sacrificar nem um só pedaço de céu limpo ou a intrusão não planejada do ponta-pé do Tio Bertie em prol desses esforços criativos). A ternura que prontifica o biógrafo a exibir o seu objeto como um modelo de perfeição fatigante de todas as virtudes é outra, um pouco mais complicada, forma de tratamento sentimental de um herói imaginário.

por estranho que pareça – os sacrifícios parecerão a mais pura diversão.²⁰⁶ Os moralistas ao olhar para isso sempre julgarão que o primeiro tipo de sacrifício seja mais admirável do que o último, porque os moralistas, independentemente de suas intenções, têm mais respeito pelo orgulho, do que pelo amor. O pressuposto puritano de que toda ação desagradável ao que a executa seja *ipso facto* mais meritória do que a ação agradável, encontra-se firmemente arraigado na valorização exagerada do orgulho. Não estou dizendo que não haja nobreza em fazer coisas desagradáveis por um senso de dever, mas apenas que seja mais nobre fazê-las com alegria e por um puro amor àquele trabalho. O puritano pensa o contrário. Ele está inclinado a dizer “É claro que fulano trabalha muito duro e desistiu de muita coisa por esse ou aquele motivo, mas não há mérito no fato de ele ter tido prazer nisso.” O mérito é claro que se encontra precisamente no prazer, e a nobreza de fulano já é dada pelo fato de que ele seja o tipo de pessoa para quem realizar esse tipo de trabalho seja um prazer.

O fato de reconhecermos instintivamente, por trás das restrições do código moral, a validade superior da lei da natureza, acabamos dando preferência, do fundo do coração, aos filhos da graça, e não aos filhos de legalidade. Reconhecemos o tom de falsidade na voz reivindicativa que proclama: “Sacrifiquei os melhores anos de minha vida com a minha profissão (minha família, meu país, ou o que quer que seja), e tenho o direito de esperar algum retorno”. O código moral nos força a reconhecer essa reivindicação, mas há algo nessa demanda que nos repele. Por sua vez, os filhos do legalismo ficam chocados com a

²⁰⁶ Assim diz Spenser:

Pois grande auxílio, a Dama Natureza,
 Às gentes mais gentis há de prestar,
 Fazendo um elogio da gentileza
 Prostrada no mais alto patamar;
 A rude gente tenta se esforçar,
 Ser mais industriosa e inteligente,
 Se cansa e não consegue alcançar
 A graça natural da outra gente;
 Louvemos, todavia, seu labor intermitente!

Faery Queene [Rainha das Fadas]: VI. 11, 2.

N.T. Por algum motivo, a primeira estrofe do poema de Spenser está faltando no original de DLS.

N.T. Versos elaborados com a gentil ajuda do versejador Roberto Mário Schramm Jr.

rejeição convicta, da parte dos filhos da luz, à sua insistência nesse tipo de reivindicação, e – de maneira ainda mais desconcertante – à insistência raivosa no direito do amor ao auto sacrifício. Por exemplo, todos aqueles que fazem a gentileza de manter os artistas criativos informados sobre métodos pelos quais eles podem ganhar mais dinheiro (à custa de uma pequena corrupção do seu propósito criativo), ficam muitas vezes muito compreensivelmente chocados com a fúria com que eles são dispensados, e mandados a cuidarem de suas próprias vidas. De fato, o amor criativo tem seus aspectos obscuros e irá sacrificar não apenas a si mesmo, mas a outros para o cumprimento de seus objetivos. Somerset Maugham, em *The Moon and Sixpence* [*A Lua e a Moeda*], deu expressão convincente ao fogo consumidor da paixão voraz do artista; e o sentido dessa história estará perdido, se não reconhecermos que os sacrifícios terríveis e precisos sofridos por Strickland, são a prova de um amor tão tremendo que ultrapassou até mesmo o desejo de felicidade. Uma paixão assim não apenas se resigna ao sacrifício, mas o abraça, e arrasta o mundo todo consigo no mesmo abraço. Não é sem razão que ficamos apreensivos e suspeitamos dessa expressão precária: “resignação Cristã”. Uma voz interior nos faz lembrar que o Deus Cristão é amor, e que amor e resignação não podem ocupar terreno comum. São coisas assim que o criador humano tem a nos dizer, é só darmos ouvidos a ele. A razão para a nossa confusão nessa matéria é a diversidade e assistemática das associações que fazemos com a palavra “amor”. Pois nós a ligamos quase exclusivamente às paixões sexuais e materiais, cujo contraponto é a possessão; e à afeição indulgente, cujo contraponto é o sentimentalismo. O amor é a Energia da criação em sua forma concentrada e livre de contrapontos:

Nas primícias do tempo
Veio Cristo, o tigre - ²⁰⁷

um pensamento inquietante:

Tigre! Tigre! clarão feroz
Nas florestas da noite atroz,
Que mão, que olho imortal teria
Forjado a tua simetria? [...]

²⁰⁷T. S. Eliot: *Gerontion* [*O Velho*].

Que ombro, que arte deu tal torção
 Às fibras do teu coração?
 E, o teu coração já batendo,
 Que horrenda mão? que pé horrendo? [...]

Quando os astros se desarmaram
 E o céu de lágrimas rociaram,
 Riu- se ao ver sua obra talvez?
 Fez o Cordeiro quem te fez? (BLAKE, 2014, *on line*)²⁰⁸

A essa pergunta, o artista criativo responde com um “sim” irrestrito, e, com isso, provoca consternação e os guardiães do código moral reagem logo com a suspeita de que os artistas sejam pessoas perigosas e um elemento subversivo dentro do Estado.

(...) os reis da terra, os magnatas, os capitães, os ricos e os poderosos, todos, escravos e homens livres, *esconderam-se nas cavernas e pelos rochedos das montanhas, dizendo aos montes e às pedras: “Desmoronai sobre nós e escondi-nos da face daquele que está assentado no trono, e da ira do Cordeiro, pois chegou o Grande Dia da sua ira, e quem poderá ficar em pé?”* (Apocalipse de São João 6.15-17)

É verdade: quem poderá ficar em pé? Nem resistência, nem resignação adiantarão muito aqui. A única resposta efetiva para a Energia do Amor é o Poder do Amor, que abraça o seu próprio sacrifício com satisfação. Em outras palavras, o trabalho amoroso demanda a cooperação da criatura, respondendo de acordo com a lei de sua natureza.

Para o artista que lida com a matéria inanimada, essa cooperação estará garantida sem a consciência ou vontade da própria da criatura, na medida em que o criador tenha a postura correta em relação ao seu trabalho, em conformidade com a natureza do seu material. A matéria inanimada, deixada a seu bel prazer, tende a seguir a regra do menor esforço, caindo na aleatoriedade, e essa tendência determina a sua estrutura natural. A tarefa do artista é fazer com que essa tendência

²⁰⁸ William Blake: *Songs of Experience* [*Cantos da Experiência*].

natural da estrutura coopere com a estrutura da sua obra. A estrutura de areia, por exemplo, não serve para a confecção de cordas, e o artista que adotasse um projeto tão pouco cooperativo se tornaria proverbial. Mas certos tipos de areia servem para a confecção de vidro, ainda que à custa de sua própria estrutura.

Também quando se trata de matéria viva, ainda que de forma inconsciente, o artista terá que se adaptar ao seu material, embora essa experiência também possa ser chamada, sem antropomorfismos descabidos, de uma “reação”; as plantas “reagem” ao cultivo e adubação em um sentido bem diferente do que faz o ferro ao “reagir” às marteladas. Quando se trata de matéria animal, por sua vez, ela “reage” numa escala crescente de consciência até que, no caso dos animais domésticos, nos aproximamos bastante de uma cooperação quase inteiramente consciente. É nas relações humanas que a cooperação atinge o nível mais alto de consciência.

Já vimos que nenhum criador humano é capaz de criar um ser autoconsciente; e vimos também que ele é constantemente impelido para tanto por um desejo ardente que vem de dentro; pode-se ver alguma satisfação desse desejo de criação nas relações entre o dramaturgo e seus atores e na criação de personagens imaginativos. Em todas essas relações, ele tem consciência dessa obsessão paradoxal pela completa independência da criatura, combinada à sua cooperação voluntária com o propósito do escritor, na medida em que este esteja em conformidade com a lei da sua natureza. Nessa obsessão insistente, ele vê a imagem da relação perfeita do Criador com sua criatura, e da reconciliação perfeita da predestinação divina com a vontade criada livremente.

Na criatura ainda, ele reconhece uma fissura e um paradoxo. Ele está ciente dessa obsessão insistente pela criação e, ao mesmo tempo também, de uma resistência à criação e uma tendência de recair na aleatoriedade da negação. Tal resistência é chamada por Berdyaev de “liberdade meônica obscura” - o ímpeto pelo caos. Ela está associada à lei natural da matéria, que é a lei da crescente aleatoriedade à medida que o tempo passa. Desse ponto de vista, seria justificável associar o mal e o princípio negativo à parte material do universo. Mas, por mais que a matéria e a aleatoriedade estejam associadas de forma inextricável, isso também vale para a matéria e a vida: não conhecemos qualquer tipo de vida no universo, que não esteja associado com a matéria e a tendência natural da matéria *viva* é para longe da aleatoriedade, em direção à crescente complexidade e à ordem. Sir James Jeans expressou essa

condição de forma pessimista com as seguintes palavras: “Se o universo inanimado se move na direção por nós suposta, então a evolução biológica se comporta como um navegador, que iça as velas de um navio que está afundando”.²⁰⁹

A luta entre a ordem e o caos não é, portanto, própria apenas da natureza humana; ela se encontra onde quer que haja vida, e quem sabe até em toda matéria, já que a matéria é (seja ela capaz ou não de produzir a vida), em todos os casos, o único meio conhecido para a manifestação da vida. Essa contradição e paradoxo se encontram na base da Doutrina da Queda, que, de acordo com alguns autores antigos, alegou-se ter representado a queda de todo o universo material, já para outros, a queda significou que a vontade autoconsciente do homem tenha se posto ao lado do caos e da destruição, colocando-se contra a ordem e a vida. Parece não haver solução possível para essa antinomia dentro do esquema temporal; a síntese pertence a uma eternidade que está totalmente fora do tempo. É isso mesmo que a nossa analogia nos faz esperar, já que todas as dificuldades e contradições da obra criada são precisamente relativas ao esforço por torná-la manifesta em forma material e em certa sequência no tempo.

A resistência à criação com que o escritor se depara na sua criatura fica evidente, tanto para o criador mesmo, quanto para os outros – particularmente para aqueles que têm o infortúnio de viver com o criador bem na hora em que a sua Energia esteja engajada em uma obra. O criador humano costuma expressar com franqueza suas perplexidades e agonias do processo criativo e sobre a obstinação do seu material. Quase tão evidente quanto isso, entretanto, ainda que talvez menos prontamente explicável ou descrito, é o ímpeto violento da criatura pela criação. Para quem está de fora, o espetáculo de um autor “grávido de uma ideia” costuma ser motivo de troça descabida; o poeta de “primeira viagem” é o alvo frequente da zombaria de pessoas pouco educadas, da mesma forma que, no palco, qualquer referência ao nascimento de uma criança gera risos, especialmente da parte de membros masculinos da plateia. Em ambos os casos, trata-se de um mecanismo de defesa – trata-se do protesto nervoso do negativo e caótico contra a energia misteriosa e terrível da criatividade. Nenhum artista verdadeiro negaria o fato de que a obra de criação luta e demanda de forma insistente ser trazida à existência. Muitas vezes essa demanda pode se impor a si mesma à revelia dos interesses justos do autor e nos momentos mais

²⁰⁹ Sir James Jeans: *Eos*.

inconvenientes. O editor, o saldo da conta bancária e mesmo o intelecto consciente podem até recomendar ao escritor que vá procurar outro trabalho mais rentável e seguro; mas seus argumentos serão inúteis, diante da vitalidade passional de uma obra que insiste em sua manifestação. A força dessa insistência variará entre algo parecido com uma inspiração e algo que se assemelha a um mero capricho da mente ociosa; mas sempre que o desejo da criatura pela existência é dominante, tudo o mais deverá dar espaço a isso; o escritor deixa tudo de lado para se dedicar à sua tarefa com um misto de sentimentos de prazer e expectativa. Por esse motivo, o artista deve, antes de qualquer um, ser cauteloso em fundamentar a sua filosofia de vida sobre o pressuposto de que “não viemos a esse mundo por escolha própria”. Isso pode até ser verdade, mas ele não tem como prová-lo, e a analogia da sua própria experiência criativa oferece evidência do contrário. Ele sabe muito bem que, em seu trabalho, ele sempre se sentirá moído pelo moinho do paradoxo universal. A sua criatura demanda a manifestação no espaço-tempo, ao mesmo tempo em que se opõe teimosamente a ela; no seu universo a sua vontade está voltada para a vida de forma tão implacável como está para o caos.²¹⁰

Entretanto, há uma diferença: a satisfação de sua vontade em favor da vida depende inteiramente da vontade sustentada e perpetuamente renovada de criação do criador. A obra só pode despertar para a vida e crescer sob a condição de que a Energia do Criador não se esgote; mas para satisfazer o seu desejo pela morte, só o que ele tem que fazer é parar de trabalhar. [A obra] vive, move-se e tem a sua existência nele, podendo dizer-lhe com todas as letras: “Tu és a minha vida, se te retirares de mim, eu morrerei”. Se fosse possível uma criatura não consciente de si rezar, suas ações de graça e louvores seriam dirigidos, não tanto para quaisquer acidentes de sua estrutura, mas, em primeira instância, para o seu ser e sua identidade. Se ela for inteligente, jamais, sob hipótese alguma, pediria ao seu criador que arranque fora a sua própria natureza, já que (como vimos) qualquer violência desse tipo serviria apenas para diminuir a sua vitalidade e destruir o seu ser. Ela desejaria muito menos ainda subjugar a vontade dele à sua própria ou alterar o propósito do autor, já que esse tipo de desvio da Ideia original

²¹⁰ É claro que é inútil objetar que a luta dessa “criatura” pela manifestação seja, “na verdade”, apenas uma parte do ego do próprio criador. *Todas* as criaturas são parte da mente do Criador, e não têm existência independente, enquanto não alcançarem independência parcial por meio de sua manifestação.

desintegraria a obra e faria os fragmentos ficarem à mercê da aleatoriedade do caos. E se ela possuir vontade própria e consciência, só poderá alcançar vida e integridade individual através da cooperação com a Energia na revelação da Ideia através do Poder.

O criador humano, ao trabalhar a matéria que não tem autoconsciência, não é cultuado por suas criaturas, já que esse material não possui vontade. A única resposta que ele pode receber delas é a sua natureza, e só ele será culpado se esta resposta não for visível. Se ele torturar o seu material; se a pedra parece triste porque ele a trabalhou de uma maneira estranha à sua própria natureza; se o que ele escreve representa um abuso da linguagem; se sua música é uma sucessão de intervalos sem sentido, então, todo o desconforto precário do seu universo material não será nada mais do que uma acusação. Mas se, por sua vez, ele respeitar a integridade do seu material e o trabalhar de acordo com ela, a beleza da obra bem ordenada proclamará o seu louvor por si só, sem a vontade própria. Se ele for trabalhar com plantas, animais ou com o ser humano, a vontade cooperativa do material fará parte da obra numa reação cada vez mais consciente e disposição pessoal de honrar seu criador. Mas a identidade perfeita da vontade consciente entre o criador e a criatura nunca é alcançada; a identidade na verdade só é alcançável na proporção inversa à consciência da criatura. Uma identidade perfeita da criatura com a vontade do seu criador só é possível se a criatura não possui nenhuma autoconsciência: isto é, quando ela for uma externalização de algo que seja completamente controlado pela vontade do criador. Mas nem mesmo esta perfeição restrita é alcançável ao criador humano, já que ele mesmo faz parte do seu próprio material. No que concerne à sua própria obra especial, ele é como Deus: imanente e transcendente; mas a sua obra e ele mesmo são ambos parte do universo, e ele não pode transcender o universo. Todos os seus esforços e desejos visam aquele arquétipo criativo ideal em cuja imagem inalcançável ele percebe que foi criado. Somente ele é capaz de criar um universo cheio de vontades livres, conscientes e prontas para a cooperação; o que faz parte de sua própria personalidade e ainda sim, existe de forma independente dentro da mente do criador.

NOTA “A” – Independência da Criatura

Chegamos aqui ao grande divisor de águas que separa a atuação da Imaginação daquela da Fantasia, atividades essas muitas vezes

confundidas pelos psicanalistas. “O sujeito,” dizem eles, “inventa coisas a seu respeito”, como se não houvesse aí nada mais do que um só tipo de invenção. Na verdade, as duas coisas não têm quase nada em comum, exceto que a personalidade seja a matéria prima para ambos. Elas podem existir lado a lado no mesmo homem, ou na mesma criança e são por eles distintas de forma imediata e infalível.

O efeito da fantasia sobre o seu autor é voltado para dentro, obscurecendo os limites entre a visão e a realidade, relacionando-se cada vez mais de perto com Ego, de modo que a criança, ao fantasiar que é uma assassina acabe se tornando uma assassina de verdade. Ao passo que a imaginação criativa se volta para fora, aumentando de forma estável a lacuna existente entre a visão e a realidade, até que se torne um grande abismo entre a arte e a natureza. São raros os escritores de romances policiais que se tornam assassinos – e quando isso acontece, não se trata do resultado de um processo de identificação com os seus heróis assassinos. Os escritores de romances policiais não fantasiam serem investigadores na vida real, por mais que os editores de jornais se ludibriem a si mesmos de que eles o sejam, dificultando a vida do autor, quando o pressionam para apresentar uma solução para o caso mais recente de assassinato em série ou o fazem empreender longas viagens de trem para cobrir *in loco* o caso da hora.

É difícil persuadir os psicólogos de que essa distinção entre Imaginação e Fantasia seja fundamental – especialmente por sua recusa radical a dar ouvidos ao que os autores dizem sobre si mesmos. É como se eles insistissem em querer convencer um degustador de que não haja diferença real entre as diferentes qualidades de vinho, e que qualquer distinção de paladar fosse mera racionalização de algum trauma ocorrido na sua infância com sucos de uva. É claro que é inegável que, quando se faz uma análise minuciosa de um vinho e de outro e do suco de uva, essas substâncias podem ser decompostas nos mesmos componentes atômicos, embora o vinho fosse fermentado e suco não. O mesmo pode ser dito da Imaginação e da Fantasia: a personalidade é a matéria prima de ambas; a única diferença está no que se obtém delas. Quanto mais forte o ímpeto criativo, mais poderosa é a premência de escapar à identificação do Ego com o personagem criado.

Assim, a imaginação criativa é, portanto, o inimigo da fantasia e seu antídoto – verdade esta reconhecida por psicólogos na prática, mas frequentemente obscurecida nos seus escritos em que confundem os dois termos, como se eles fossem intercambiáveis. As evidências de um

hábito de fantasiar numa criança não é prova de ímpeto criativo: pelo contrário. A criança que trata as suas aventuras fantasiadas *como se* elas fossem reais está mais longe da criatividade do que nunca; esses pequenos mentirosos sonhadores, uma vez crescidos, acabam se tornando em poetas imaturos medíocres (ou coisa pior), que são a irritação e desespero dos verdadeiros artistas. A criança que é criativa conta histórias, como toda criança, mas de forma objetiva; ela usualmente se concentra em algum herói de um conto ou história, que jamais é confundido na sua mente com os devaneios corriqueiros em que eles se veem dominando os adultos ou salvando entes queridos de prédios em chamas. Mesmo quando ela faz de conta que o “bardo se torna o herói da história”, trata-se da mais pura dramatização, que pode ser desenvolvida em paralelo à sua consciência da vida real, coisas essas que nunca se cruzam em ponto algum. Um tipo de imaginação não se desenvolve no outro; eles são completa e conscientemente independentes. Isso significa dizer que os primeiros esforços literários do artista genuinamente criativo, tratam em grande parte de objetos dos quais o autor infantil não sabe absolutamente nada, tais como piratas, submarinos, pântanos infestados de cobras, ou romances de cavalaria. As exortações bem intencionadas de pais e professores para que ela “escreva sobre alguma coisa de que realmente entenda” deveriam ser (e serão) firmemente ignoradas pelo jovem criador como mais um exemplo da estupidez crônica da mente adulta. Em fase mais avançada da vida, e com a prática na criação, o impulso para voltar-se para fora se torna tão forte que toda a experiência pessoal do escritor passa a ser vista por ele de forma objetiva, como material para o seu trabalho.

Não estou querendo discutir com as autoridades no assunto; estou dizendo isso, porque se trata de um assunto que eles muitas vezes acham muito difícil de tratar. A criança que se faz passar por Napoleão e sai por aí exigindo o respeito devido a um Napoleão não é necessariamente um pequeno paranoico com uma obsessão napoleônica, mas ele também pode muito bem ser considerado uma espécie de ator.

X. DESIGUALDADES NA TRINDADE

Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou. -
- O livro de Gênesis.

Que obra prima que é o homem! ... como o seu entendimento é parecido com um deus!
- WILLIAM SHAKESPEARE: Hamlet.

Pensei que alguns dos artesãos tivessem criado os homens e não os criaram bem, eles imitaram a humanidade de forma tão abominável.
Ibid.

A não ser que o homem creia da forma correta, não pode ser salvo.
- Quicumque Vult [Credo de Atanásio].

X

DESIGUALDADES NA TRINDADE

A analogia do Pai como uma das pessoas da Trindade aponta para um pai humano perfeito; ainda que esse fenômeno seja tão raro quanto a capacidade de visão do olho normal, que o oculista usa como um ideal nunca visto antes, mas, ainda sim, fielmente reverenciado, para avaliar toda a visão real com a qual tem de lidar. Da mesma forma a analogia do Criador remete a um artista humano perfeito. Entretanto, não há artistas perfeitos – um fato a que a crítica literária (que é uma forma de arte com uma tendência excepcionalmente forte para a morte e destruição) tende a dar uma ênfase quase exagerada. As imperfeições do artista podem ser facilmente classificadas como imperfeições da sua trindade – trindade essa que é como aquela Outra, à qual é analógica. E se quisermos preservar o caráter da obra, é preciso imaginá-la com todas as suas pessoas consubstanciais e co-iguais. A co-igualdade da Trindade Divina é representada por símbolos e em emblemas maçônicos como um triângulo equilátero; mas a trindade do escritor raras vezes é algo que não seja desigual, e algumas vezes chega a ter uma irregularidade fantástica.

No final do capítulo oito, eu citei um verso do *Quicumque Vult* [Credo de Atanásio]. Quando eu era pequena, lembro-me de que tinha a impressão de que esse verso maculava seriamente um majestoso e fascinante mistério. Eu achava completamente desnecessário lembrar alguém de que havia “um Pai, e não três pais; um Filho, e não três filhos; um Espírito Santo e não três espírito-santos.” Essa sugestão me parecia bastante estúpida. Já era suficientemente difícil imaginar um Deus que fosse Três em Um; será que era possível existir alguém tão louco, a ponto de conceber uma divindade feita de nove partes? Três pais era uma ideia mais do que absurda; lembro-me que ficava corada de recitar essas palavras tão pouco associadas a qualquer coisa até mesmo ao que o bárbaro mais exótico pudesse ter a chance de imaginar em sua cegueira. Mas a experiência crítica me convenceu de que os Pais da Igreja Ocidental sabiam mais sobre a natureza humana do que eu. Então, no que diz respeito à analogia do criador humano, sua advertência fazia sentido. Escritor após escritor fracassa devido à ilusão de que o que Chesterfield chamou de “atividade inconstante” cumpriria o papel da

Ideia; de que o Poder da Ideia em sua própria mente poderia substituir a Energia desordenada que se manifestou; ou de que uma Ideia já fosse um livro por direito próprio, mesmo se ele fosse expresso, desprovido da Energia e experimentado sem Poder.

Muitas obras ininteligíveis da escolástica são expostas como se fossem produto de três pais; muitas textos fragmentários que causam lágrimas revelam a sensibilidade incontrolada de três espíritos impressionáveis; um turbilhão de episódios desconexos indica a presença de três filhos no comando das coisas. Obras criadas assim não provam ser de baixa qualidade, no sentido de terem sido escritas de forma propositalmente negligente ou desprezando a verdade artística: “há muitos fatores que fazem uma poesia ser má e a impureza de intenção é apenas um deles”.²¹¹ Seus autores não são ateus artísticos, mas apenas hereges, que se agarram com uma ignorância insuperável a uma doutrina unitária de criação. E é bem verdade que, mesmo no caso deles, deve haver alguma trindade completa envolvida de alguma forma na obra, do contrário eles nem sequer teriam estado em condições de escrevê-la.

Mas o que atrapalha o seu trabalho é a sua doutrina assimétrica e torta, e sua criação é tão ruim, porque eles “não têm a fé adequada”. Seria bastante divertido e promissor distinguir escritores que sejam respectivamente, “obcecados pelo pai”, “obcecados pelo filho”, e “obcecados pelo espírito santo”. A marca daqueles que são obcecados pelo pai é que eles se empenham em impor a sua ideia diretamente à mente e aos sentidos, achando que esta seja já a obra toda. De formas muito diferentes, tanto o estudioso mais insípido, quanto Blake, no seu confronto com as imensas e nebulosas cosmogonias e o simbolismo altamente pessoal dos livros proféticos, são representantes desse grupo. Ambos parecem tentar impor a sua mensagem, sem a mediação plena do filho, enquanto isso, o seu espírito murmura algo para as suas próprias almas nos lugares secretos do seu interior, sem que as suas ideias jamais se derramem de forma poderosa sobre a terra. Outro exemplo de fixação pelo Pai é aquela figura muito familiar e levemente cômica do homem que “tem a mais brilhante ideia para um livro, se ao menos ele tivesse tempo para sentar e escrevê-lo”.²¹² Ele acredita piamente que, para fazer

²¹¹CS Lewis: *The Allegory Love [A Alegoria do Amor]*.

²¹² Quando o artista tem o livro completo em sua cabeça antes de escrevê-lo (ver capítulo três), é claro que o filho está presente e em plena atividade em grande parte do trabalho já conscientemente estruturado (por exemplo, no estilo, nos

a Energia entrar em ação, só o que precisa seria de tempo e de uma cadeira, e que o filho da mesma forma que o pai, seja desprovido de suor e sofrimento.

Entre os obcecados pelo filho, podemos citar escritores como Swinburne, cuja imensa criatividade e encanto sensual na maneira de expressar são superdesenvolvidos em relação à tenuidade da ideia dominante. Seu espírito passa por uma espécie de falso Pentecoste, que o emociona e toca os seus sentidos, mas sem produção de nenhum renascimento genuíno do espírito. A esses também pertencem os euíustas e os desprovidos de imaginação, os malabaristas verbais e de rimas; os requintados, os pretensiosos e preciosistas, e aqueles que (como Meredith em seus piores momentos) enfeitam o lugar comum com formulações tortuosas e complexas - todos aqueles cujas maneiras se degeneram em maneirismos. Entre eles se encontram também os poetas que usam letras maiúsculas talentosamente torneadas e epítetos espalhados pela página. É nesse grupo, creio eu, que devemos classificar o palavreado de James Joyce, em que o uso de associação verbal e silábica é levado tão a extremo que põe a perder o seu poder de persuasão inconsciente e a resposta do leitor acaba sendo distraída pelo êxtase consciente da caça aos enigmas, como um porco que revolve o lixo em busca de algo comestível.

Anna Livia Plurabelle é uma representante tanto do gênero feminino quanto do rio Liffey (*amnīs Līvia* em latim) e a sua beleza é feita de muitas belezas, da mesma forma que o rio é a confluência de muitas correntes. Enquanto batem as roupas sujas sobre as pedras, duas lavadeiras – que são, elas mesmas, figuras quase mitológicas – e contam a sua história, citam os nomes de centenas de rios na sua conversa. Uma delas não ouve bem, por causa do algodão em seus ouvidos e diz em seu dialeto: “*It’s that Irrawaddy²¹³ I’ve stock in my aars. It all but husheth the lethest sound*”. Isso não é apenas a transposição de “*It’s this here*

personagens, na sequência de episódios); mas este não é o caso do cavalheiro ingênuo em questão, como logo descobrimos quando lhe pedimos que nos explique a sua ideia. O que lhe está faltando não é nem tempo, nem uma cadeira, mas uma primeira ideia de como dar início ao trabalho.

²¹³ Nome de um rio. (N.T.)

wadding I've stuck in my ears. It all but hushes the least sound” (é esse chumaço no meu ouvido, ele abafa qualquer ruído) em um dialeto rude de palavras sussurradas, trata-se da evocação de Lethe, o rio que flui através de Hades; do rio Aar, na Suíça; do Stoke, na Inglaterra; e de um rio Indo-chinês, o Irawaddy.²¹⁴

Temos que admitir o quão inteligentes são essas palavras; quão geniais e divertidas! E são educativas também, como o tipo mais instrutivo de acróstico, que nos faz repassar conscientemente “centenas de rios”, como em um dicionário geográfico ou um atlas. Essa também seria uma bela dinâmica para uma aula de geografia na escola. Mas que tipo de ânimo a evocação de Lethe deveria ocasionar?

O defensor da obra de Joyce continua: “Alguns dos neologismos de Joyce não precisam de explicação...Uma palavra como *thonthorstrok* (trovão) está repleta de alusões literárias, ligando à ideia de *thunder* (trovão), *thunderbolt* (raio que acompanha o trovão), e facho de luz do raio Tor, o deus nórdico do trovão que empunha o seu martelo”. Bem, isso lá é verdade, mas não veicula mais, do que o que a palavra “*thunderstoke*” (trovoada) transmite, e na verdade até menos. Pois o neologismo limita as associações àqueles a quem a sua excentricidade chama a atenção consciente. Já a “trovoada”, evoca a memória subconsciente de associações não apenas com “trovão”, “relâmpago”, e “Tor”, mas também com *toda e qualquer* imagem verbal e visual acumulada pela palavra através de muitos séculos, desde Júpiter, o Tonante²¹⁵, até o canhão no Vale da Morte; de Jó e dos Salmos, até os dois Boanerges,²¹⁶ e os trovões apocalípticos que procediam do Trono. Esse passatempo intelectual de dissecar “*thonthorstrok*” nos fez ficar ativamente alertas e, dessa forma, imunes à sugestão subconsciente, de modo que em nosso espanto mal e mal nos damos conta do nosso próprio parentesco com Robinson Crusoe, que, vendo um fenômeno sem precedentes como esse, “ficou como que fulminado por um raio, ou como se tivesse visto um fantasma”. Assim, nessa tentativa de fazer, por um dispositivo mecânico o trabalho que deve ser feito pela “resposta da

²¹⁴Babette Deutsch [poeta, crítica, tradutora e romancista americana, morta em 1982]: *This Modern Poetry* [*Esta poesia moderna*].

²¹⁵ Nome do deus do trovão na mitologia romana. (N.T.)

²¹⁶ Filhos do trovão. (N.T.)

alma viva”, o filho usurpa o controle do espírito, e o pai fica sufocado e se perde em meio à poeira levantada pela luta.

Já o escritor obcecado pelo espírito, entende que a sua emoção é por si só suficiente para despertar a resposta do leitor, sem passar pela disciplina de uma encarnação completa, e sem a coerência que vem da referência a uma Ideia condutora. Tal homem é capaz de escrever com lágrimas escorrendo pelo rosto, e ainda assim não produzir nada se não uma retórica pomposa, um mal gosto raso, ou os absurdos de uma Amanda Ros. O ator ou atriz que demonstra paixão em cada linha de sua fala, de modo que os soluços sufoquem sua palavra e o nervosismo paralise os seus membros será, à medida que confiar exclusivamente nesta sua reação pessoal, tudo o que irá alcançar será a asfixia e paralisação da resposta de seu público. Há controvérsias em torno da questão: deve o ator “vivenciar” o seu papel, será necessário que ele sinta a coisa por si mesmo para (como muitos dizem) “atuar com sensibilidade”? Está certo que a confiança implícita na técnica (que é a heresia cometida pelo obcecado pelo filho) reduzirá a arte de atuar, a um conjunto de truques mecânicos. Mas, como diz Coquelin, “se eu me recuso a acreditar na arte sem natureza, não terei natureza sem arte no teatro.” E ele conta o seguinte conto sobre Edwin Booth, que, lembre-se de passagem, não era incompetente, mas um dos principais atores de tragédias de sua época:

Certa noite, ele estava encenando *Le Roi S'Amuse*.²¹⁷ Este foi um dos seus melhores papéis e ele gostava de contracená-lo. Desta vez, ele ficou ainda mais satisfeito consigo mesmo do que de costume, a força das cenas, o *pathos* da língua trabalhou de forma tão poderosa nele que ele se identificou completamente com seu personagem. Lágrimas de verdade escorreram de seus olhos, sua voz estava quebrantada de emoção; soluços reais o sufocavam, e pareceu-lhe que ele nunca tinha atuado tão bem. Quando a apresentação terminou, ele viu sua filha correndo em sua direção. Ela, sua crítica mais sincera, estava assistindo à cena de uma caixa e se apressava ansiosamente para saber qual era o problema, e como foi que ele tinha representado tão mal

²¹⁷ O “Bobo da corte” é uma peça escrita por Vitor Hugo em 1832. (N.T.)

naquela noite (Constante Coquelin: L'Arl du comédien).

A conclusão de Coquelin é a “de que, se queremos suscitar emoções, não devemos senti-las nós mesmos”, ele não disse que nunca as devêssemos sentir, mas só que “o ator deve, em todos os casos permanecer senhor absoluto de si mesmo”. O que ele está tentando dizer é que o artista não deve tentar forçar uma reação pelo contato direto com qualquer reação sua, pois o espírito não pode falar com o próprio espírito sem intermediário. Para interpretar a sensibilidade aos dotados de sensibilidade, não basta termos apenas a técnica controlada da Energia, que orienta a expressão material, mas também precisamos da Ideia controladora, que, “sem partidarismos ou paixões”, move todas as coisas, “mesmo sem mover-se a si mesmo”. Em toda a arte deve haver esse núcleo duro ou esfera inclusiva (qualquer que seja a metáfora preferida) da liberdade de paixões, do contrário, a resposta do espírito para com o filho se torna acrítica, sem qualquer padrão de auto avaliação.

É, claro que o trabalho de bons escritores se torna “obcecado” por uma ou outra pessoa de sua trindade só de vez em quando, e isso acontece por vezes até mesmo ao melhor entre eles, quando isso os leva a produzir o que parecem ser paródias antipáticas de seu próprio estilo. Mas todos os escritores (como seres humanos, por melhores que sejam) estão sujeitos a que a sua trindade se torne desigual – ligeiramente desproporcional - de modo que possamos dividi-los naqueles centrados no pai, centrados no filho e centrados no espírito santo. Assim, Blake em seu momento mais lúcido, suave e lírico, apresenta ainda a coerência intelectual estrita e o descolamento alegre do pai: suas paixões mais ferozes têm algo de cósmico e impessoal; mas provavelmente foi esta qualidade que provocou Lytton Strachey a acusá-lo de ser “desumano”.²¹⁸ Grande parte da controvérsia um tanto sem sentido entre os clássicos e os românticos é, no fundo, decorrência de uma

²¹⁸ Não deveria ser necessário deixar claro aqui - mas tudo leva a crer o contrário - que não é o alto nível do tema e da linguagem a característica distintiva daquele que é centrado no pai, mas o fato de que todo o trabalho do escritor e cada parte de sua obra pudesse ser remetida a uma unidade coerente e controladora da Ideia. Blake, Tomás de Aquino, Euclides e Bach são todos centrados no Pai, o mesmo vale para Lewis Carroll nos livros sobre “Alice”, mas Milton não o é, nem Donne, embora o pai seja poderoso em ambos.

incompatibilidade temperamental entre a centralização no pai e a centralização no espírito. E, por outro lado, muitos escritores cuja obra é, em geral, assimétrica e pouco satisfatória trazem à tona um ou outro poema perdido ou frase isolada, na qual tudo o que era fraco e disperso parece de repente ser trazido novamente à perspectiva correta; uma obra assim se destaca de todo o seu legado com brilho único e uma “retidão” tal que se parece com a imagem de um estereoscópio no momento da sobreposição perfeita. Estes, imagino eu, são os momentos em que a trindade do escritor ajustou-se a si mesmo temporariamente – em que a Energia, a Idea, e o Poder se tornaram consubstanciais e co-iguais pelo menos uma vez. O efeito, quando ocorre, é tão dramático que pode nos fazer achar difícil de acreditar que ainda estejamos lidando com o mesmo escritor. Na verdade, os críticos do drama elisabetano, raramente sequer querem acreditar nisso, mas logo atribuem a magnífica intrusão à mão interpoladora de Shakespeare. No entanto, não há dúvida de que o fenômeno realmente ocorra, o exemplo mais conhecido está, suponho eu, no famoso verso: “A cidade rosa vermelha com metade da idade do tempo”, vinte sílabas que foram suficientes para tornar o seu criador imortal, embora em nenhuma outra parte do poema, nem (até onde eu sei) no restante de sua criação, o digníssimo cavalheiro tenha apresentado uma única frase memorável ao mundo.²¹⁹²²⁰

Não é nenhuma heresia mais séria ou um pecado mortal centrar-se no pai, no filho, ou no espírito; a imperfeição geral da natureza humana pode, no máximo, ser classificada como o efeito venial e inevitável do pecado original. A imagem de Deus está um pouco distorcida: se não fosse assim, não deveríamos nos tornar “como deuses”, mas *seríamos* deuses. O que é de fato destruidor na criação do artista é a debilidade profunda e arraigada de qualquer um dos aspectos da Trindade. Dessa forma, uma debilidade insistente do “pai” ou da Ideia vem à tona pela confusão ou incoerência, pela quebra da unidade aristotélica da ação ou, então, o que é ainda mais desastroso, pela não observância da unidade do tema. Nem todas as obras que possuem *formas* incoerentes e episódicas são criações “desprovidas de pai”; a

²¹⁹Dean Burgon: *Petra: Newdigate Prize Poem* [*Petra: Troféu Newdigate de Poemas*], 1845.

²²⁰ São as palavras de um turista, de resto desconhecido, quando viu pela primeira vez a cidade histórica de Petra, uma cidade redescoberta pelos arqueólogos no início do século XIX, na Jordânia, que está concorrendo a se tornar uma das novas Sete Maravilhas do Mundo. (N.T.)

forma é o domínio do filho e uma forma incoerente, como a de uma novela picaresca, pode ser adaptada de forma a exigir a expressão da Ideia de forma correta e seletiva. Mas se não houver unidade da Ideia, que inclua em si toda a estrutura móvel; ou se a obra, tendo começado como um tipo de coisa, termina se mostrando outro tipo de coisa; ou se ela vai contra a sua própria natureza e finalidade no processo de desenvolvimento; ou se (curiosamente isso acontece com grande frequência) ela nos encanta ao longo da leitura pela sucessão elegante de suas partes, no entanto, não deixa nas nossas memórias nenhuma impressão distinta de si mesmo, formando um todo coerente, em casos assim, há algo radicalmente errado com a sua Ideia paternal. É claro que há escritores que se orgulham de nunca planejarem um livro de antemão; se eles estão dizendo a verdade, são hereges. Mas muitas vezes eles fazem essas reivindicações com tom de ironia. É bem fácil testar as suas declarações. Quando a sua criação tem sucesso como obra de arte, o produto final irá sempre revelar uma unidade de tom e tema que com grande certeza não foi parar ali por acaso. *Tristram Shandy*, por exemplo, o mais obstinado de todos os pretendentes à incoerência, mantém a sua unidade por uma convincente uniformidade de estilo e uma falta metódica de método que é prova da cooperação inteligente entre pai e filho em sua criação. Para ilustrar uma incoerência e atrofia genuína da paternidade, temos que lançar mão de um exemplo de uma coleção de belezas raras, mas desconectas, que compõe o *corpus* disperso dos dramas de Beddoes. Aqui, tudo é lindo, tudo é poderosamente fragmentado, mas o poder e a beleza da obra *como um todo* praticamente não existe. Trata-se de um monte de refugio de começos depreciáveis, finais abortados, episódios desconexos, passagens de transição que não ligam nada com nada, ações sem motivação, cenas que levam a situações que nunca são desenvolvidas, discursos contrários ao caráter dos personagens que estão falando, cujo aspecto é apenas uma massa informe de forma sem personalidade. Não há unidade, a não ser a da preocupação mórbida com a morte, que pode ser vista como forjadora de unidade. Também não há verdadeira canalização da energia, e não há integralidade de concepção. A descrição de Kelsey do comportamento criativo de Beddoes mostra de forma suficientemente clara onde se encontra a sua debilidade:

Sua composição poética na época (da sua juventude) fluía de forma excepcionalmente fácil: Mais de uma vez, ele foi para casa à noite levando

consigo o ato inacabado de uma peça, em que o editor (o próprio Kelsall) havia descoberto muitos aspectos admiráveis, e, no encontro seguinte, ele já havia produzido algo novo, parecido em sua estrutura, mas repleto de outros pensamentos e fantasias, projetadas pela sua imaginação fértil, que a sua imaginação havia projetado com toda a abundância e não a partir de qualquer sentimento, certo ou exagerado, de indignidade do seu material anterior. Desses diversos fragmentos muito surpreendentes, de aspecto grandioso e imponente, na fase inicial de sua formação “como o contorno vermelho de um Adão recém-criado”, o único traço que ficou foi, literalmente, a impressão, portanto, profundamente impregnada na mente de seu único observador.

Essa é a imagem de uma energia esplendorosa, acompanhada de um poder impressionante da mente, mas ela perde a sua consistência pela falta de conexão com uma Ideia mais forte. Posteriormente, em estágio mais avançado da vida, a fluidez fácil que era capaz de criar e destruir assim, de forma tão descuidada, transforma-se numa incansável insatisfação. O autor assim irritado se refere a seu próprio trabalho dizendo: “Os personagens infernais do *Jest Book* [*Livro da Comédia*] (o drama inacabado do livro *Death's Jestbook* – [*Livro da Comédia dos Mortos*]) ficavam tagarelando o tempo todo, e não tinha como impedi-los”; “muitas vezes tenho a forte suspeita de que não tenho nenhuma vocação real para a poesia”; “não tenho nenhum direito de esperar qualquer distinção como grande escritor... pegue um só ato de Shakespeare para ler ... ou qualquer coisa real, natural e socialmente profunda, e depois algo como o *Livro da Comédia*, e vai perceber na hora como é forçado, artificial, insípido, etc, etc, como são todas as coisas desse tipo”; “o interminável *Livro da Comédia dos Mortos*... a malfadada peça”... “um livro prosaico de poesia e prosa poética. Ele contém uma meia dúzia de contos cômicos, trágicos e entusiásticos, satíricos e semi-morais: quem sabe meia centena de peças líricas – toques de harpa em vários estilos e humores, e o *Livro da Comédia* que já nasceu morto”; “O *Livro da Comédia* infundável”; “o enfadado *Livro da Comédia*”; e finalmente, depois de sua segunda tentativa de suicídio: “Entre outras coisas, eu bem que poderia ter me tornado um bom poeta,

a vida me era enfadonha demais...”²²¹ Ele não terminou nenhum de seus dramas, com exceção do trabalho precoce, a *The Brides' Tragedy* [*A Tragédia das Noivas*], nem a sua coletânea de poesia e prosa jamais foi publicada; toda a sua história criativa foi como a de grandes rios que morrem na praia: “A frustração”, escreveu ele, “é a sina do poeta, acima de todos os seres; e daí vem a efusão de sentimentalismo do espírito, essas torrentes que vêm do mais profundo de seus objetos imaginários, porque não havia em sua casa altar que fosse digno de libação”. Com certeza nenhum poeta cuja trindade tenha estado fortemente concentrada no pai poderia ter escrito essa última frase. Exceto pela ausência da Ideia e de um propósito integrador da totalidade da obra, Beddoes²²² tinha sim, as qualidades de um grande poeta.

É notável, aliás, que Beddoes sempre estava interessado em ouvir a crítica e se manifestava surpreendentemente aberto para alterar a sua obra para adequá-la mais à opinião das pessoas. “Será que eu estarei certo na minha suposição de que você tenha rejeitado as cenas e pontos em prosa e queira me mandar refazer todos eles? – quase todo o primeiro e segundo ato e grande parte do terceiro, e que grande parte das duas cenas principais do quarto e quinto ato sejam fortalecidas e mais bem trabalhadas? Mas veja bem, isso não é nenhum detalhe, embora eu acredite que essas alterações tenham que ser feitas”.²²³ “Provavelmente, a essas alturas você já deve ter ouvido o parecer de Proctor e Bourne que vem das autoridades ... a peça deve ser revisada e melhorada... Solicitei a Proctor ... que especifique suas objeções, e assim que ele tiver feito isso, pretendo solicitar o mesmo de você – tudo o que você levantou é, creio eu, bem certo e será adotado... Proctor rejeitou os corvos mensageiros²²⁴ – posso deixá-los de lado - mas ele também considerou os cogumelos grossos e seus crocodilos “absolutamente inaceitáveis” – mas que eu considero quase necessários para a sobrevivência da peça. O que você me diz? Se a maioria for contra, é provável que eu esteja errado”.²²⁵ E assim vai. É verdade que a maioria dessas mudanças bruscas nunca foram empreendidas; mas a qual escritor cuja trindade esteja em bom equilíbrio, ocorreria fazer uma revisão em toda a sua

²²¹ *Letters* [Cartas]: *passim*.

²²² Thomas Lovell Beddoes (1803–1849) foi um dramaturgo e poeta inglês. Suas obras são marcadamente macabras e grotescas. (N.T.)

²²³ *Letter to Proctor* [Carta a Proctor], de 19.04.1929.

²²⁴ Canção do *Livro da Comédia dos Mortos*.

²²⁵ *Letter to Kelsall* [Carta a Kelsall], de 30.04.1929.

obra, a fim de se ajustar à opinião maioral de um conselho editorial? Aqueles, cuja Ideia está no controle completo são especialmente obstinados e impermeáveis à crítica; pois, quando falam da parte do pai, eles falam com autoridade e não como meros escritores. Basta comparar a indiferença e indecisão de Beddoes com a independência de Blake, concebendo os seus próprios versos em absoluto isolamento obstinado e rejeitando as sugestões bem intencionadas dos seus amigos, para nos darmos conta do abismo que se abre entre um artista desprovido de pai e daquele, centrado no pai.

Blake e Beddoes se apresentam de forma muito apropriada para a comparação entre a força e a debilidade da figura do Pai. Eles eram quase contemporâneos (suas vidas se sobrepõem por vinte anos); eles viviam igualmente isolados do espírito de sua época; e eram ambos poetas de alta qualidade e grande poder. Bem mais difícil é encontrar exemplos memoráveis de força e debilidade relativa da figura do filho. Tudo na estrutura invisível da obra pertence ao “filho”; de modo que um fracasso realmente desastroso dessa pessoa da trindade não gere apenas um bom escritor que tem um ponto fraco, mas simplesmente um mau escritor. O número deles é elevado demais para uma seleção fácil; além do mais, o castigo da má escrita é de que caia no esquecimento, de modo que o exemplo extremo, quando encontrado, tenha pouca chance de ficar conhecido. Entretanto, estamos suficientemente familiarizados com aqueles em quem o filho esteja completamente ausente, nos seus propósitos e intentos. Eles são os “Miltos inglórios e calados” de quem estamos prontos para esperar, de forma acrítica, que tivessem muito a nos dizer se eles quisessem (como no caso dos macacos), ou se nenhuma circunstância acidental os impedisse. Esse é o mais completo engano. Eles nunca poderiam falar, pois o que lhes falta é precisamente a habilidade do discurso. De duas uma: ou a expressão “Miltos calados” é enganosa, ou então, é extremamente apropriada para dar conta da contradição em termos, que está contida nela, se levarmos em conta que Milton era, de fato, um poeta em quem a imagem do filho era particularmente intensa. O que isso quer dizer realmente é que essas pessoas desafortunadas são, à sua maneira, capazes de acolher uma Ideia, e de sentir o seu Poder de resposta, mas elas não podem dar expressão a ela, através da criação, porque estão vazias daquela Energia “pela qual todas as coisas são feitas”. Já o qualitativo “inglório” está certo, de forma até mais inclusiva do que usualmente nos damos conta. Não se trata apenas de eles simplesmente não serem glorificados pela

humanidade; o que acontece é que eles não conseguem glorificar a Ideia ou evocar o seu Poder em glória no seio do universo; já que o pai pode ser glorificado *somente* pelo filho.

Assim, tomando os Miltons mudos como ponto de partida, podemos prosseguir, observando que a marca distintiva da ausência do filho seja a frustração e a falta de capacidade de expressão. Eles são os mais infelizes membros da humanidade viva, os artistas desprovidos de criatividade. O homem simples, que os conhece e teme, tem a seu nome próprio para eles: ele os reconhece como sendo os pobres possuidores daquele “temperamento artístico”, que não têm nenhum poder de criação para manifestar e justificá-lo. À semelhança de Beddoes, eles se consideram fracassados, mas não, da mesma maneira ou pelo mesmo motivo. Beddoes sabia que o seu malogro vinha de dentro dele e não confiava na sua própria vocação. Já eles acreditam que a fonte de seu fracasso vem de fora, e desconfiam das outras pessoas; eles se ressentem da recusa do mundo em reconhecer a sua vocação, da qual eles têm uma certeza intrínseca. Eles sabem e afirmam continuamente, que “têm um quê”, que eles desejam tornar manifesto; mas tal manifestação está além de sua capacidade. Eles são prisioneiros de si mesmos, que definham por serem incomunicáveis.

Homens assim são perigosos; já que a Energia que não pode ser canalizada para se manifestar em forma de criação, acaba implodindo a sua prisão e se expressando em seu próprio oposto. O artista sem criatividade é o destruidor de todas as coisas, a negação ativa. Quando a Energia não é um Cristo, um Anticristo acabará assumindo a liderança do universo em sua corrida alucinada de volta para o Caos.

Às vezes, quando a Energia tiver sido aprisionada e se manifestado violentamente em forma de anticriação, muitas vezes é possível canalizá-la de volta para a criatividade e assim, restaurá-la para a harmonia com o resto da trindade. Esse é, ou deveria ser, o trabalho do psiquiatra, cujo negócio é o de descobrir e desobstruir as grades da prisão, e de coroar essa psicanálise, estabelecendo uma psico-síntese da criação. Paralelamente a isso, poderemos apontar para a tendência caótica e destrutiva de grande parte daquela arte e literatura “surrealista”, que declara abertamente que retira a sua inspiração do sanatório. O sanatório é o lugar da camisa de força; e a mente insana é uma mente presa, que anda irrequieta de lá para cá, como uma fera dentro do círculo apertado de sua jaula de ferro. A média dos homens reclama (com toda razão) que esse tipo de arte seja ininteligível; e não

poderia ser de outra forma, já que o filho está aprisionado e só pode falar ao seu próprio espírito enclausurado aos sussurros. Mas a arte propriamente dita representa o esforço do prisioneiro para escapar; o perigo está em que escape apenas para uma atividade de pura negação.²²⁶

Diferente dessa frustração total e perigosa, e (graças a Deus) muito mais comum é a debilidade parcial e, por assim dizer, localizada, da condição de filho, que assume inúmeras formas e da qual nenhum escritor está absolutamente livre. *Toda* corrupção na forma e na expressão é uma corrupção do filho, pelo que se recai em clichês e péssima gramática, além de um enredo mal estruturado. Seria inútil tentar enumerar todos esses casos, mas podemos atentar para algumas debilidades muito comuns que indis põe o artista com o seu material. Esse é um problema que se encontra no cerne da condição de filho, porque é o filho quem, *por excelência*, se encarrega da interpretação da Ideia em termos materiais, localizados no espaço e no tempo. O campo de atuação do escritor em que essa debilidade se mostra de forma mais patente é, naturalmente, o teatro, em que os fatores materiais com que se tem que lidar são especialmente numerosos, variados e obstinados. Então, vamos usar algumas ilustrações da arte dramática.

Já mencionamos²²⁷ a diferença misteriosa entre peças que perfazem um “bom espetáculo” e peças que são meramente “boa literatura”. Depois, nós atribuímos a corrupção do dramaturgo a uma corrupção geral do amor pelo homem e pelos meios materiais com que ele trabalha. Estamos interessados agora em averiguar mais detalhadamente, em que sentido essa corrupção geral corresponde a uma corrupção em sua trindade.

Creio que haja duas explicações para isso. A primeira diz respeito a uma corrupção do espírito – o dramaturgo não esteve disposto a “se assentar nas fileiras do teatro” enquanto escrevia²²⁸ e observar o efeito completo de sua obra ao “retumbar o Poder”. Vamos voltar a isso mais tarde. Mas a segunda diz respeito a uma corrupção do filho no dramaturgo – o dramaturgo não acompanhou os seus personagens no palco e quem sabe tenha até esquecido o palco e os atores ao desenvolver a sua ideia. E de fato já ouvi falar de dramaturgos que

²²⁶ A psicologia da destruição e sua relação com a arte surrealista foi pesquisada pelo Dr. G. W. Pailthorpe. Um volume dessa série está sendo preparado.

²²⁷ No capítulo cinco.

²²⁸ Veja o capítulo quatro e, esse mesmo capítulo, mais adiante.

consideravam a presença de atores e do cenário algo incômodo e desagradável, que, como tantos outros maus necessários, encaravam como obstáculos enfadonhos, a serem administrados, e cuja mera existência destruía toda a beleza que eles foram chamados para interpretar. Acontece que tanto atores quanto cenários estão completamente impregnados pelos aspectos geralmente enfadonhos de todas as coisas materiais. No terreno pantanoso do caos, eles são particularmente esquivos e difíceis de controlar; e suponho que não haja um bom dramaturgo de Ésquilo até Noel Coward, que não tenha, por vários momentos de tensão, desejado de coração jogar tudo para o alto. Esse tipo de briga e luta é parte integrante do jogo criativo. Mas duvido que alguém seja capaz de escrever uma boa peça, sem nunca ter pensado com todo o carinho e dedicação, enquanto escrevia, em termos de palco; sem que já não tivesse dado um abraço caloroso nas atrizes, bem como na heroína, e que não tenha um fraco por maquiagem, madeira e tintas.

O filho atua simultaneamente nos céus e na terra; isso precisa ser reiterado constantemente tanto no campo da arte, quanto da teologia. Ele está em comunhão perpétua, tanto com a Ideia - o Pai - quanto com toda a matéria. Não apenas com algum tipo particular de matéria etérea e refinada, com coisas enaltecidas e santificadas, e, sim, com toda a matéria, de carne e osso, madeira e tinta, tanto quanto com palavras e pensamentos. De acordo com isso, o dramaturgo deve manter a sua imagem do filho constante e simultaneamente ativa em dois planos e com a mesma intensidade em ambos. Vamos supor, por exemplo, que ele esteja escrevendo uma peça de presépio, e que ele desejasse apresentar no palco a aparição do Anjo diante de pastores em vigília, coisa que eu não recomendaria sob hipótese alguma, devido aos problemas técnicos envolvidos nisso, que são demasiadamente perigosos. Com os olhos da sua mente, ele sem dúvida verá diante de si um retrato vasto e brilhante da “coisa mesma”; ele verá os “campos” nas redondezas de Belém, com a pequena cidade ao fundo e o céu formando uma cúpula sobre as suas cabeças, adornadas com a Estrela da Natividade, bem como todas as constelações habituais. Pastores e um rebanho de ovelhas de verdade estarão nesses campos. E “eis que” (isto é, com o efeito de surpresa irresistível), o Anjo do Senhor “desce sobre eles” e “a glória do Senhor brilha sobre eles”. Na sua imaginação ele vê um vulto imenso e lúcido, provavelmente flutuando em direção à terra, nas asas do arco-íris, e mergulhando na “luz que nunca se encontrava no mar ou na terra”. Isso é tudo muito lindo, e está certo que ele tenha tido

essa visão, mas ele atrairá problemas para si mesmo e para o produtor se ele esperar ver no palco exatamente aquilo que viu em sua mente, quando escreveu: “Cena: Campos nas redondezas de Belém; surgem os pastores e as ovelhas... Um Anjo do Céu entra em cena, em toda a sua glória”. Se quisermos evitar que ele tenha um desapontamento amargo, ele deverá, enquanto escreve e ao mesmo tempo em que tem sua visão, prover os seguintes objetos mundanos e materiais:

Um palco de madeira, de aproximadamente oito, de largura, por cinco de comprimento;

Um pano de fundo pintado de céu ou ciclorama, e material de acabamento para os limiões do céu;

Certo número de corredores de lona e demarcações de chão; com algumas tribunas de madeira;

Um rebanho de ovelhas alugadas ou compradas (e se ele for inteligente, vai descartar a péssima ideia [de trabalhar com animais vivos] e substituí-la por uma pessoa, imitando as ovelhas nos bastidores.

Aproximadamente três atores, com perucas e figurino apropriado;

Outro ator, de estatura mediana, e pesando aproximadamente oitenta quilos de matéria animal sólida, envolto em cetim, e, sobre os ombros, asas feitas de madeira e papel (que são eficazes, mas pesadas) ou de gaze (que é leve e transparente, mas tem a tendência de ficar pouco firme e oscilar);

Uma corda para baixar a infeliz múmia, ou um dispositivo que possa abrir e revelá-lo de repente a uma altura adequada, sem que o mecanismo possa ser visto a partir de *nenhuma parte* da plateia (tendo em mente a linha de visão da primeira fileira da plateia e da fileira final, respectivamente);

Material elétrico de iluminação, incluindo: soquetes em ponto e em linha, pontos de luz móveis e fixos para a frente do palco, pontos de luz centrais, luminárias móveis e fixas e os

suportes extremamente úteis para se obter o efeito de todos os fenômenos celestes conhecidos como luzes fixas para a área de atuação; juntamente com o das luzes gelatinosas, das geadas e do entardecer, e todas as combinações possíveis de todas ou qualquer uma dessas coisas que possam ser inventadas para um palco médio, sem ter que empregar mais do que, digamos, dois técnicos eletricitistas, um na ponte e outro nos bastidores do palco.

Não estou dizendo que o dramaturgo precisasse conhecer pessoalmente cada truque técnico do gerenciamento de um palco (embora não seja nada mal, ele conhecer); mas se ele não souber o que pode e o que não pode ser feito no palco, o sucesso alcançado pelo diretor provavelmente será bem diferente do efeito que ele desejava ver. Ao passo que, de uma maneira geral, quanto mais ele pensar em termos de carne e osso, cenário e esquemas elétricos, mais a plateia estará pronta para apreender a luz invisível de sua visão. A glória do “filho” se manifesta na perfeição da carne; e ao insistirem na Hombridade perfeita, os teólogos não estão trabalhando em nenhuma tese acadêmica, mas em algo que tem fundamentação rica na experiência teatral.

No caso de nosso exemplo, a razão é perfeitamente clara: se trabalha com os meios materiais em mente, o escritor é capaz de moldar as suas palavras e ações de modo a aproveitar toda a extensão dos recursos teatrais e de evitar os pontos fracos; isto é, ele contará com a vontade de criação teatral a seu favor. Por estranho que possa parecer, para aqueles que amam o palco de verdade, essa coisa de pensar e trabalhar em duas dimensões não apresentará nenhuma dificuldade de imediato; nem tão pouco a visão material prejudicará ou destruirá a visão do ideal, como se poderia supor. Ambas coisas coexistem de forma independente e continuam distintas. Os bastidores do palco não substituirão a Belém imaginada; e as ovelhas que vimos naqueles campos a perder de vista da nossa mente também não estarão banidas.

Enfatizo esse assunto diante da curiosa confusão da opinião pública a esse respeito. É frequente perguntarem ao dramaturgo: “Você não fica chateado ao ver aqueles atores insensíveis arruinando os seus belos versos? Se os atores forem tão insensíveis a ponto de arruinarem *mesmo* os versos dele, então, chateado é pouco; mas não é isso que se está querendo saber. O que se está querendo dizer na verdade é: “Você

não se ressentem da intromissão de atores terrenos e assim tão medíocres em suas visões espirituais?” Ao fazer essa pergunta o que se está questionando é a própria vocação do dramaturgo, pois quem pensa assim não tem nada que ver com o palco. Dramaturgos assim existem realmente e ser considerado um deles não é nenhum elogio. Todos aqueles que apresentam esta visão do teatro praticam uma espécie de gnosticismo – eles acham que morar em um corpo material limitado esteja abaixo da dignidade do filho, e reivindicam para si um corpo que é uma manifestação puramente psíquica, que apresenta todas as qualidades sobrenaturais da divindade.

Os dramaturgos gnósticos são capazes de produzir fenômenos muito estranhos e absurdos. John Ervine²²⁹ cita um exemplo tão sublime que pode ser considerado incrível, se é que qualquer delírio humano possa ser considerado incrível:

Certa feita, li o manuscrito de uma tragédia em cinco atos que, exceto pelo tempo para a troca de cenário, poderia ser apresentada em vinte minutos. A seguir, o segundo ato completo:

O cenário é o quarto de uma moça numa cabana: O aposento está mergulhado na penumbra: a heroína se encontra na cama. Ela abre os olhos, fecha os olhos: cerra os punhos e os abre novamente, e então exclama em voz alta: “Meu Deus! Ajude-me a ser corajosa!”
Cortina.

A peça foi escrita por um adulto que já havia escrito muita poesia, e de quem se esperava estar habilitado para representar determinado posicionamento: mas o registro que fiz da sua peça indica que, quando ele veio a escrevê-la, não apresentava qualquer capacidade de julgamento. Evidentemente ele deve ter imaginado que grande parte do tempo poderia ser ocupada pelo estado de agitação da moça. Acontece que o tempo no palco é mais curto do que o tempo na vida real.²³⁰

²²⁹John Greer Ervine (1883 - 1971) foi um autor crítico e dramaturgo irlandês. (N.T.)

²³⁰John Ervine: *How to Write a Play [Como Escrever uma Peça]*.

Depois de discutir a questão da “ilusão do tempo” na dramaturgia, o crítico continua:

Há outro ponto importante acerca desse ato breve, que é o seguinte: mesmo que a duração da cena pudesse ser prolongada através de pausas, do abrir e fechar dos olhos, cerrando e abrindo os punhos, não haveria nenhum minuto sequer disponível para isso, pela simples razão de que a cena toda não se dá apenas na cama – na qual se tem pouco espaço e mobilidade para um gesto dramático – mas na escuridão total.²³¹

E aqui botamos o dedo na ferida da questão. Fica claro que o escritor nem ao menos assistiu à sua peça – sequer deu uma olhada no palco, do contrário, teria notado que estava escuro feito breu. Ele não olhou para a sua criação com os olhos de um ser humano; ele olhou para a sua visão ideal, com os olhos de um deus do autor, que é capaz de ver na escuridão. A desconsideração do tempo e a desconsideração da matéria, provam plenamente que a deturpação está na figura do filho, cujo atributo peculiar é precisamente de manifestar o não-criado na matéria e a eternidade, no tempo. Note-se que o dramaturgo já “havia escrito muita poesia de boa qualidade”. O corpo material da “poesia”, que consiste apenas da palavra escrita ou falada, é, com efeito, muito menos grave e complicado do que o corpo material do drama. Esse crítico não revela se considerava essa poesia de boa qualidade; na falta de provas em contrário, acreditamos que sim; a imagem do filho era suficiente no autor para essa manifestação mais tênue. Mas ela não era suficientemente robusta para lidar com os grandes blocos de tempo que têm que ser gerenciados no palco.

Deve-se notar que aqui também surge uma debilidade em relação ao espírito, já que o dramaturgo obviamente não se “assentou nas fileiras da plateia” de seu próprio espetáculo. E isso não é mais do que o esperado. Qualquer debilidade na dimensão do filho acabará inevitavelmente por afetar o espírito. Se os artistas criativos fossem chamados a dar a sua opinião sobre o *filioque*, eles certamente decidiriam aderir ao lado ocidental da controvérsia, já que a experiência

²³¹ *Loc. cit.*

deles não os deixa ter nenhuma dúvida sobre a procedência do espírito a partir do filho. Na verdade, entretanto, nosso dramaturgo não sofria de falta de resposta à sua própria ideia. Pode-se dizer que, no “céu de sua mente”, a resposta, se é que existia, era poderosa o bastante. Ele reagiu fortemente à situação (qualquer que ela tenha sido) e às emoções que ele atribuiu à sua heroína, mas a resposta permaneceu dentro dele (pois que o seu “filho” não havia se manifestado materialmente) e não tinha como ser comunicada socialmente em um Pentecostes, cheio de Poder.

A heresia que se destaca no dramaturgo “literário” é um gnosticismo desencarnado, que assume várias formas, como, por exemplo, do diálogo “literário”, que se pode interpretar de forma apurada, mas que nenhum ator vivo seria capaz de encenar, e da direção teatral “literária”, que exige que o ator comunique, através de sua expressão facial e gestos, estados mentais complicados ou então, relatórios de informativos detalhados que, mesmo com ajuda de um Henry James ou um Gibbon, só poderiam ser comprimidos numa fala com enorme esforço. O que o ator precisa praticar é, na verdade, uma espécie de telepatia. O dramaturgo gnóstico foi brutalmente exposto ao ridículo para todo o sempre na figura do Sr. Puff:

Lorde Burleigh aparece, sacode a cabeça e sai.

SNEER: Ele é, de fato, bem perfeito! Agora, diga-me o que ele quis dizer com isso? Perfeito, então! Agora, diga-me o que ele quis dizer com isso?

PUFF: Você não entendeu?

SNEER: Não mesmo!

PUFF: Bem, ao sacudir a cabeça ele te deu a entender que o território, embora eles tenham sido mais justos e agido com sabedoria em suas medidas, acabaria, por fim, tendo que ser rendido à monarquia espanhola, se o povo não manifestasse uma superioridade de espírito.

SNEER: Diabos! Será que ele quis dizer tudo isso, só de sacudir a cabeça?

PUFF: Com todas as letras – se ele tiver sacudido a cabeça da forma como eu lhe ensinei (Sheridan: *The Critic*, Act III [O Crítico, Ato III]).

Outro exemplo de direção gnóstica encontra-se no final da peça *Drama of Exile* [*Drama de Exílio*], de Elizabeth Barrett Browning. Esse não é um exemplo muito justo, já que a autora provavelmente jamais

tenha cogitado seriamente a produção de uma peça para um teatro real, mas é um grande prazer citá-la: “As estrelas brilham, enquanto Adão e Eva perseguem o seu caminho para dentro da selva ampla. O silêncio é quebrado, como que pelo correr das lágrimas de um anjo”.

“Como é que as lágrimas de um anjo,” indaga G. K. Chesterton com seu feroz bom senso, “poderiam ter provocado todo esse barulho? Parece mais o barulho de baldes sendo esvaziados, ou de mangueiras de jardinagem ou de riachos nas montanhas.” Acontece que é esse precisamente o tipo de pergunta de bom senso que um produtor teatral é obrigado a fazer. As “cordas de harpa ao som das quais a cortina se fecha na peça *Cherry Orchard* [*O Pomar de Cerejas*] é um “caso” suficientemente preocupante, - mas aqui a imagem do filho em Tchekov é arrojada o bastante para se materializar em algo definível.

Seria um passatempo fascinante elencar as principais heresias cristológicas, contrapondo-as com seus paralelos artísticos. Temos aí, por exemplo, o arianismo artístico²³² – muita técnica e nenhuma visão, como nas comédias domésticas francesas e aquele tipo mais trapaceiro e aquele mais maquinal e simples de romances policiais que nada mais são, do que uma série de pistas materiais. Há escritores de propaganda – particularmente os romancistas e dramaturgos – que são maniqueus²³³. Seu “filho” assume ser um corpo humano genuíno, mas na verdade não passa de um simulacro vazio que não sabe viver, amar e sofrer de verdade, e que executa gestos, que simbolizam a Ideia. Temos ainda aqueles adeptos do patripassianismo²³⁴, que envolvem a Ideia de Pai nas vicissitudes e tormentos da Atividade criativa. Já os autores patripassianistas são aqueles que (no linguajar comum) “dão jeito em tudo”. Os autores de séries são fortemente tentados a abraçar essa heresia.²³⁵ Também podemos classificar como Patripassianistas aquelas

²³² A heresia pregada por Ário no século quarto ensinava que Cristo, embora fosse o mais nobre de todos os homens, não era da mesma substância de Deus Pai. (N.E.)

²³³ Veja a primeira página do capítulo sete.

²³⁴ Também chamado de sabelianismo ou modalismo, monarquismo modalista ou monarquismo modal. Trata-se da crença que nega a trindade, de que Deus Pai, Deus Filho e Espírito Santo sejam pessoas diferentes e uma pessoa, ao mesmo tempo. Creem eles que o Filho e o Espírito Santo não passam de “aspectos” ou “modos” diferentes do mesmo Deus. (N.T.)

²³⁵ O Patripassianismo é a heresia que sustenta que Deus, o Pai, sofreu na cruz junto com Deus, o Filho. Vale lembrar aqui novamente que na nossa analogia “vicissitudes e tormentos” significam aquelas que acompanham a criação

obras em que a Ideia passa por uma mudança sutil ao longo do processo de escrita, de modo que o efeito geral de toda a obra quando lida, seja diferente daquele sucesso que todas as suas partes almejam alcançar. Essa peculiaridade é um pouco difícil de elucidar claramente, mas temos aqui um exemplo dado por G. K. Chesterton, que se destaca (possivelmente devido à clareza de sua teologia trinitária), por ser um observador muito metuculoso das incongruências nos outros escritores.

Tomemos o caso de *in Memoriam*... Vou declamar um verso... que sempre me pareceu esplêndido, e que expressa o que o poema todo deve expressar - mas raramente o faz:

“Que possamos nos erguer em meio ao pó,
Com uma voz para quem ouve os brados,
Que estão acima dos anos derrotados,
Para quem coopera e em nós bota fé”.

O poema era para ser um clamor em decorrência de anos de dominação. E poderia até tê-lo sido, se o poeta tivesse dito categoricamente, no final, como uma amostra do mais puro dogma: “Eu esqueci todo traço do rosto desse ser humano: mas sei, que Deus o mantém vivo”. Mas sob a influência da extensão de tudo isso, que provém de mera serenidade, o leitor *tem* muito antes a sensação de que a ferida só se curou com o tempo, que os conquistadores tivessem mesmo *tido* razão de gabar-se de que esse seja o homem que amou e perdeu, mas que tudo que ele representava tivesse se esgotado. Isso não é verdade; e Tennyson não queria que fosse verdade. Trata-se simplesmente do resultado da falta de algo militante, dogmático e estrutural nele; e por isso ele não estava em condições de assumir um procedimento literário muito extenso, sem se enrolar todo, como um gatinho brincando com os seus novelos de lã.²³⁶

Esse curioso resultado literário poderia servir de exemplo de uma debilidade do pai; mas G. K. Chesterton o classifica instintivamente como uma imperfeição herética na imagem do filho, a falta de algo de

literária, e que, portanto, não têm nada a ver com o sujeito da obra ou as emoções da vida pessoal do autor.

²³⁶ G. K. Chesterton: *The Victorian Age in Literature* [*A Era Vitoriana na Literatura*].

“*estrutural*,” trata-se da consequência de um “longo processo literário” – e creio que ele estava certo: não importa sob que ângulo o encaremos, trata-se de Patripassianismo.²³⁷

O imperativo implacável do espaço e do tempo deve nos afastar para longe daquele esporte escravizador da caça às bruxas. Mas precisamos ainda dizer algo sobre o terceiro lado da Desigualdade na Trindade – a imperfeição do espírito.

Isso, como tudo o que tem a ver com o espírito, é (pelas razões já tratadas)²³⁸ difícil de examinar em detalhe; o que é lamentável, já que a corrupção do espírito é a mais completa e desesperadamente desastrosa de todas as corrupções – de novo, pelas razões dadas. Pois o espírito é o meio no e através do qual tanto o pai, quanto o filho atuam criativamente, de modo que a falta nessa parte da trindade seja, por sua natureza própria, irremediável. Isso poderia servir como ponto de partida para dizer que, enquanto a corrupção do pai possa ser resumida grosso modo a uma corrupção no Pensamento; e a corrupção do filho, a uma corrupção na Ação; a falta do espírito é uma corrupção de Sabedoria — não a sabedoria do entendimento, mas a sabedoria mais íntima e instintiva do coração e do sentimento. As pessoas que não foram agraciadas pelo espírito não são pouco inteligentes, nem são indulgentes ou pouco habilidosas; mas o que acontece é que há certas coisas que elas simplesmente não sabem e parecem incapazes de saber. Nos termos da nossa analogia, a corrupção do espírito é a corrupção característica do escritor pouco literário e do artista não artístico. Não estou falando de artista por “natureza”, que não precisa aprender técnicas, para fazer distinção do tipo literário e acadêmico; estou falando dos homens que usam as palavras sem inspiração e sem empatia. Eles podem ser comparados ao homem que “não tem sensibilidade para” uma máquina; ou ele é incapaz de fazê-la funcionar, ou ele a manipula e danifica no manuseio, ou (o que seria pior) ele a põe para trabalhar e a abandona a si própria, sem controlá-la ou saber o que acontece com ela.

²³⁷ Por outro lado, creio que o caso de J. D. Beresford lido em voz alta (veja capítulo cinco), seja de um Patripassianismo que se deriva da debilidade paterna. A Ideia não era suficientemente poderosa na mente do escritor para controlar a Energia; de modo que o filho, ao invés de “fazer a vontade do pai” estava fazendo a sua própria vontade e aquela dos personagens. Em todo o caso, o Patripassianismo deve implicar em certa debilidade paterna, já que é uma heresia que nega e confunde a *persona* do pai.

²³⁸ Veja capítulo oito.

(Aliás, é singularmente desastroso, o fato de que muito do nosso maquinário social, incluindo as próprias máquinas, seja entregue hoje nas mãos de pessoas cujo forte não está no espírito).

Portanto, o escritor não agraciado pelo espírito não peca apenas por não ser inspirado, mas também, por ser acrítico. A ideia de que a autocrítica seja um obstáculo para a inspiração é bastante equivocada, e só é corroborada pela mente de poetas menores, de quinta categoria. A crítica criativa é a resposta contínua do espírito para com a sua própria criação; e o tipo de crítica puramente destrutivo e inibidor não passa de um antítipo diabólico de seu arquétipo divino, como acontece com todas as forças destrutivas.

É essa morbidez dos não agraciados pelo espírito que paira como um triturador sobre a eloquência dos políticos vulgares e dos párocos conscientes de que não têm o dom da pregação. Palavras que deveriam ser vivas saem das suas bocas como pedras; falta-lhes o espírito da sabedoria, que é a vida. É como se o pregador não estivesse ouvindo o que estava falando – muito menos consegue ele se colocar no lugar dos seus ouvintes. O espírito não é derramado nem nos céus e nem sobre a terra. No palco da criação, o pai se encontra assentado distante, isolado de qualquer contato; o filho cai num palavreado e gesticulações desprovidas de sentido, como um autômato; a plateia está vazia e seus assentos, protegidos contra a poeira.

- O que é que você está lendo, meu senhor? – Só palavras, nada mais do que palavras.

Um traço preocupante dos desprovidos de espírito é a sua complacência; eles sobem, descem e tagarelam, ignorantes do fato de estarem mortos. É claro que também não percebem que sua própria criação está morta. Como poderiam? Só os vivos podem se dar conta da distinção entre a vida e a morte. Daí os sermões desprovidos de vida, os discursos sem motivação, repletos de metáforas desgastadas e de flores da retórica pisoteadas até a morte: daí o impulso implacável para a batalha incontornável entre as múmias embalsamadas dos sentimentos, montadas sobre cavalos como um El Cid morto e rígidas em suas mortalhas de morte, debaixo da armadura imponente. Daí (o que é mais divertido) aquelas justaposições sem graça de imagens vivas e mortas que – para a mortificação e espanto do seu perpetrador – são acolhidas como metáforas mistas pelo ouvido alegre e irreverente do leitor vivo: “Sem dúvida ele arde em desejo pela ação desenfreada e sem sela, por

cruzar o Atlântico feito falcão;”²³⁹ ou então as associações verbais lamentáveis como: “As águas torrenciais, saltando no ar, /Deixaram o fundo do rio surpreendentemente à vista”,²⁴⁰ ou ainda as blasfêmias inconscientes dos piedosos que suplicam: “Que Deus prossiga, de eternidade em eternidade / Esse trabalho imponente que *Harris* começou.”²⁴¹

Decorrem daí também o anticlímax pomposo e prosaico, e aquele tipo de “versos” descompassados das peças que provocam risos ao aparecerem fora de hora.

Tudo isso, certamente, nos remete ao que é a essência da *persona* do espírito: o poder do conhecimento do bem e do mal.²⁴² É a corrupção desse poder que bloqueia a inspiração, cortando o contato com o pai, que é a bondade positiva na criação, e que destrói o senso crítico, destruindo a separação existente entre o negativo e o positivo, entre o caos e a criação.

²³⁹ Ramsay MacDonald, no debate sobre desemprego, 16.2.33. *Hansard*, Vol. 274, p1312.

²⁴⁰ Penso que se trata de alguns poetas menores do Século XVIII, [escrevendo] sobre sujeitar a arca, atravessando o Jordão. Esqueci a referência, mas a frase lapidar em si mesma está indelevelmente estampada na minha memória.

²⁴¹ Jane Cave: *Poems on Various Subjects, Entertaining, Elegiac and Religious* [*Poemas sobre Vários Assuntos, Elegíacos, Agradáveis e Religiosos*], 1783. J. C. Squire é o benfeitor que resgatou esse tesouro do esquecimento, *Life and Letters* [*Vida e Cartas*]. Ver artigo “Jane Cave”.

²⁴² Nesse contexto, é claro, temos o bem e o mal artísticos; os desprovidos do espírito das letras são frequentemente pessoas de um juízo crítico austero na esfera da moralidade.

XI. A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA

Sei dos filólogos que a “ascensão ao poder” dessas duas palavras, “problema” e “solução” como os termos dominantes do debate público deu-se nos dois últimos séculos e em especial, do século dezenove, e ocorreu paralelamente a uma “ascensão” da palavra “felicidade”, por razões que sem dúvida nenhuma existem e seria interessante descobri-las. Da mesma forma que a palavra “felicidade”, nossos dois termos “problema” e “solução” não podem ser encontrados na Bíblia – um aspecto que confere a essa obra ímpar o encanto da verdade definitiva... De uma maneira geral, a influência dessas palavras é maligna e em proporções cada vez maiores. Eles iludiram homens pobres com as expectativas Messiânicas ... que são fatais para a manutenção das boas obras e da boa conduta em geral...O cidadão valente jamais deve se envergonhar de confessar que não tem nenhuma “solução para o problema social” a oferecer aos seus concidadãos. O que ele deve lhes oferecer antes, são as suas habilidades, sua vigilância, sua fortaleza e sua honradez. Pois não se trata aqui, em primeira instância de um “problema”, nem a resposta a ele é alguma “solução”. - L. P. JACKS: Stevenson, Lectures[Palestras], 1926-7.

A visão estética da vida não pode, entretanto, ser confinada àqueles capazes de criar ou apreciar obras de arte. Ela existe onde quer que os sentidos naturais tenham uma infusão livre sobre os fenômenos múltiplos do nosso mundo e onde quer que a vida, conseqüentemente se encontre cheia de felicidade.

- HERBERT READ: Annals of Innocence and Experience [Anais da inocência e Experiência].

XI

A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA

Até aqui, investigamos a correspondência entre os Dogmas Cristãos e a experiência do artista com relação à temática da mente criativa e vimos que há aí de fato uma concordância notável entre eles.

Agora, como isso tudo afeta o homem comum?

Nos últimos anos, tornou-se mais do que claro que algo de definitivamente errado estava acontecendo com a nossa concepção de humanidade e com a sua atitude apropriada em relação ao universo. Começamos a suspeitar que a abordagem puramente analítica do fenômeno só nos levará cada vez mais para o fundo do abismo da incoerência e aleatoriedade e que esteja se tornando urgentemente necessário construir uma síntese da vida. Temos uma vaga ideia de que o artista criativo se especializa em uma forma ou outra de construção e que a religião cristã também reivindica, de uma forma que não é totalmente clara para nós, conduzir a humanidade para um relacionamento correto com um Deus, cujo atributo seja a criatividade. Dessa forma, o homem comum, que é pressionado de todos os lados para se tornar criativo e construtivo, pode se voltar com toda razão para essas duas autoridades, na esperança de que elas possam lançar alguma luz, primeiro sobre o que seja a criatividade e, em segundo lugar, sobre a sua significância para o homem comum e seus assuntos.

Agora, podemos abordar essa questão a partir de dois lados – a partir de alguma de suas extremidades, por assim dizer. Podemos começar com o próprio artista, observando que ele, de uma forma ou de outra, descobriu uma maneira de lidar com fenômenos que fazem jus às suas necessidades pessoais. Podemos examinar a forma de trabalho de sua mente, quando está sendo criativa, e descobrir qual a sua natureza essencial. Depois, podemos chegar a algumas conclusões sobre a natureza mesma da mente criativa. E em seguida, podemos confrontar as nossas conclusões com aquelas afirmações dogmáticas que a Igreja fez a respeito do Criador a fim de descobrir que entre as duas haja apenas uma diferença de terminologia, e que, entre a mente do criador humano e a Mente do seu Criador, não haja uma diferença de essência, mas apenas de qualidade e grau.

Ou então, podemos partir dos Credos, e perguntar qual o sentido para nós, se é que há algum, dessa sequência extraordinária de formulações sobre a Trindade-na-Unidade; sobre o Eterno – o não criado - e o Incompreensível que se encarnou em termos de tempo e espaço; sobre a palavra concebida e o Espírito que daí procede; e sobre a Humanidade Divina ortodoxa em que se insiste de forma tão contundente e que se mantém em meio ao turbilhão do conflito de heresias mutuamente contraditórias. Podemos dividir as afirmações em partes, e traduzi-las em termos da analogia artística, que é a única que permite descobrir que dali possa surgir uma imagem do artista humano em ação – uma figura exata até o mínimo detalhe, que nos é familiar em todos os pontos que são detalhadamente corroborados pela experiência cotidiana. Feito isso, podemos reconhecer o quanto parece estranho e inesperado considerarmos isso acidental. Obviamente nada disso é por acaso. É claro que podemos concluir a partir disso, que se trata de mais uma instância do antropomorfismo arraigado dos teólogos. Na tentativa de expressar a natureza de um Deus que eles não conheciam em palavras, os Pais da Igreja começaram a examinar o artista que conheciam, e construíam o seu quadro da Divindade a partir do modelo humano. Historicamente fica claro que eles não o fizeram intencionalmente; nada, imagino eu, poderia estar mais longe de suas mentes consciente do que elevar o Poeta a um Deus. Mas eles podem tê-lo feito de forma inconsciente, procedendo a partir da analogia humana, da forma como a mente humana precisa pensar. Essa teoria é perfeitamente defensável. Mas como adeptos dessa teoria, não podemos, ao mesmo tempo, defender que a doutrina Trinitária, da forma como foi formulada, seja obscura, apriorística e desligada da experiência humana, já que somos levados a supor que a doutrina da Trindade seja uma pura indução *a posteriori* da experiência humana.

Por outro lado, podemos concluir a partir daí, que a doutrina deriva da experiência puramente religiosa de Deus, conforme revelado em Cristo e interpretado por um raciocínio filosófico abstrato sobre a natureza do Absoluto. Nesse caso, porém, não podemos chamá-la de irracional, por mais complexa e teórica que possa parecer, já que nós dissemos que se trata de um produto da razão. Mas, se essa teoria, erigida sobre a razão e experiência religiosa se revelar capaz de aplicação prática a uma esfera totalmente diferente da experiência humana, então seremos forçados a concluir também que a experiência

religiosa do cristianismo não seja nenhum fenômeno isolado; que ela tenha no mínimo paralelos em qualquer outro lugar do universo.

Agora, quando Isaac Newton observou certa relação e semelhança entre a queda da maçã e o movimento circular dos planetas, é possível dizer com igual plausibilidade ou que ele tenha desenvolvido uma teoria astronômica por analogia à maçã, ou então, que na sua tentativa de desenvolvimento de uma teoria de matemática astronômica ele se tenha dado conta, de repente, de sua aplicação à maçã. Mas seria pouco plausível afirmar, no primeiro caso, que ele tenha suposto que os planetas fossem maçãs de tamanho maior, com sementes dentro e tudo, o que seria absurdo; ou que, no último caso, ele tenha forjado um exercício cerebral puramente abstrato, e mais do que estranho, que se revelou como a verdade sobre as maçãs, embora o movimento dos planetas em si não existisse fora da matemática de Newton. Sendo um homem racional, Newton concluiu que os dois tipos de comportamento eram parecidos – não porque os planetas copiassem as maçãs, ou as maçãs copiassem os planetas, mas porque ambos eram exemplos da atuação de um e do mesmo princípio. Se traçássemos uma reta transversal pelo universo físico que cruzasse o ponto “Sistema Solar” e, outra, que passasse pelo ponto “maçã”, seria possível constatar um paralelismo; e a conclusão natural e apropriada disso é que esse padrão faça parte da estrutura do universo, que perpassa o mundo dos fenômenos visíveis, como as linhas que se observa na madeira. De forma similar, se traçarmos uma linha transversal pelo Mundo espiritual,²⁴³ que passe pelo ponto “Teologia Cristã”, e outra, pelo ponto “arte”, encontraríamos entre ambas um paralelo precisamente idêntico em relação à mente criativa; e estaremos livres para tirar nossas próprias conclusões.

²⁴³ “Espiritual” não é bem a palavra certa para fazer o contraponto com o “material”, nem ainda com o “vital” e o “mental”. Cada uma dessas coisas é limitada demais, enquanto o “não material” é muito puramente negativo. Como diz R. O. Lapp (*op cit.*) “precisamos de uma palavra que sugira que a realidade não material possui atributos que faltam à matéria,” e precisamos que essa palavra cubra *todo* o campo da realidade não material. A palavra que ele sugere é “*diatético*”, que quer dizer “capaz de pôr-se de acordo com uma especificação”. Já que essa palavra tão útil não faz parte ainda do uso corrente, temos que nos contentar com alguma das outras, sugerindo que o que pretendemos dizer com isso é o intencional e ordeiro no lidar com a matéria, ao contrário do comportamento aleatório e caótico da matéria inanimada, quando deixada por conta própria.

Mas, ao fazermos isso, se concluirmos que a mente criativa seja de fato a própria semente do universo espiritual, não podemos interromper arbitrariamente as nossas investigações quando chegamos àquela pessoa a quem ocorreu trabalhar uma pedra, ou pintar, ou fazer música ou escrever cartas. Temos que nos perguntar se a estrutura material de todo homem e de toda mulher também não apresente esse mesmo padrão. E, se esse for o caso, devemos continuar nos perguntando, se, ao confinarmos a média dos homens e das mulheres em atividades não criativas e em uma perspectiva não criativa da vida, não estaremos praticando violência à própria estrutura do seu ser. E mais, se esse for o caso, seria uma constatação muito grave, uma vez que nós já vimos os resultados infelizes que se obtêm quando se lida com qualquer tipo de material de uma forma que vá contra a lei natural de sua estrutura.

Isso nos leva ao mesmo tempo à pergunta sobre o que significa solicitar ao ser humano comum que trate a vida de forma criativa. Não estamos lhe pedindo que transforme toda a sua experiência em obras-primas de tinta ou pedra. É a sua própria natureza que exige dele expressar-se através da agricultura ou da indústria, ou da política ou das finanças, ou da construção de uma sociedade organizada. Se ele for solicitado a ser um “artista” de verdade na vida, a única imagem que isso sugere é a de uma pessoa bem abastada como Oscar Wilde, esticado de forma ociosa sobre o sofá e contemplando a estética dos lírios do campo. O homem médio não poderia dar-se a esse luxo. Ele também supõe que o artista tenha o domínio completo sobre a sua matéria prima. Mas o homem mediano não se sente mestre completo nem de sua própria vida (que é a *sua* matéria prima). Longe disso. Para o homem mediano a vida se apresenta não como um material maleável na sua mão, mas como uma série de *problemas* de extrema dificuldade, que ele tem que *resolver* com os meios de que dispõe. E ele fica angustiado por constatar que, quanto mais meios ele dispõe, como uma máquina potente, transporte rápido, e amenidades gerais do mundo civilizado, mais os seus problemas crescem em diversidade de facetas e complexidade. Isso é particularmente desconcertante para ele, porque se disse frequentemente sobre ele que o aumento do conhecimento científico lhe proporcionaria o “controle sobre a natureza” – o que sem dúvida significaria incluir o controle sobre a sua própria vida.

A primeira coisa que talvez pudéssemos aprender do artista seria, que a única forma de “controlar” a sua matéria prima seja a de

abandonar toda a concepção de “controle” e cooperar com ela, de forma amorosa: quem quer ser o senhor da vida, deve ser o seu servo. Ao tentar arrancar da vida a sua natureza verdadeira, ela acabará se vingando pelo seu juízo, da mesma forma pela qual a obra se vinga de um artista excessivamente controlador.

Em segundo lugar, as palavras “problema” e “solução” pertencem no seu uso corriqueiro a uma abordagem analítica dos fenômenos, e não à criativa. Embora já se tenha tornado uma frase feita da retórica de palanque, de que só possamos “resolver nossos problemas”, lidando com eles “de forma criativa”, tais formulações nos levam a crer que ou o emissor não tenha feito nada além de reproduzir um lugar-comum popular, sem se preocupar em refletir sobre o que ele significa, ou sem que ele tenha a mínima ideia da natureza da criatividade.

Da nossa breve investigação sobre a forma de criar do criador humano, deve ter ficado bastante claro que o criador não parte de um conjunto de dados para proceder como quem tenta solucionar palavras cruzadas ou como um estudante de álgebra elementar, que tenta chegar a um resultado definitivo, previsível, completo e o único. O conceito de “problema e sua solução” é tão sem sentido, aplicado ao ato de criação, quanto seria, se aplicado ao ato de procriação. Quando combinamos Joãozinho com Maria em um processo procriativo, não estamos produzindo uma “solução” para o problema combinado de Joãozinho e Maria; o que produzimos são Jorge e Susana, que (além de serem fatores complicadores na vida de seus pais) possuem uma personalidade independente com um conjunto inteiramente novo de problemas. Mesmo se, à maneira da novela sentimental dos anos noventa, permitimos que o toque das mãos de uma criança seja capaz de soltar alguns nós em que Joãozinho e Maria estavam enroscados, essa “solução” (quer dizer, Jorge e Susana) não é a única possível, nem a solução definitiva, previsível ou completa.

Repito: não se pode dizer, em sentido estritamente matemático ou de um romance policial, que as obras de um poeta sejam a “solução” para a época em que ele viveu. Na verdade é raro ter-se total clareza sobre qual desses dois fatores sejam a causa e qual, a consequência do outro. Já foram empreendidos esforços suficientes para descobrir tal coisa, movidos pela impressão de que se tratasse de um “problema”, que aguardasse uma “solução” previsível, completa e única. O máximo que se pode dizer é que entre o poeta e sua época haja uma conexão íntima

de influência mútua, altamente complexa e multifacetada, e cujos efeitos podem ser sentidos no tempo e no espaço.

Não obstante, o homem comum, movido pela obsessão por equações matemáticas e fórmulas científicas de sua época, tem a vaga noção de que aquela figura enigmática, o artista criativo, possua um poder de interpretação, que não lhe é próprio; de que ele tenha acesso a coisas escondidas por detrás da cortina espantosa do fenômeno, que lhe são impenetráveis. Às vezes ele apenas se ressentiu disso, como os homens muitas vezes se ressentem de uma superioridade inexplicável e incomunicável. Mas às vezes ele o menospreza: “Ele não passa de um sonhador. É só ignorá-lo”. Em outras horas entretanto – especialmente quando as incongruências do presente chamam a atenção de forma tão contundente que não podem ser ignoradas, ele se volta para o artista, exigindo que ele o inicie em seu segredo. “Ei, você aí” – ele há de exclamar “não é você aquele que conhece todos os truques, as senhas, e as fórmulas mágicas que resolvem os quebra-cabeças do universo? Quero que você as aplique ao nosso caso. Quero que você nos dê a solução ao problema da civilização”.

Embora uma atitude dessas fosse perdoável, dificilmente poderia ser considerada justa, já que o artista não vê a vida como um problema a ser solucionado, mas como um meio para a sua criação. Pede-se a ele que resolva as ocorrências da vida do homem comum para ele; mas se está bem consciente de que a sua criação não “resolve” nada. O que é passível de resolução é acabado e morto, e o compromisso do artista não é com a morte, e sim, com a vida: “para que possamos ter vida e tê-la em abundância”. É verdade que o artista pode, a partir de sua própria experiência, dar bons conselhos ao homem comum sobre a realização da natureza humana na vida; mas, se insistirem em lhe fazer a pergunta errada o tipo de resposta que ele dará será insatisfatório. E, como eu defendi no meu prefácio (quem sabe de forma contundente demais), a incapacidade de fazer a pergunta certa evoluiu de tal forma nos nossos tempos e país que chegou a assumir proporções de uma doença endêmica.

O desejo de ser persuadido de que toda a experiência humana possa ser apresentada em termos de um problema que tenha uma solução previsível, definitiva, completa e única, deve-se, mais recentemente em grande parte à popularidade extraordinária da ficção policial. Temos a impressão de que essa seja a concepção de vida que desejamos que o artista nos apresente. É significativo o fato de que os

leitores apreciem o romance policial, muitas vezes, como forma de escapar dos problemas da existência humana. Ele “mantém as suas mentes longe de problemas”. É claro que isso só acontece porque ele os persuade sutilmente de que o amor e o ódio, o emprego e o desemprego, as políticas financeiras e internacionais, sejam problemas que possam ser tratados e resolvidos da mesma maneira que o “assassinato na biblioteca”. A maravilhosa determinação pela qual a cortina se fecha ao final da investigação oculta o fato ao leitor de que a parte do “problema” que de fato foi “resolvida” seja precisamente *aquela parte, que foi apresentada na forma de problema*. O motivo do assassino foi detectado, mas absolutamente nada foi dito sobre a cura de sua alma assassina. Na verdade, uma das necessidades da técnica de escrita é a de evitar a todo custo que esse aspecto da trama toda se revele à mente do leitor. (Pois, se soubermos demais sobre a alma do assassino previamente, deveremos antecipar a solução e se, depois dessa descoberta simpatizarmos demais com ele, acabaremos nos ressentindo de seu desmascaramento e condenação. Se tal simpatia não pode ser evitada, o autor estará condenado, ou a deixar o criminoso escapar, ou a providenciar o seu suicídio e assim, transferir toda a desagradável situação para um tribunal superior, cujas decisões não são divulgadas oficialmente).

Portanto, já que, como já foi explicado, eu estou mais familiarizada com as minhas próprias obras, do que com aquelas de outras pessoas, eu me permito oferecer uma ilustração do romance policial *Gaudy Night* [*Noite de Baderna*]. O mesmo contém três problemas paralelos, um solucionado, outro parcialmente solucionado, e o terceiro, insolúvel. Todos os três estão relacionados ao mesmo tema, que é a “Ideia”, a imagem de “Pai” do livro.

O primeiro problema se apresenta em termos puramente problemáticos: “Quem causou a baderna no Colégio Shrewsbury e por quê?” Isso se resolve dentro dos termos nos quais foi colocado, pela resposta previsível, definitiva, completa e única: “A culpada foi a serviçal Annie; e o motivo dela foi vingança das medidas tomadas corretamente por uma docente contra o seu marido por uma questão de ética profissional.”

O segundo “problema” não é sequer propriamente um problema: trata-se de um dilema humano: “Como é que Peter e Harriet poderão restabelecer o seu relacionamento depois de uma série de erros cometidos de ambos os lados, devido a uma postura errada de um para

com o outro?” Nesse caso, a situação é amenizada por um exercício de integridade intelectual estrita de ambos os lados, de tal forma que eles passam a estar em condições de ingressar num novo relacionamento, que por sua vez os põe em situações novas, que abrem a perspectiva de mais erros e mal-entendidos. Essa “solução” não é nem definitiva, nem completa; e, embora ela seja tão previsível quanto necessária, a julgar pela lei da natureza do livro enquanto estrutura artística, ela não é nenhuma das duas coisas no que se refere à lei da natureza geral.

O terceiro “problema” (se é que podemos o chamar assim) é apresentado tanto ao leitor, quanto à docente que tomou a medida judicial contra o marido de Annie, em termos de confrontação de valores: Será que a integridade profissional é tão importante, que a sua preservação possa ser cumprida à custa das suas consequências emocionais e materiais? Para esse problema moral, não se pode oferecer solução, exceto em termos circunstanciais e de caráter. Apresentam-se argumentos de ambos os lados; mas o julgamento só é pronunciado nos seguintes termos: Temos aqui tal vida; tal medida; tal povo; encerrados em um conflito que só poderá assumir dimensões catastróficas. Onde quer que a qualidade da experiência possa ser enriquecida, haverá vida. O único juízo que esse livro pode oferecer é o próprio livro.

A qualidade enriquecedora (e também catastrófica) da Integridade é, assim, a Ideia do livro, o seu Pai, que providencia o mecanismo do problema policial, o catalisador que acelera a instabilidade da situação emocional, sendo ao mesmo tempo um tema que liga o microcosmo do livro ao macrocosmo do universo. Eu me entretive com essa história por motivos bastante egoístas, por causa da crítica feita por um leitor bastante inteligente, que também era escritor de ficção policial. Ele dizia: “Como foi que você permitiu que a docente tivesse quaisquer dúvidas de que ela tivesse agido certo em relação ao marido de Annie? Ela parece achar que poderia estar errada. Será que isso não entra em conflito com toda a sua tese?”

O que se revela aqui é a noção firmemente arraigada de que todas as situações humanas sejam “problemas”, como os problemas dos romances policiais, capazes de fornecer uma solução única, necessária e categórica, que deve ser completamente correta, em detrimento de outras, completamente erradas. Mas isso não é possível, já que as situações humanas são sujeitas à lei da natureza humana, cujo mal está sempre imbricado no seu bem, e cujo bem só pode redimir, mas não abolir o seu mal. O bem que emerge do conflito de valores não pode

surgir da condenação ou destruição de um conjunto de valores, mas apenas da construção de novos valores, sustentados, como um arco, pela tensão entre os dois valores originais. Não testamos as evidências, por assim dizer, para deles extrair algo que já estava neles; nós os usamos para construir algo que não estava originalmente lá: nem circuncisão, nem incircuncisão, mas uma nova criatura.²⁴⁴

A “nova criatura” do artista não é nenhum juízo moral, mas a sua obra de arte viva. Quando um homem comum pede ajuda ao artista para que lhe forneça juízos morais ou soluções práticas, a única resposta que ele poderá obter, seria algo como: Você deve aprender a lidar com situações práticas como eu lido com a matéria prima para o meu livro: deve tomá-la e usá-la para *criar uma coisa nova*. Como A. D. Lindsay o formula:

No que diz respeito ao meu posicionamento e deveres morais (isto é, meu *código moral*) o posicionamento traz consigo o dever, pelo qual dizemos “Sim” ou “Não”; “Eu farei isso” ou “Não farei isso”. Nós escolhemos entre obedecer ou desobedecer a determinado mandamento. Se eu encaro a situação do ponto de vista de uma moral que a encara como desafio ou graça, ela significará: “Temos aqui uma desordem, uma moléstia gritante, uma necessidade! O que é que se pode fazer?” Não somos convidados a dizer “Sim” ou “Não”; ou “Eu o farei isso” ou “Não farei isso” mas a sermos inventivos, a criarmos, a descobriremos algo novo. A diferença entre pessoas ordinárias e os santos não é que os santos cumprissem plenamente os seus deveres, coisa que as pessoas ordinárias negligenciam. Mas os santos fazem coisas que jamais sequer passaram pela cabeça das pessoas ordinárias... A atitude “graciosa” é de certa forma parecida com o trabalho do artista. Ele necessita imaginação e espontaneidade. Não se trata de uma escolha

²⁴⁴ Provável referência da autora ao conflito bíblico entre cristãos judeus (circuncidados) e não judeus (incircuncisos) na época da igreja primitiva. (N.T)

entre alternativas possíveis, mas da criação de algo novo”.²⁴⁵

Essa distinção entre o artista e o homem que não é um artista se encontra, assim, no fato de que o artista esteja vivendo pela “graça”, no que diz respeito à sua vocação. Ele não é necessariamente um artista no lidar com a sua vida pessoal, mas (já que a matéria prima de seu trabalho é a própria vida) ele ao menos foi tão longe a ponto de usar a vida para criar algo novo. Por esse motivo, os sofrimentos e penas desse mundo problemático nunca poderão ser para ele, *completamente* desprovidos de sentido ou utilidade, como eles são para o homem que os suporta em silêncio e não é capaz (coisa de que se queixa com toda razão) de “fazer nada com eles”. Se, portanto, se espera que lidemos com os nossos “problemas” de uma forma “criativa”, temos que lidar com eles como o artista: sem esperar “solucioná-los” por um truque de detecção, mas “criando algo” a partir deles, mesmo quando, no limite, eles sejam insolúveis.

Não estou dizendo que seja *impossível* ver toda a atuação humana, mesmo a do artista, em termos de “problema e sua solução”. Mas o que estou dizendo é que, por mais que usemos essas palavras, elas são completamente inadequadas para a realidade que pretendem expressar. Poderíamos pensar em Shakespeare, quando se empenha em resolver o problema de *Hamlet*: isto é, o problema de escrever uma peça que seja razoável, financeiramente viável, a partir de uma matéria prima recalcitrante, que lhe foi legada por dramaturgos anteriores a ele. Ou podemos imaginá-lo resolvendo problemas incidentais de direção da produção – isto é, como arranjar as suas cenas de modo a dar àqueles atores que têm dois papéis tempo para se trocar, sem introduzir “trechos inócuos” no diálogo. Podemos pensar nele, resolvendo o problema do caráter de *Hamlet*: como reconciliar de forma plausível sua demora em vingar o seu pai com a sua rapidez em se livrar de Rosencrantz e Guildenstern. Mas mesmo quando tivermos resolvido todos os problemas de *Hamlet* que intrigam os críticos, não estaremos nem um pouco mais perto de pôr as mãos no que é essencial – a Ideia e a Energia que transformam *Hamlet* em um poder vivo. *Hamlet* é mais do que a soma dos seus problemas. Podemos contemplar a Catedral de São Paulo puramente em termos dos problemas solucionados pelo arquiteto – o cálculo da resistência às condições impostas pelo local. Mas não há nada

²⁴⁵ A. D. Lindsay: *The Two Moralities* [As Duas Moralidades].

aí que irá nos dizer, por que alguns homens estavam dispostos a correr risco de vida para salvar a Catedral da destruição; ou por que a bomba que destruiu o seu teto foi sentida por milhões de pessoas com um aperto no coração.

Todas as realizações humanas *podem até* ser encaradas como problemas resolvidos – particularmente em retrospecto, porque, se o trabalho foi bem realizado, o resultado parecerá inevitável e único. Até parece que *essa* era a única forma “certa”, predestinada e inevitável desde o começo. Ela parecerá “certa” no sentido de que seja a forma que concorda com o Pai, a Ideia do criador. Mas não havia nada de inevitável quanto à Ideia em si.

É aqui que começamos a perceber como o uso irresponsável das palavras “problema” e “solução” pode nos induzir a formas de pensamento que não são apenas inadequadas, mas que são falsas. Ele nos leva a considerar todas as atividades vitais em termos de um *tipo* particular de problema, qual seja, o tipo que associamos à matemática elementar e aos romances policiais. Esses últimos contêm “problemas” que podem, de fato, ser “resolvidos” em um sentido bastante estrito e limitado, e penso que as palavras “problema” e “solução” deveriam ser reservadas somente a esses casos especiais. Aplicadas de forma indiscriminada, porém, elas se transformam rapidamente em um perigo mortal. Elas adulteram a nossa compreensão da vida de forma tão desastrosa quanto adulteram a nossa compreensão da arte. Gostaria de tornar isso bem claro, a partir de um breve exame da questão.

Há quatro traços do problema matemático ou do policial que estão ausentes do “problema da vida”; mas, pelo fato de estarmos acostumados a encontrá-los reunidos no primeiro tipo de problema, nós os buscamos no outro, tendo uma sensação de frustração e ressentimento quando não o encontramos lá.

1. *O problema do romance policial é sempre solúvel.* Ele é, na verdade, construído com o propósito expresso de ser resolvido, e quando a solução é descoberta, o problema já não existirá mais. Um problema de romance policial ou um problema matemático cuja solução não pode ser encontrada *de jeito nenhum*, simplesmente não seria um “problema” no sentido que o entendemos. Mas seria imprudente de nossa parte supor que todas as experiências humanas apresentem problemas desse tipo. Há aí uma experiência humana que nos confronta de forma tão poderosa que não conseguimos fazer de conta que não a estamos vendo. Não há solução para a morte. Não há absolutamente nenhum meio pelo qual

você ou eu pudéssemos solucionar essa dificuldade pelo raciocínio de tal forma que ela não mais existisse. O homem é tão relutante em admitir qualquer problema para o qual seja incapaz de dar solução que os alquimistas buscam o elixir da vida desde tempos muito antigos. E nos tempos mais recentes, notamos o crescente ressentimento e mágoa em face da morte. Não tememos tanto a tortura ligada ao ato de morrer, mas nos sentimos afrontados antes pelo reconhecimento de que algo nesse mundo possa ser inevitável. Nossos esforços não se voltam, como aqueles do santo ou do poeta, para reverter a ideia da morte em algo criativo, mas antes para ver, se não há uma forma de evadir, abolir, ou, de fato “solucionar” o problema da morte. A energia espiritual e mental que gastamos em nos ressentir da morte inevitável é tão devastadora quanto aquela que, de tempos em tempos, gastamos em tentativas de “solução de problemas” como o do movimento uniforme.

Além disso, esse tipo de preocupação irracional nos deixa travados de forma estranha quando lidamos com uma questão tão prática quanto da possibilidade de guerra. Ela nos leva a achar que o grande mal da guerra é antes de tudo e em primeiro lugar o fato de que ela mata uma grande quantidade de pessoas. Se nos concentramos nisso, em vez de pensar nisso em termos da devassidão que ela promove nas vidas e almas dos sobreviventes, acabaremos direcionando todos os nossos esforços em fugir dela a todo custo, ao invés de tratar de forma inteligente das condições que causam e são causadas pelas guerras. Foi exatamente isso que fizemos entre os anos de 1919 e 1939.

É claro que não acreditamos realmente que, se houvesse alguma chance de escaparmos da guerra, pudéssemos escapar também da morte. Nós apenas falamos e nos comportamos como se realmente pensássemos assim. A morte entra menos em destaque quando ela ocorre de forma privativa e isolada. Em tempos de paz, podemos fazer de conta, e quase temos sucesso nisso, que se trata apenas de um acidente lamentável, que poderia ter sido evitado. Agora, se um cavaleiro mais idoso e rico, de noventa e dois anos de idade, cai morto de repente de ataque do coração, os jornais apresentam a manchete: “Morte Trágica de Milionário”; e nos sentimos bastante impressionados e indignados pelo fato de que uma pessoa assim tão rica pudesse morrer de forma tão precoce. Com todo o dinheiro disponível para a pesquisa, a ciência já não deveria ter sido capaz de resolver o problema da morte no caso dele? Se não pensamos assim, então porque usaríamos a palavra “trágica” sobre uma morte tão clara, indolor e madura? (Não venha me

dizer que a manchete é absurda demais para ser verdadeira: eu a vi com meus próprios olhos).

Dizia-se que odiamos a guerra porque ela mata os jovens e fortes antes do tempo. Mas agora nos mostramos igualmente irados de ver os velhos e debilitados morrerem junto com o resto. Ninguém pode morrer mais de uma vez; mas grandes desastres, grandes pestilências e, acima de tudo, grandes guerras abarrotam nossos olhos e ouvidos com a consciência de que a vida pretende nos matar.

Por isso, não ousaríamos decretar a guerra pelo direito ou pela justiça, ou mesmo pela esperança de preservar a paz. Baixamos nossa armas e gritamos: “Guerra jamais!” e com isso entregamos a Europa ao inimigo.

Não obstante, sabemos perfeitamente bem que o paradoxo “aqueles que perderem a sua vida, irão ganhá-la” é um fato. Se não estivermos dispostos a arriscar a vida pulando de uma casa em chamas, com certeza iremos queimar até a morte. Na verdade, se a vontade da nossa natureza física não estivesse preparada para correr o risco de morte, jamais poderíamos ter nascido.

O “problema da morte” não é suscetível de solução como o de um romance policial. As duas únicas coisas que podemos fazer com a morte são, primeiro, adiá-la, o que é apenas uma solução provisória e, em segundo lugar, transferir todo o conjunto de valores relacionados à morte para outra esfera de ação - isto é, daquela do tempo para aquela da eternidade.

Isso nos leva a considerar as duas próximas características do problema do romance policial.

2. *O problema de romance policial pode ser completamente solucionado*: não se admite detalhes supérfluos ou enigmas não solucionados em parte alguma. A solução [apresentada] resolve tudo e toda pergunta feita acabará respondida. Não somos confrontados com uma série de possibilidades em favor ou contra uma conclusão ou outra; a atribuição da culpa pelo crime ao mordomo também não apresenta ao detetive novas pistas relacionadas ao cozinheiro. Tais incertezas podem até aparecer no desenrolar da história, mas todas elas são expurgadas no final, pela descoberta da solução completa. Deveria ser desnecessário ter que dizer que esse resultado feliz proceda do simples fato de que o autor teve o cuidado de não fazer perguntas a que a sua solução não pudesse responder.

Agora, a nossa tendência de buscar uma solução do tipo completo que não deixasse lacunas ou permitisse reversos, distorce seriamente a nossa visão de uma série de atividades na vida real. A medicina é um bom exemplo disso. Estamos inclinados a pensar na saúde em termos de doenças e curas. Temos aqui, por um lado (o que pensamos ser) determinada doença, e por outro, deveremos ter a sua “cura” única, definitiva e completa. É só aplicar o tratamento da cura à doença, que o resultado deverá ser uma “solução” exata do “problema” apresentado. Caso o médico não consiga nomear a doença à primeira vista e imediatamente receitar a cura prescrita, ficamos ressentidos do homem, que parece não entender bem do seu ofício.

De forma semelhante, costumava-se ter a crença arraigada de que para todo veneno existia um “antídoto” – uma droga benevolente, que revertesse com precisão e passo a passo cada um dos efeitos do veneno original, restaurando o corpo ao estado anterior. Creio que haja na verdade apenas duas drogas que se complementem dessa maneira, a atropina e a fisostigmina²⁴⁶²⁴⁷ (acontece que nenhuma delas é assim “benevolente” – ambas são venenos mortais). No caso de outras drogas que são utilizadas como contraceptivos uma da outra, a reversão dos efeitos é apenas parcial, ou antes, uma contracepção de sintomas, mais do que da cura do mal causado aos órgãos. Na maior parte dos casos, a utilidade da droga curativa se resume a evitar ou mitigar os efeitos do veneno até que o corpo esteja em condições de usar de seus próprios recursos físicos para se curar. Em alguns casos, só é possível se livrar da doença ao custo de contrair outra, como no caso do tratamento da sífilis com a malária. Ou o tratamento exigido, - vamos supor – para doenças do pulmão, que pode ser impossível para um paciente particular, porque as suas condições de saúde não lhe permitiram resistir aos efeitos violentos para o coração.

É possível que tenhamos abandonado a crença supersticiosa referente aos antídotos; mas continuamos abraçando a ilusão de que todo problema de saúde seja causado por uma determinada e única doença, para a qual devesse haver uma cura completa, livre das malfadadas contraindicações. Pensamos na nossa doença como numa espécie de palavra cruzada cuja solução deve ser *conhecida por alguém*: a solução

²⁴⁶ Dixon Mann. *Forensic Medicine [Medicina Forense]*: Artigo “Antagonism of Poisons” [“Antagonismo dos Venenos”].

²⁴⁷ Trata-se de substâncias químicas. (N.T.)

definitiva teria que *se encontrar* em algum lugar. Não seria nada mais do que o obrigação do médico descobrir e aplicá-la.

Mas o médico não está aí para resolver palavras cruzadas, mas está antes executando um ato delicado, cheio de aventura e criatividade experimental, cuja matéria prima é o corpo do paciente e que exige a cooperação criativa da vontade do paciente. Ele não está recuperando o estado de saúde do paciente, temporariamente obscurecido, mas o está recriando, ou melhor, está ajudando o paciente a recriá-lo por si mesmo. É claro que se pode encarar isso como um problema; mas não se trata do mesmo tipo de problema como aquele que é apresentado pelo livro de álgebra: “Se os tubos A e B de uma cisterna ficam cheios em 25 e 32 minutos respectivamente...” E não é provável que a resposta a ele seja tão precisa ou capaz de atender a todas as condições de maneira tão satisfatória.

O melhor meio para a saúde e paz de mente do paciente é mergulhar de forma compreensiva na natureza da tarefa do médico. Agindo assim, ele não apenas estará em melhores condições de cooperar criativamente com ele, mas também estará a salvo da miséria mental da impaciência e frustração. Ocorre-nos, enquanto escrevemos isso, um tipo similar de mal-entendido quanto ao “problema do bombardeio noturno”. A nossa agonia e impaciência com essas intrusões horríveis tende apenas a crescer, se imaginarmos que “a solução” já está em algum lugar e que nada, a não ser a insanidade e a indolência das autoridades possa impedir que ela seja imediatamente descoberta e aplicada. Nós nos sentiríamos bem melhor nessas circunstâncias, se descartássemos toda essa noção enganosa e passássemos a pensar, ao invés disso: “Agora alguém terá que fazer alguma coisa que nunca foi experimentada antes.” Não é para os detetives que temos de nos voltar para obter ajuda, mas para os inventores – para os homens de ideias criativas; e com isso estaremos descobrindo a forma segundo a qual o trabalho criativo se realiza.

“Estamos, nesse momento, trabalhando em diferentes invenções”, diz algum palestrante reprimido; e sua imaginação vê esse “nós” montando as peças da invenção no chão da fábrica, como se ela tivesse sido fornecida em partes por alguma oficina celestial, e só precisasse ser montada de acordo com o manual de instruções e posta para funcionar no mesmo dia. Não é assim que funciona a criação. Temos aí o incerto, o imprevisível e a Ideia que não pode ser comandada, capaz de fazer a sua presença sentida na mente, depois de longas horas de pensamento e

trabalho infrutíferos, ou de repente, sem qualquer pensamento consciente ou depois de um período longo, em que se trabalhava no subconsciente, enquanto a consciência trabalhava em outra coisa. E ela sempre aparece em um dia e hora inesperados. Temos aí a luta longa, amarga, desesperada da Energia, que envolve o cálculo, planejamento, experimentação, eliminação de erros, resistência ao deslize para a aleatoriedade; a primeira manifestação da Ideia em um modelo forjado por mãos. Temos ainda o labor renovado da Atividade incansável, que testa, se aprimora, desconstrói erros para reconstruir algo mais próximo da Ideia; o novo modelo feito com as mãos e novamente comparado e re-testado; o labor de uma atividade multifacetada nas oficinas para multiplicar a imagem da Ideia e continuar a distribuí-la no espaço; a comunicação da Ideia no Poder do Espírito para o homem que entendeu a invenção e a usa. E depois de tudo isso, se a Ideia for verdadeira e poderosa, ela pode finalmente produzir a sua manifestação final, potente, trazendo, por assim dizer, resultados. E mesmo chegando lá, os resultados podem não ser uma “resposta” única e completa ao “problema”; porque esse problema não é como um código, que carrega em si mesmo o material para a sua própria decodificação. É bem provável que não haja uma “resposta” conclusiva para o bombardeio noturno.

Outro tipo de “problema” sem solução definitiva se apresenta quando desejamos desfrutar simultânea e completamente, de duas coisas mutuamente incompatíveis: como, por exemplo, a liberdade e a ordem, ou a liberdade e a igualdade. Eu já discuti isso em outro lugar,²⁴⁸ e só acrescentarei aqui um breve lembrete de que a liberdade individual só é compatível com a ordem social, se o indivíduo consente, de forma voluntária, com restrições à sua liberdade pessoal; mas se todo homem for livre para desenvolver todos os seus poderes de forma igualitária, sem limites, não poderia haver nenhum tipo de igualdade entre os fracos e os fortes. Esbarramos aqui mais uma vez no dilema desesperador que se apresenta a toda tentativa de estabelecer o Reino de Deus na Terra: “O Bem que se arma com poderes, será corrompido; e o puro amor sem poder será destruído”.²⁴⁹ “Problemas” assim não podem ser resolvidos matematicamente: não há para eles uma solução única que esteja completamente correta. De duas uma: ou se assume um compromisso, ou a situação deve ser reconsiderada em outros termos, pois nos termos

²⁴⁸ *Begin Here [Comece aqui]*, capítulo dois.

²⁴⁹ Reinhold Niebuhr. *Beyond Tragedy [Para além da Tragédia]*.

em que está posto, o problema é insolúvel. Isso nos leva a um terceiro ponto.

3. *O problema do romance policial se resolve, nos mesmos termos em que é formulado.* Temos aqui uma das diferenças mais notáveis entre o problema policial e o trabalho da imaginação criativa. O problema de detecção é deliberadamente formulado de uma maneira tal, que possa ser resolvido sem sair dos seus termos de referência. Isso é parte da sua natureza como forma literária e a simetria do resultado constitui grande parte de seu charme. Por que será que todo membro iniciante do Clube de Detecção tem que prestar juramento quanto à observância dessa regra totalmente arbitrária?

PRESIDENTE: Você jura que os seus detetives farão bem as suas investigações dos crimes a eles apresentados e de forma fiel à verdade, usando apenas os truques que você lhes permitir, e que não lançarão mão da revelação divina, intuição feminina, mágicas, arrastamento de copos, coincidências ou interferência divina?

CANDIDATO: Eu juro.

Mas a vida não é candidata ao Clube de detecção. Ela faz uso descarado de todos os auxílios proibidos (inclusive magia e arrastamento de copos), e frequentemente apresenta seus problemas em termos que devem ser alterados se quisermos que o problema seja resolvido.

Tomemos, por exemplo, o problema do desemprego. Será que não o conseguimos resolver até agora por causa dos termos nos quais optamos por defini-lo? Nos termos em que foi definido, trata-se de um problema econômico, relacionado a questões como o equilíbrio entre o capital e horas de trabalho e salários, entre propriedade e retorno financeiro. Quando abordado por esse ângulo, esse problema nos desconcerta com todo o tipo de perguntas confusas e contraditórias, tais como: se os salários devam ser ajustados ao tempo trabalhado, ou à quantidade e a qualidade do trabalho realizado, ou então às necessidades do trabalhador. Com isso, deparamo-nos com irrelevâncias e discrepâncias, como se a nossa história de detetive tivesse saído do âmbito dos termos que lhe foram atribuídos. Notamos ainda que o “problema do desemprego” nos limita à consideração exclusiva da ocupação, que não nos permite nem ao menos considerar o trabalho em

si, se vale a pena ou não realizá-lo, ou se o trabalhador encontra satisfação na realização do trabalho ou apenas se ele se restringe ao fato de estar empregado e receber seu pagamento. Podemos prosseguir nos perguntando, se alguém deveria trabalhar, a fim de conseguir dinheiro suficiente para que ele possa deixar de trabalhar, ou se ele deveria apenas ter o desejo de pagamento, que lhe permita viver de modo a continuar o seu trabalho. No primeiro caso, os ricos serão os bem-aventurados, pois eles são a flor de uma civilização ociosa, mas, no segundo, bendito é o trabalhador que não recebe mais do que um salário mínimo. Quando chegamos a essa altura do raciocínio, quem sabe comecemos a suspeitar que o “problema do desemprego” não seja solúvel nos termos em que o formulamos, e que a pergunta que deveríamos estar fazendo seja totalmente diferente de questões relativas a trabalho e dinheiro. Por que é que, por exemplo, o ator vive o seu trabalho de forma tão entusiasmada, enquanto o operário de fábrica, embora muitas vezes recebesse um salário melhor, só trabalha com relutância para a sua sobrevivência? Quanto dinheiro o homem necessitaria, além da sua subsistência, para continuar a trabalhar, se o mundo (ou seja, você e eu) admirasse o trabalho mais do que a riqueza? Será que o fato de ele estar empregado compensa totalmente o fato de que seu trabalho seja trivial, desnecessário, positivo ou negativo para a sociedade: por exemplo, a fabricação de ornamentos imbecis e feios, ou a concorrência desleal entre os fabricantes rivais de uma mesma mercadoria? Será que devemos sequer levar em conta, se o trabalho vale a pena ser feito, antes de incentivá-lo por causa do emprego? Para decidir se os homens devem ser empregados por um salário alto para a produção de filmes de cinema decadentes e degradantes ou por um salário mais baixo para a construção de estradas e casas, será que devemos sequer refletir sobre os comparativos de valor e a necessidade de filmes ruins e boas casas? Será que o fato de os jogadores de futebol profissionais receberem a torcida de multidões entusiasmadas que gritam o seu nome, enquanto os trabalhadores braçais não recebem sequer um cumprimento, não tem nada a ver com os salários oferecidos aos jogadores de futebol e aos trabalhadores braçais?

Quando deixamos de pensar no trabalho e no dinheiro, nos termos puramente econômicos em que o “problema do desemprego” implica, estaremos em vias de pensar em termos de cidadania criativa, pois

estaremos começando a criar algo em nossas mentes: em vez de “resolver um problema” vamos criar uma nova forma de vida.²⁵⁰

“De quem, portanto, será ela quando ressuscitar? Pois sete a tiveram por mulher.” Nesses termos, o problema é insolúvel, mas no Reino dos Céus, termos como esses não se aplicam. Você formulou a pergunta de uma forma muito limitada, a “solução” deverá vir de fora de toda a nossa esfera de referência.

4. O problema de detecção tem um término definitivo; quando ele tiver sido resolvido, será o seu fim - como George Joseph Smith comentou an passant, quanto às noivas que ele afogou em seus banhos, “Quando elas estão mortas, ficam acabadas”. O problema de detecção exige de nós um exercício energético de nossa inteligência, precisamente a fim de que, ao ler a última página, possamos nos sentar e parar de pensar. O mesmo ocorre com a palavra cruzada. O mesmo, com o problema de xadrez. O mesmo vale para o problema da construção de um muro por A, B e C. A luta passou e está encerrada e agora, podemos legitimamente, se quisermos, parar de trabalhar até à meia noite sem dor na consciência. O problema nos faz sentir assim porque é deliberadamente formulado pra tanto. Porque nós alcançamos tão pouco neste mundo e de forma tão pouco perfeita, estamos preparados para pagar um bom dinheiro para ter uma sensação de realização vicária. O escritor de romances policiais sabe disso, da mesma forma que os criadores de quebra-cabeças. E o estudante, marca o fim de seu dever de casa com uma linha e agradece muito pelo fato de não precisar investigar a história posterior de A, B e C, da maneira tão inquietantemente delineada pelo professor.

Mas a partir daí não se pode medir a semelhança entre os problemas de detecção e os problemas da vida, e sim a dessemelhança. Pois o inverso também é verdadeiro: quando eles estão encerrados, estão mortos.²⁵¹ É só refletirmos um pouco sobre os nossos esforços dos

²⁵⁰ Compare com o pós-escrito no final deste capítulo.

²⁵¹ [A teoria utópica] defende que a inocência perfeita e uma nova infância se situem no final do processo social. Ela se acha capaz de criar uma sociedade na qual todas as tensões sejam resolvidas e a raiz da anarquia humana seja definitivamente eliminada. Se isso fosse realmente possível a sua nova sociedade não seria o começo da história, como carinhosamente imagina, mas o seu fim... O problema do bem e do mal não pode ser completamente resolvido na história. Reinhold Niebuhr: *Para Além da Tragédia*.

últimos vinte anos em resolver o problema da “paz e da segurança”, e sobre se, no fundo, não estamos ainda cultivando a ilusão de que seja possível lidar com eles como se fosse um “problema”. Nós nos convencemos de que a paz possa realmente ser planejada, que possa ser alcançada através de uma série de decretos, através de uma Liga das Nações ou qualquer outra forma de constituição, que “solucionasse” toda a questão de uma vez por todas. Continuamos a nos iludir de que “quando a guerra terminar”, dessa vez, teremos descoberto o truque, a fórmula mágica que fixará o sol nos céus, paralisará o curso dos eventos, poupando-nos de maiores esforços. Da vez passada, falhamos em alcançar esse fim – e por quê? Principalmente porque supusemos que ele fosse alcançável. Porque olhamos para a paz e a segurança em termos de um problema a ser resolvido e não de um trabalho a ser realizado.

Agora, o artista não se comporta assim. É possível até que ele termine um livro, como se estivesse pondo fim a uma guerra ou que ele forje o resultado de um campeonato de futebol, o que ele pode achar muito bom e algo que o faça merecer tirar o sábado de folga. Mas ele sabe muito bem que esta é apenas uma pausa no trabalho infundável de criação. Ele não concorda com a heresia que confunde a sua energia com a sua ideia, e o descanso breve no sábado, com os sábados perpétuos da Trindade no Céu. Pois a coisa que ele criou é viva, e não estéril. Ele gera continuamente novos temas e novas fantasias, e novas oportunidades de pensamento e ação. Cada capítulo concluído não passa de um fim de dia no curso do livro, cada livro é celebrado como nada mais do que um final de ano no decurso da peregrinação da vida. Ou, para quem gosta mais dessa metáfora, trata-se de um trecho “calmo” recortado e separado do filme eterno, que roda na sua mente criativa. Trata-se apenas de um recorte, mas que só o que faz é remeter à cena anterior e posterior, como parte de um processo todo em evolução.

O artista sabe disso, embora esse conhecimento nem sempre seja o primeiro disponível à sua consciência. No final do dia ou no fim do ano ele pode dizer a si mesmo: o trabalho está acabado. Mas ele sabe em

A “queda” aleatória da matéria inanimada contribui para produzir estados de estabilidade crescente, e pode-se esperar alcançar um estado final em que a estabilidade seja final e nenhum desenvolvimento maior seja possível. Quando, na presença de vida, a matéria é disposta em uma estrutura ordenada, então ela só se mantém ali em um estado de instabilidade e tensão. Assim, no universo como o conhecemos, a vontade de estabilidade coincide com o desejo de morrer.

seu coração que não é assim, e que a paixão por criar vai cativá-lo novamente no dia seguinte e levá-lo a construir um mundo novo. E embora ele possa imaginar momentaneamente que este mundo novo não tenha nada a ver com o mundo que ele acabou de completar, olhando para trás para toda a sequência de suas criações, ele vai perceber que cada uma foi, de alguma forma, resultado e cumprimento da anterior, e que todos os seus mundos pertencem àquele universo que é a imagem de sua própria ideia. Eu sei que não é por acaso que o livro *Noite de Baderna*, quando chega ao fim de um longo desenvolvimento no romance policial, pode ser visto como uma manifestação precisa do mesmo tema que a peça *The Zeal of Thy House* [O Zelo da Tua Casa], que se lhe seguiu e que foi a primeira de uma série de obras que tematizam a teologia cristã. Elas são variações de um mesmo hino ao Criador Mor, e agora, depois de quase vinte anos, posso ouvir no *Whose Body* [De Quem é o Corpo?], que se seguiu a esse, as notas de uma melodia que soa inegavelmente muito diferente. E, se eu me remeter ainda mais para trás, poderei ouvi-la novamente na sequência de estrofes dos *Catholic Tales* [Contos *Católicos*]:

Eu sei lindos entalhes esculpir,
De cedro e de carvalho
P'ra casa de Salomão construir
Com 'uns golpes de martelo
E os querubins dourados reunir.

Em meu coração eu só penso nisso:
luz para' morada,
Ao fim minh'alegria será essa
De ver a florada
Curvando-se à ferramenta grossa.

C' obra planejada terminar?
Quantos nós na lenha!
C 'os membros trêmulos a me inclinar,
Que o sangue venha
Do cinzel, a minha mão a cortar.

Eu já não escreveria dessa forma hoje, pelo menos, espero que já seja capaz de evitar a morada brilhante e os membros trêmulos e o ponto de exclamação, na última estrofe. Mas o final está claramente contido lá no começo. Não seria muito exato dizer que o roda tenha dado uma

volta completa, ou ainda, usando a imagem que os pesquisadores fizeram do tempo, que a espiral tenha voltado mais uma vez ao seu ponto de partida. A Ideia esteve, desde o princípio, contida em todos os cantos do universo que ela contém, gerando as suas manifestações eternamente. Não existe momento algum, capaz de concluir ou compreender a Ideia. O problema nunca é resolvido de tal forma que esteja acabado, mas toda vez que ele reaparece, uma coisa nova se cria e é assinada com a fórmula “QEF” (quod erat faciendum).²⁵²

O desejo de resolver um problema vivo com uma solução definitiva e estéril não é nada mais do que natural: ele faz parte do desejo do seu material pela morte. Ele se instala nos ossos dos representantes mais esclarecidos e “progressistas” da humanidade, eles o odeiam quando o reconhecem nos outros, não percebendo que o que lhes parece ser um estranho detestável é, na verdade, o reflexo do seu próprio rosto em um espelho.

Quem faz fortes críticas àqueles que buscam “manter o status quo” ou se apegam a uma “tradição antiquada”, só poderá justificar a sua conduta, se ele mesmo não tiver seu olhar fixo em nenhuma realização futura. Mas se ele pensa consigo que toda a problemática será resolvida “depois da guerra”; ou “depois da revolução”; ou “depois da unificação da Europa”; ou “depois do triunfo do proletariado”, então ele não será em nada melhor do que aquele. E ele estará se iludindo terrivelmente a si mesmo e aos outros, sendo como um cego guiando outro cego em um beco sem saída. Na verdade, ao dizer ou pensar qualquer coisa desse tipo, ele estará estabelecendo precisamente aquelas condições que tornam impossível qualquer passo rumo à realização.

Quando examinamos essas quatro características do problema de detecção, começamos a perceber porque é que é tão fácil olhar para todos os fenômenos da vida em termos de “problema e sua solução”, e também porque a “solução” é tão pouco satisfatória, mesmo quando achamos que a tenhamos alcançado. Pois para nos convenceremos de que podemos “resolver” as questões da vida, só o que temos a fazer é defini-las em termos que admitem solução. Se não fizermos isso, não apenas a solução, mas o problema em si não será inteligível. Tomemos, por exemplo, uma rosa. Como devemos proceder para resolver a rosa? Você pode cultivar rosas, cheirá-las, colecionar as suas folhas e usá-las, transformá-las em perfume ou pintá-las ou escrever uma poesia sobre

²⁵² Frase que significa "O que estava para ser demonstrado", que é usada ao final de demonstrações geométricas. (N.T.)

elas, atividades essas que são todas criativas. Mas será que com isso você poderia “resolver” o caso das rosas? Será que essa pergunta tem sentido? Só se antes, você definir a rosa em termos que pressupõem a resposta. Você poderia dizer: Se considerarmos a rosa como um conjunto de determinados componentes químicos, então a fórmula química da rosa seria tal. Ou você poderia dizer: Se a rosa é considerada geometricamente como um sistema complexo de superfícies planas, então a fórmula para essa rosa é essa ou aquela. Ou você poderia dizer: Se considerarmos a rosa como um exemplo da hereditariedade mendeliana de variações de cor, então podemos determinar o método de cultivo de rosas azuis. Mas nenhuma destas respostas vai resolver o caso da rosa, e se a primeira é completa e final para o químico, ela continua a ser totalmente inadequada para a mulher que coloca as rosas em um vaso; e se a segunda pode proporcionar alguma ajuda para o pintor, ela deixa o jardineiro insatisfeito; enquanto a terceira, provavelmente, não é detectável, e, mesmo se fosse, não ajudaria em nada o fabricante de perfumes. No entanto, a perfumista, o jardineiro, a mulher e o pintor, que se ocuparem com a rosa em si e não com a sua solução, podem apresentar ao mundo novas manifestações da rosa, e assim fazendo, comunicá-las uns aos outros de maneira poderosa.

O perigo de falar sobre a vida exclusivamente em termos de problemas e suas soluções é, portanto, o de cairmos na tentação de ignorar as limitações deste jogo de detetive e a própria existência da regra arbitrária inicial que torna possível esse jogo. Pois a regra é a da exclusão de todos os termos do problema que a solução não pode resolver. É divertido e útil saber que, para o químico, o homem é composto de um punhado de sal, açúcar, ferro, e não sei mais o quê, junto com uma absurda quantidade de água, e que nada disso tem grande valor. Mas não podemos afirmar que “o homem não seja, na verdade, nada mais” do que estas coisas, ou supor que a solução desses compostos baratos em água produza uma solução completa e definitiva para o homem. Isso significaria deixar de lado o detalhe “para o químico”. Esse detalhe reduz a nossa afirmação a uma forma mais limitada: “Se considerarmos o homem como nada além de um produto químico, então a sua fórmula química é tal” – e essa seria uma afirmação muito diferente. De modo semelhante, a brincadeira popular de expor os grandes e famosos ao ridículo, geralmente pressupõe a exclusão dos seus aspectos insolúveis, e partir dos termos do problema, e a apresentação de uma solução aquosa para o que restou, mas esta, por

definição, não é uma solução nem para o homem e nem para a sua grandeza.

O matemático Kronecker disse: “Deus fez os números inteiros, todo o resto é obra do homem”. O homem é capaz de tabelar os números inteiros e organizá-los em problemas que ele seja capaz de resolver, nos termos em que estão colocados. Mas diante do mistério insondável dos próprios numerais ele é impotente, se não aplicar a si mesmo a Tri-Unidade, que é feita à imagem de Deus e que permite que ele inclua e crie numerais.

Esta é a vocação da mente criativa do homem. Portanto, a mente que se aplica ao ato de criação não trata da solução de problemas, dentro dos limites impostos pelas condições em que estão colocados, mas da formação de uma síntese que inclua toda a dialética da situação em uma manifestação de poder. Em outras palavras, o artista criativo, não trabalha com a resolução de silogismos, mas com uma afirmação universal que constitui a sua premissa principal. É por isso que ele sempre é uma influência perturbadora, pois todos os argumentos lógicos dependem da aceitação da premissa maior, e esta, por sua natureza, não é suscetível de prova lógica. A mão do artista criativo, que parte da premissa maior, abala os fundamentos do mundo, e ele só pode aceitar meter-se nessa profissão perigosa, porque a sua morada não está no mundo, mas nos céus eternos.

O conhecimento que o artista tem de sua própria natureza criativa é muitas vezes inconsciente, ele percorre o caminho misterioso da vida numa inocência rara. Se ele conscientemente tivesse de arrancar o coração do seu mistério, poderia dizer algo como:

Descubro dentro em mim certo arquétipo, que reconheço como sendo a lei de minha verdadeira natureza. Ele corresponde à minha experiência de forma tal que, enquanto o meu comportamento estiver de acordo com esse arquétipo, eu esteja em condições de interpretar a experiência no poder do meu espírito. Descubro esse mesmo arquétipo também no meu trabalho, da mesma forma que em mim mesmo, e eu também acho que os teólogos atribuem a Deus justamente esse arquétipo do ser, que eu encontro no meu trabalho e em mim.

Portanto, estou inclinado a crer que este arquétipo corresponde diretamente à própria estrutura viva do universo, e que ele existe nos outros, tanto quanto em mim, e eu concluo que, se os outros se sentem impotentes no universo e em desacordo com ele, é porque o arquétipo de

suas vidas e obras foi distorcido e já não corresponde ao arquétipo universal, porque, em poucas palavras, ele viola a lei da sua natureza.

Essa crença pode ser confirmada pelo fato de que, enquanto estou em conformidade com o arquétipo da sociedade humana, válido hoje em dia, sinto-me impotente e em desacordo com o universo, ao passo que, se estiver em conformidade com o arquétipo de minha verdadeira natureza, estarei em desacordo com a sociedade humana, e ela comigo. Se é certo eu pensar que a sociedade humana está em desarmonia com a lei da sua própria natureza, então a minha experiência confirma o que os teólogos dizem, que também perceberam essa erradicação fundamental no homem.

Se me perguntarem que arquétipo é esse que eu reconheço como a verdadeira lei da minha natureza, só o que posso fazer é sugerir que se trata do arquétipo da mente criativa - uma Ideia eterna, que está manifestada na forma de material de uma energia incansável, e uma torrente de Poder da Mente que inspira, que julga e que comunica o trabalho de uma só vez. Todas essas três coisas são uma e a mesma coisa na mente e uma só e a mesma no trabalho. E este é, conforme posso observar, o arquétipo estabelecido pelos teólogos como o arquétipo do ser de Deus.

Se tudo isso for verdade, então a mente do criador terreno e a Mente do Criador celestial se formam com base no mesmo arquétipo, e todas as suas obras são feitas em sua própria imagem.

É pouco provável que o primeiro artista que você veja passar na rua e o questionar, ele se explicasse nestes termos. Ele não está mais acostumado do que o resto de nós a buscar qualquer conexão entre a teologia e a experiência. Tão pouco os teólogos de hoje se esforçam por expor a sua doutrina, em termos de uma analogia com o criador humano. Eles são até capazes de usar o símbolo do “Pai” para ilustrar a semelhança e familiaridade entre Deus e os Seus filhos. Mas o símbolo do “Criador” é utilizado, quando sequer é utilizado, para ilustrar o abismo entre Deus e Suas criaturas. No entanto, como diz Berdyayev: “A imagem do artista e do poeta se imprime de forma mais clara nas suas obras, do que nos seus filhos”. Especialmente quando se trata da divina Trindade, a ênfase é sempre posta sobre o mistério e unicidade da estrutura, como se fosse uma espécie de blasfêmia reconhecer com Agostinho que esta seja uma coisa, ao menos familiar e intimista para o homem, como lhe são familiares os botões de sua camisa.

A separação desastrosa e crescente entre a Igreja e as artes, por um lado e entre o Estado e as artes, por outro, faz o homem comum ter a impressão de que o artista seja um ser de pouca importância, quer neste mundo, quer no próximo, e isto teve um efeito ruim sobre o artista, uma vez que o deixou em um curioso isolamento espiritual. No entanto, apesar de todos os seus defeitos, ele continua a ser a pessoa mais capaz de lançar alguma luz sobre essa “atitude criativa para com a vida” para a qual os formadores de opinião desorientados de hoje, ainda que tardiamente, convocam a humanidade não menos desorientada.

Ao contrário do que se poderia supor, a mente criativa é prática e não está distante daquela do homem comum. A noção de que o artista seja uma criatura vaga, sonhadora, que vive reclusa dos fatos da vida, é falsa. Suspeito que ela seja promovida por aqueles, cujo interesse é manter a máquina administrativa em funcionamento independente do produto final. Quando um artista vai parar em um departamento do Estado, o funcionalismo fica horrorizado, e não gosta nada do seu realismo implacável, que vai direto ao essencial. É porque a mão sacrílega do artista repousa sobre a premissa maior e primordial, que ele é crucificado pelos tiranos e silenciosamente sufocado pela burocracia.²⁵³ Mas o artista está mais perto do homem comum, do que uma pessoa que tenha qualquer outra vocação, pois sua vocação é precisamente a de expressar a maior essência básica comum da humanidade: a imagem do Criador, que distingue o homem dos animais. O homem comum só consegue desfrutar da divindade de sua humanidade em virtude e pela justiça de sua criação.

²⁵³ “Na Inglaterra [em 1939], o Ministério das Relações Exteriores partilhava de todo o coração da opinião geral de Whitehall, de que a guerra era dos funcionários públicos, foi feita através de funcionários públicos, e para os funcionários públicos. No conflito anterior [1914-1918], muitas pessoas de forâmetros intelectuais e jornalistas - tinham sido introduzidas na máquina administrativa. Sem dúvida, elas haviam contribuído significativamente para a vitória na guerra, mas elas também eram vistas como um estorvo devido às suas ideias pouco convencionais. Era preciso fazer com que tal coisa não se repetisse, e, como vimos, o ‘comércio fechado’ tornou-se a ordem do dia. Esse disparate inicial foi apenas o estopim de todos os erros subsequentes, e estes por sua vez, contribuíram significativamente para os desastres ocorridos na primavera e no verão seguintes.” Sir Charles Petrie: *Twenty Years' Armistice and After [Vinte Anos de Armistício e Depois]*.

A sabedoria do escriba se adquire em horas de lazer, aquele que está livre dos afazeres torna-se sábio.

Como se tornará sábio o que maneja o arado, aquele cuja glória consiste em brandir o aguilhão, O que guia os bois e o que não abandona o trabalho

E cuja conversa é só sobre gado?

O seu coração está ocupado com os sulcos que traça;

As suas vigílias com a forragem das bezerras.

Igualmente todo carpinteiro e construtor,

Qualquer que trabalhe dia e noite,

Aqueles que fazem os entalhes dos selos,

Sua tenacidade está em variar o desenho.

Têm em mente reproduzir o modelo,

A sua preocupação está em concluir o trabalho.

Igualmente o ferreiro sentado à bigorna:

Inteiramente entregue a trabalhar o ferro bruto;

A chama do fogo cresta-lhe a carne,

Debate-se ao calor da forja;

O barulho do martelo o ensurdece,

Seus olhos estão fixos no modelo do utensílio;

Aplica o seu coração em rematar o trabalho.

Suas vigílias em trabalhá-lo com perfeição.

Igualmente o oleiro sentado ao seu trabalho,

O que gira o torno com os pés,

Dedica total cuidado à sua obra,

Todos os seus gestos são contados;

Com o braço amola a argila,

Com os pés a compele,

Aplica o seu coração em terminar o envernizamento

E as suas vigílias em limpar a fornalha.

Todos esses depositam confiança em suas mãos

E cada um é hábil na sua profissão.

Sem eles nenhuma cidade seria construída,

Não se poderia nem instalar-se nem viajar.

Mas eles não são encontrados no conselho do povo

E na assembleia não sobressaem.

Não se sentam na cadeira do juiz

E não meditam na lei.

Não brilham nem pela cultura nem pelo julgamento,
 Não se encontram entre os criadores de máximas,
 Mas asseguram uma criação eterna,
 E a sua oração tem por objeto os problemas de sua profissão.²⁵⁴14 PÓS-ESCRITO: O VALOR DO TRABALHO

Vamos nos entreter a seguir com a questão de como o valor do trabalho afeta os “problemas” inter-relacionados da industrialização e do desemprego. Os socialistas observaram, com toda a razão, que “uma nação industrializada é uma nação unitária. Pois cada parte dela perde a sua independência econômica anterior e sua virtual autossuficiência. Ao mesmo tempo, se não quisermos que o desemprego se torne endêmico, será necessário que as novas forças de produção sejam totalmente ocupadas. Isso será impossível se os produtos não forem doados.”²⁵⁵ Eles viram também que, se o “problema” não for “resolvido” pela destruição indiscriminada desses produtos numa guerra, ele só poderia ser resolvido “distribuindo-os entre os próprios cidadãos, de acordo com a necessidade e não de acordo com a demanda de moeda, e pela verdadeira troca (que não deve ser confundida com a venda com lucro), o excedente nacional contra o excedente de outras nações”.²⁵⁶ Até aí, tudo bem; a outra inferência dessa nova ordem da economia social é a exigência de um verdadeiro “amor ao próximo”; da mesma maneira, ela também exige um amor não menos cristão ao trabalho e a um trabalho amável para a alma cristã.

O lucro e na verdade toda remuneração que vai além da subsistência que capacite o ser humano a continuar trabalhando é desejável pois oferece um escape do trabalho para atividades mais condizentes e mais amplamente reconhecidas. Enquanto a profissão de torneiro mecânico continuar odiosa, as pessoas não lhe servirão com amor; de modo que, quando a esperança de escapar deixa de oferecer um incentivo para o trabalho, as máquinas vão parar, e retornaremos às condições anteriores, pela dialética inevitável de sua natureza. O amor cristão pela humanidade também não pode ser incentivado pela

²⁵⁴ Eclesiástico 38.24-34.

²⁵⁵ Middleton Murry: *The Betrayal of Christ by the Churches [A traição das Igrejas contra Cristo]*.

²⁵⁶ *Ibid.*

multiplicação de produtos, cujo efeito sobre a mente humana é degenerador e perversor.²⁵⁷ Não podemos lidar com a industrialização ou o desemprego, sem elevar o trabalho para fora da esfera econômica, política e social e considerá-lo também em termos de valor da obra e do amor ao trabalho, que são em si sacramentos e manifestações da energia criativa no homem.

A postura do artista diante dessa questão é esclarecedora. É certo que ele, como todo mundo, reivindica uma remuneração para o seu trabalho (embora não se trate, estritamente falando, do lucro no sentido financeiro da palavra, uma vez que o que ele investe em seu trabalho não é dinheiro, mas tempo e habilidades, cujos rendimentos não podem ser calculados em números). A remuneração muitas vezes vai além do montante necessário para lhe permitir continuar a trabalhar. O que é digno de nota sobre ele, porém, são as formas que geralmente encontra para escapar do trabalho, que lhe deu a remuneração extra. Se ele for um artista de verdade, você vai encontrá-lo usando meios de fuga do trabalho, a fim de realizar o que ele chama de “meu real trabalho” e em noventa por cento dos casos, esse trabalho é *o mesmo trabalho* (ou seja, o exercício de sua arte) *que ele realiza por dinheiro*. O encanto peculiar de sua fuga é que ela o livra não do trabalho, mas do dinheiro. Suas férias são “férias dos Busman”.²⁵⁸

O que o distingue aqui do homem que trabalha para viver é, penso eu, seu desejo de ver o trabalho realizado. Não sei dizer, se é possível para um torneiro mecânico sentir-se criativo em relação ao seu trabalho de rotina, mas suspeito que seja, desde e enquanto o trabalhador desejar ansiosamente, e acima de tudo, que o trabalho seja realizado. O que poderia motivar o trabalhador da indústria bélica mais para realizar o seu serviço com paixão, quando ele sabe que a existência de seu país está ameaçada, do que um coração que viaja ao longo da esteira sem fim, cheia de peças daquela máquina, e contempla na sua imaginação a realização do trabalho em termos, não de dinheiro, mas da própria arma em ação, com todo o amor e medo que ela possa provocar. O autor do *Eclesiástico* diz, “A sua preocupação está em concluir o trabalho”. Ele vê o produto final da sua labuta ao menos uma vez, exatamente como o

²⁵⁷É por isso que o estado socialista totalmente industrializado tem que recorrer ao trabalho forçado para manter as máquinas trabalhando.

²⁵⁸ Referência da autora à obra de sua autoria, *A The Busman's Honeymoon [Lua de Mel dos Busman]*, em que o casal de detetives acaba resolvendo um mistério, trabalhando em plena lua de mel. (N.T.)

artista o vê sempre: numa visão da Ideia, da Energia e do Poder. É lamentável que tão pouco esforço seja feito pela Igreja ou pelo Governo para exibir produtos da paz, com a mesma efusão. Será que o homem, por exemplo, que está envolvido na produção em massa de vasos sanitários se sente motivado, ao relacionar a sua monótona labuta diária à visão esplêndida de um mundo cada vez mais higiênico? Eu duvido; mas há mais mérito no encanamento sanitário, se pensarmos bem, do que há na guerra. Mas se o homem comum fosse realmente adotar esta postura nobre e cristã, valorizando o seu trabalho e as necessidades do seu próximo, será que não existiriam aí alguns produtos que ele se recusaria a todo o custo a produzir? Eu acho que sim, e que muitas máquinas iriam parar, se a arte do engano propagandista não tivesse ido tão longe e mais, do que vai hoje. E de onde viria a propaganda, se não do interesse pelo lucro? Talvez muitos governos tivessem se visto obrigados a se especializar na exportação de farrapos, porque não tivesse produtos mais úteis, que pudessem ser trocados por gêneros de necessidade. E se ninguém aceitasse os farrapos? Nesse caso, um número muito grande de máquinas viraria sucata, e o “problema” da industrialização assumiria um aspecto diferente, porque, nesse caso, qualquer pessoa do mundo teria que se tornar uma espécie de artista.

Trata-se de um fato amplamente reconhecido que a atitude que o artista tem em relação ao seu trabalho seja bastante estranha à média das pessoas ou do homem de negócios e ela é amplamente explorada (o mundo é assim mesmo, fazer o quê?). Por exemplo: em tempos de crise nacional e de rigor econômico, o escritor é muitas vezes solicitado por seu editor a aceitar direitos autorais reduzidos no seu próximo livro (sobretudo se a sua “mensagem” é considerada de valor para a nação), devido ao “aumento no custo de impressão”. Supõe-se que a ansiedade do autor de ver o seu trabalho publicado seja tão grande, que ele prefira restringir o seu ganho a um salário de fome, a privar o mundo do fruto do seu trabalho. Mas nunca se sugere ao editor que ele mesmo tivesse o seu salário reduzido por causa do valor educativo do livro que ele está publicando. Pelo contrário: seu salário é aumentado, às expensas do escritor, embora o aumento do custo de vida afetasse a ambos igualmente. Todo mundo assume isso como natural. Seria irracional supor que isso se dê porque o trabalho do editor seja mais valioso para a comunidade do que a do escritor, pois se todos os escritores parassem de escrever, as editoras não teriam o que publicar, e sua habilidade se tornaria automaticamente desvalorizada. A verdadeira razão é que o

escritor é conhecido por viver um conjunto de valores que não são puramente econômicos: pois ele tem em vista a realização do trabalho. Como a média das pessoas e o homem de negócios, ele exige o pagamento pelo seu trabalho e muitas vezes é bastante rígido nas suas exigências, mas como artista, ele mantém a imagem de Deus de tal forma dentro de si que ame a criação por si mesma.

À semelhança disso, o conceito de propriedade tem dois significados para o artista. Quando ele diz: “Este é o meu chapéu, a minha casa, meu automóvel,” ele quer dizer apenas que ele possui essas coisas, mas quando ele diz, “este é o meu trabalho”, ele quer dizer que ele o realizou, não importa quem esteja detendo os seus frutos agora. Os comunistas fazem muito barulho para defender que o trabalhador deve possuir as ferramentas de seu trabalho, mas poucas pessoas da era das máquinas consideram ser muito importante que se sintam donos do seu trabalho acabado. No entanto, isto é o que dá ao homem o prazer em seu trabalho. É verdade que nem todo homem, nem mesmo todo artista, pode dizer de uma obra: “Essa obra é minha, desde a sua primeira concepção na mente até o último detalhe feito artesanalmente.” O escritor de romances pode dizer isso, se deixar de lado o trabalho de impressão e encadernação; o criador de uma joia pode dizer isso, se desconsiderar o trabalho do minerador; mas o escritor de peças de teatro não pode dizer isso; nem o ator; muito menos o pedreiro que esculpe as colunas de uma grande catedral, mas todos eles podem dizer isso, em certa medida, ao contemplarem a obra completa. “O anel é meu, embora eu não possa usá-lo”, “a Catedral é nossa, embora não a possuamos mais do que o mais humilde de todos aqueles que nela rezam”. Mas o que dizer da mão do operário que aperta porcas sem parar? Até que ponto ele sente que o longínquo produto final de sua tarefa, seja “seu”? E se ele o faz, em que medida essa contemplação poderia fazer bem à sua alma?

O “problema” do desemprego, não admite solução simples. Como alguém observou com toda razão, “não há desemprego na prisão de Dartmoor”, lá também não existe qualquer “problema” ligado à segurança, aos meios de subsistência ou a uma indústria mais mecanizada. No que diz respeito à dureza da condição e à falta de liberdade há pouca diferença entre Dartmoor e um mosteiro trapista, e o espectador pode facilmente supor que, em ambos os casos, o “problema do trabalho” tenha sido “resolvido” de igual forma. “A pobreza, a obediência, a castidade” é a regra de vida em ambos, e o condenado

parece ter a vantagem de ter esperança de retornar ao mundo algum dia, ao contrário do monge, entretanto, ele goza de muito mais liberdade de discurso. Mas ainda sim, há uma diferença entre os empregados e empregados; entre os segurados e segurados; entre mãos atadas e mãos atadas, que é grande demais para figurar nas estatísticas do ministério do trabalho.

O mesmo vale para o trabalhador e trabalhador, para aqueles não segurados de uma maneira ou de outra. Ninguém é mais inseguro do que o artista criativo, em sua ousadia em tomar a sua vida em suas mãos, dedicando-se ao seu trabalho. Quando um escritor perde sua saúde ou o seu cliente, ele não pode procurar um seguro nacional para ajudá-lo, o valor em dinheiro de sua mercadoria está sujeito a todos os ventos e caprichos da imaginação do seu público; se seu “negócio” estiver lento ou mal, ele não tem um sindicato para garantir que ele receba o mesmo salário dos melhores trabalhadores, nem, se seu editor de repente decide deixá-lo de lado, pode ele processá-lo por demissão sem justa causa. Ele é tratado com injustiça atroz pela Receita Federal: é possível que ele passe seis anos escrevendo um livro e ao final do prazo, receba um pagamento que representa um adiantamento do próximos dois anos de vendas, este montante que corresponde a oito anos de rendimentos é tributado, de modo geral, como se fosse referente a um só ano. Aliás, ele é tratado pelo Estado como se fosse um inimigo e um parasita. Azar o dele, se não tem um sindicato próprio. É, mas o sindicato é intolerável aos seus olhos, porque ele poderia impedi-lo de trabalhar tão rápido e tão bem e tantas horas por dia, quanto seja capaz. O sindicato é concebido em termos de emprego e não em termos de obras realizadas, de modo que a adesão do artista nunca poderá ser de coração.

É claro que não é só o artista que vive perigosamente assim, por levar em consideração a integridade de sua obra. “Não são poucos os bons agricultores”, diz Visconde Leamington, “que prefeririam falir por causa da terra a render-se a uma má administração”.²⁵⁹ Sempre que encontramos uma atitude assim, estamos diante do estilo de vida do artista. No entanto, a integridade da obra – a condição de que o trabalho valha a pena ser feito e deva ser bem feito, raramente aparece em algum

²⁵⁹Artigo do *Sunday Times*, de 01.12.1940.

plano diretor para uma sociedade ordenada, seja ele emitido pelo Trabalho ou pelo Capital.²⁶⁰

Se alguém insistir na integridade do trabalho, ele é normalmente confrontado pelo argumento plausível: de que todas as obras dos homens são subordinadas às necessidades da humanidade, e que a devoção do artista à obra é a devoção a uma espécie de luxo, uma abstração que só merece consideração depois que as necessidades humanas foram satisfeitas. Mas se, como eu penso, a atividade de criação for uma necessidade humana primária, então a resposta ao argumento se apresenta por si mesma. Mas, afinal de contas, o que é uma necessidade humana? Ela não é necessariamente a mesma coisa que a demanda pública. Se a única meta do trabalhador fosse a assistência social, e a bondade universal (que é o que a maioria das pessoas quer dizer com o amor ao próximo) e a satisfação da opinião pública, então o trabalho se corromperia cada vez mais – a não ser que a demanda pública coincida perfeitamente com a necessidade humana de uma perfeição divina na obra. Mas essa discussão será como andar em círculos, já que essa coincidência não pode acontecer, enquanto nem todas as pessoas se fizerem artistas a ponto de desejarem a integridade da obra.

Aqui nos deparamos com um abismo entre o amor e a benevolência.

Existe bondade no amor... Mas amor e bondade não são a mesma coisa, e quando a bondade é separada dos demais elementos do Amor, ela assume certa indiferença fundamental em relação ao seu objeto, e até mesmo algo como desprezo por ele... A bondade sozinha não se importa se seu objeto se torna bom ou ruim, desde que escape do sofrimento... Para as

²⁶⁰No entanto, está mais do que certo acrescentar que os líderes das Igrejas na Grã-Bretanha, em seu Manifesto de 21 de dezembro de 1940, distinguiram-se por incorporar entre seus aditamentos aos “Cinco Pontos” do Papa, o pronunciamento a seguir: “O sentido de uma vocação divina deve ser restaurado para o trabalho diário do homem”. Ele foi publicado como uma das “cinco normas pelas quais as situações econômicas e as propostas podem ser testadas”. Os signatários desse Manifesto são o arcebispo católico romano de Westminster, os arcebispos de Canterbury e York, e o moderador do Conselho das Igrejas Livres.

peessoas com as quais não nos importamos nada, exigimos felicidade de todo o jeito: para os nossos amigos, nossos amantes, nossos filhos, somos exigentes e preferimos vê-los sofrer, a serem felizes em condições desprezíveis e que causem estranhamento.²⁶¹

²⁶¹C.S. Lewis: *O Problema do Sofrimento*.

APÊNDICE

As partes relevantes do Credo dos Apóstolos, O Credo Niciano e o Quicunque Vult (mais conhecido como *Credo de Atanásio*) são as seguintes:

1. O Credo dos Apóstolos

Creio em Deus Pai, Todo-poderoso, Criador do Céu e da terra.
E em Jesus Cristo seu único Filho, nosso Senhor, que foi concebido pelo Espírito Santo;
Creio no Espírito Santo.

2. O Credo de Niceia

Creio em um Deus e Pai Todo-poderoso, Criado dos Céus e da terra e de todas as coisas visíveis e invisíveis;

E no único Senhor Jesus Cristo, o único concebido Filho de Deus, concebido de seu Pai, antes de todos os mundos.

Deus dos deuses, Luz das luzes, verdadeiro Deus de verdadeiro Deus, gerado, não criado, de uma só substância com o Pai,

pelo qual todas as coisas foram feitas;

o qual, por nós homens e por nossa salvação, desceu dos céus, encarnou-se pelo Espírito Santo e foi feito homem.

Creio no Espírito Santo, o Senhor e o doador da vida, que procede do Pai e do Filho, que com o Pai e o Filho conjuntamente é adorado e glorificado, que falou através dos profetas.

3. O Credo de Atanásio, também chamado de *Quicunque Vult*

Mas a fé universal é esta, que adoremos um único Deus em Trindade, e a Trindade em unidade. Não confundindo as pessoas, nem dividindo a substância. Porque a pessoa do Pai é uma, a do Filho é outra, e a do Espírito Santo outra; Mas no Pai, no Filho e no Espírito Santo há uma mesma divindade, igual em glória e co-eterna majestade. Tal como o Pai é, o mesmo é o Filho incriado, e o Espírito Santo incriado. O Pai é incompreensível, o Filho é incompreensível, o Espírito

Santo é incompreensível. O Pai é eterno, o Filho é eterno, e o Espírito Santo é eterno.

Contudo, não há três eternos, mas um eterno. Da mesma forma, o Pai é onipotente, o Filho é onipotente, o Espírito Santo é onipotente. Contudo, não há três onipotentes, mas um só onipotente. Assim, o Pai é Deus, o Filho é Deus, o Espírito Santo é Deus. Contudo eles não são três Senhores mas um Senhor.

Porque, assim como compelidos pela verdade cristã a confessar cada pessoa separadamente como Deus e Senhor; assim também somos proibidos pela religião universal de dizer que há três Deuses ou Senhores.

O Pai não foi feito de ninguém, nem criado, nem gerado.

O Filho procede do Pai somente, nem feito, nem criado, mas gerado.

O Espírito Santo procede do Pai e do Filho, não feito, nem criado, nem gerado, mas procedente.

Portanto, há um só Pai, não três Pais, um Filho, não três Filhos, um Espírito Santo, não três Espíritos Santos. E nessa Trindade nenhum é primeiro ou último, nenhum é maior ou menor.

E nessa Trindade, nenhuma das Pessoas é precedente a nenhuma, nenhuma é maior ou menos do que a outra, mas as três Pessoas são co-eternas e co-iguais.

Logo, todo aquele que quiser ser salvo deve pensar desse modo com relação à Trindade.

Mas também é necessário para a salvação eterna, que se creia fielmente na encarnação do nosso Senhor Jesus Cristo. Pois a fé correta é, que creiamos e confessemos que o nosso Senhor Jesus Cristo, o Filho de Deus, é tanto Deus como homem. Deus da substância do seu Pai; concebido antes dos mundos; e Homem da substância da sua mãe, nascido no mundo. Perfeito Deus, perfeito homem, subsistindo de uma alma racional e carne humana. Igual ao Pai no que tange à sua Divindade e inferior ao Pai, no que tange a sua Humanidade. O qual, embora seja Deus e homem, não é dois mas um só Cristo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Chegando ao final desse trabalho, constatamos que os objetivos gerais, tais como traduzir e comentar MC, de DLS, divulgar a obra e resgatar o legado da autora foram atingidos. O mesmo vale para os objetivos específicos que foram buscar referenciais teóricos para justificar o uso da criatividade na tradução e trazer a hermenêutica de Paul Ricoeur para o centro da discussão, principalmente em relação a seu conceito de tradução e fazer comentários sobre a tradução e sobre a obra MC, trazendo-a para os Estudos da Tradução.

Conclui-se, a partir daí, que é possível, sim, aplicar a tese de MC e sua metáfora da trindade ao processo tradutório, entendido como processo criativo. Pode-se ir além, afirmando que a ideia de trindade do livro representa uma solução para as polaridades e dualidades de qualquer campo complexo, inclusive do campo da tradução, graças a seu terceiro elemento, o mediador, que pode ser assumido por qualquer uma das pessoas da trindade. Essa metáfora é bastante congênere e complementar ao círculo hermenêutico de Paul Ricoeur e sua concepção de tradução como mediação entre dois senhores e como busca de comparáveis. Por sua vez, as concepções de terceiro texto (emprestado de Benjamin), de hospitalidade linguística e diálogo inter-religioso de Paul Ricoeur abarcam o componente “imaginação” e “criatividade”. Nesse sentido, Ricoeur e DLS são complementares e o diálogo entre eles se mostrou frutífero para ambos os campos, o da tradução e o da teologia, que também é considerado por Ricoeur como de grande relevância.

Nem Ricoeur, nem DLS dão um nome à sua metodologia de trabalho e reflexão em suas obras (a não ser o nome emprestado de Gadamer e Heidegger de “círculo hermenêutico”, no caso de Ricoeur). Mas consideramos sua metodologia “dialética”.

Longe de querermos dar conta aqui de um assunto tão vasto e complexo quanto a dialética, que não tem sentido único e daria várias outras teses, limitamo-nos para nossos efeitos a comentar que se trata de uma forma complexa de ver a realidade, não submetida a sistemas dualistas ou lineares, mas como fruto de relações dinâmicas entre posições intermediárias que entram em “reação química” umas com as outras para formarem uma terceira coisa, que não é igual a nenhum dos “reagentes”, mas que contém cada um deles, formando uma unidade sintética ou uma sinergia entre elas. A dialética trata as questões na base de duas coisas,

juntas, formando uma síntese que, no linguajar de Hegel, corresponde à tese, antítese e síntese (que nunca é uma simples soma de partes, como DLS frisa em relação à obra de um autor ou artista); ou à afirmação, negação da afirmação e negação da negação da afirmação, rumo a uma nova afirmação.

Uma analogia possível é a da produção da imagem tridimensional acarretada pelo sistema de visão humano que da percepção de dois olhos, duas perspectivas de uma mesma coisa na realidade, cria uma imagem “impossível” teoricamente à vista bidimensional, que é a percepção da profundidade, ou imagem em profundidade ou em terceira dimensão do mundo concreto. Essa imagem muitas vezes é completamente diferente das duas perspectivas que a formaram, ao mesmo tempo em que compõe uma unidade com as duas perspectivas dos olhos.

Com essas conclusões e todo o trabalho que levou a elas, consideramos já ter deixado clara a contribuição dos pensamentos de DLS para os Estudos da Tradução, via Ricoeur, e particularmente de MC como leitura para subsidiar o trabalho artístico de qualquer natureza, mas também o do tradutor. Mas trata-se de uma proposta ampla e aberta a críticas e adaptações.

Passamos a seguir a fazer algumas considerações sobre outros estudos que se poderia fazer nos campos abordados pela pesquisa.

De uma maneira geral, a pesquisa nos leva a sugerir a necessidade de trabalhos mais aprofundados sobre a autora, principalmente sobre suas reflexões nos campos da filosofia e teologia, bem como suas obras de ficção e dramaturgia, cuja tradução também consideramos viável pela clareza do estilo de DLS.

Consideramos especialmente promissora ainda a investigação da obra tradutória de DLS, principalmente sua obra-prima de tradução que foi a *Divina Comédia* de Dante, da qual tivemos que abrir mão pelo desconhecimento da língua italiana e particularmente do italiano medieval em que a obra foi originalmente escrita.

Há indícios, mas que precisam ser investigados com mais profundidade, que podem sustentar a hipótese de que a tradução da *Divina Comédia* de Dante do italiano medieval para o inglês tenha sido o maior projeto literário de DLS e de que MC tenha servido de base e fundamentação teórica para tanto. Nesse sentido, é importante observar que DLS se deu ao trabalho de estudar o italiano medieval com o intuito de fazer essa tradução, o que prova que essa não foi uma obra aleatória, mas um projeto de longo prazo na vida da autora.

Nesse sentido, sugerimos que algum pesquisador da área, com domínio da língua italiana pesquise as traduções de DLS para averiguar, até que ponto elas são coerentes com MC, no sentido de revelarem uma tradutora criativa.

Além dessa linha de pesquisa, o trabalho desenvolvido nessa tese também nos fez considerar a pesquisa sobre a possibilidade e benefícios da inserção da filosofia hermenêutica nos currículos de Estudos da Tradução e cursos de Letras com habilitação em tradução, como componente curricular capaz de instrumentalizar, orientar e fundamentar as práticas e pesquisas na área, promovendo uma interdisciplinaridade entre os Estudos da Tradução e o campo da filosofia e da teologia, principalmente no que diz respeito ao debate sobre a interpretação e o papel do imaginário ou da criatividade, e da dedicação amorosa envolvidos nesse processo.

Esse estudo lança ainda luz sobre o tema atualíssimo da tradução automática, por meio de softwares especializados e com a ajuda da internet, se considerarmos que nenhum desses recursos pode contar com a criatividade, que é um traço exclusivamente humano não imitável pela máquina, que é imagem e semelhança do ser humano e não como o próprio homem, imagem e semelhança de um Deus. A máquina não possui a vida (ou seria alma?) necessária para o trabalho criativo. A partir do presente trabalho seria interessante testar a hipótese de que quanto mais criativo e imaginativo o texto original, menos possível é a tradução mecânica e cibernética e, ao contrário, quanto mais literal ou “mecânico” o tradutor, mais ele se torna substituível pela máquina e pela internet.

Finalmente, o estudo de Downing (2010/2013) e sua leitura teopoética de MC, nos convida a maiores pesquisas sobre a teopoética em DSL e os demais autores estudados nessa tese, em busca de uma eventual “filosofia” ou quem sabe até uma “teologia” da tradução, que não seja necessariamente cristã, mas que atente para todas as teologias e poéticas teológicas.

Para finalizar, gostaríamos de comentar que a tradução, nessa vertente da criatividade e da teologia, que segue o princípio do amor “ao próximo como a si mesmo” passa pelo autoconhecimento e pela autoestima, sem os quais ninguém é capaz de criar. Nesse sentido, o traduzir é antes de tudo um “traduzir-se”, de si para si mesmo, como observamos no poema, que exprime muito bem o dilema e desafio a que o tradutor de qualquer texto se vê deparado:

Traduzir-se

Ferreira Gullar (2004, p. 168-169)

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
]outra parte,
língua.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?

REFERÊNCIAS:

ACOCELLA, Joan Ross. The Cult of Language: A Study of Two Modern Translations of Dante. **Modern Language Quarterly**. Vol. 35, No. 2, June, 1974, pp. 140-56.

ALIGHIERI, Dante. **The Comedy of Dante Alighieri the Florentine: Hell (L'Inferno)**. Translation and notes by Dorothy Sayers. Penguin, EUA, 1949. [Sayers 55] Dante Alighieri, *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine: Purgatory*. Translation and notes by Dorothy Sayers. Penguin, EUA, 1955.

ALVAREZ, Ana María García, "Evaluating Students' Translation Process in Specialised Translation: Translation Commentary", em JOSTRANS, The Journal of Specialized Translation. Disponível em: <http://www.jostrans.org/issue07/art_alvarez.php>. Acesso em: 22 Jul 2013.

AUBERT, Francis Henrik. **As Infidelidades da Tradução**: servidões e autonomia do tradutor, 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camachohe. In BRANCO, Lúcia Castello. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. **A Prova do Estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica. Trad. Maria Emília Pereira Chanut, Bauru: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro (RJ): 7Letras, PGET, 2007.

_____. "A tradução e seus discursos". Trad. e introd. Marlova Aseff. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, vol. 11, núm. 2, julho-diciembre, 2009, pp. 341-353.

BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 26, n. 76, Dec.2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 jan. 2013.

BÍBLIA. Inglês. **The Holy Bible**. Translation New International Version (NIV). New York: New York Bible Society (Bíblica), 2011.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. Tradução Nova Versão Internacional (NVI). São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 1994.

BLAKE, William. O Tigre. **Canções da Inocência e da Experiência**. Trad. Renato Suttana. O Arquivo de Renato Suttana. Disponível em: <<http://www.arquivors.com/wblake1.pdf>>. Acesso em 07 out. 2014.

BUBER, Martin. **Eu e tu**. 2.ed. rev. São Paulo (SP): Cortez & Moraes, 1979.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem**. Ed. Cultrix. São Paulo, 1976.

CASELLI, Daniela. “Eliot, Pound, Waley, Sayers: Notes Towards a Politics of Translation 1920-1960. **Journal of Italian Translation**, Volume I, Number 2, Fall 2006. Disponível em: <<http://userhome.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/jit/JIT1-2.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

CHANUT, Maria Emília Pereira; BONATTI, Nícia Adan Bonatti. “O terceiro texto: paradigma da tradução perfeita - Em torno de Sur la traduction, de Paul Ricoeur”. **Tradução e Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores**, Nº. 17, Ano 2008, p. 195-201.

CHESTERTON, G.K. **Ortodoxia**. Tradução Almiro Piseta, São Paulo: Mundo Cristão, 2008.

DALE, Alzina Stone (ed.) **Dorothy L. Sayers: The Centenary Celebration**. New York: Walker and Company, 1993.

DEUTSCHE Bibelgesellschaft. **Lutherbibel Standardausgabe mit Aporkryphen**. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985.

DOWNING, Christal, The Bible as Babel: The Suspicions of Dorothy L. Sayers. In DEENA, Frank H.; SZATEK, Karoline (Eds); **From Around the Globe: Secular Authors and Biblical Perspectives**. Lanham, MD: University Press of America, 2007.

_____. Theopoetics: Si(g)ns of Copulation. **CrossCurrents**. 03/2010; 60(1):45 - 59. Disponível em:<http://www.researchgate.net/publication/229657540_Theopoetics_Si%28g%29ns_of_Copulation>. Acesso em: 30 jan. 2013.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 30 Ago, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 jan. 2013.

GREGGERSEN, Gabriele. Tradução e Imaginação: um ensaio baseado em Jorge Luis Borges. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 6, n. 10, p. 319-335, jan./jun. 2014.

GREUEL, Marcelo da Veiga. “Reflexões Fenomenológicas sobre a Teoria da Tradução: um Esboço” Cadernos de Tradução, Florianópolis, v.1, n. 1, 1996. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5063>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. **Melhores Poemas de Ferreira Gullar** 7ª ed. Ver. E ampliada. São Paulo: Global, 2004.

HAMPEL, Michael Hans Joachim. **Dorothy L Sayers: creative mind and the holy trinity**, Durham, 2002. Disponível em: <<http://etheses.dur.ac.uk/3942/>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

HEILBRUN, C.G. Dorothy Sayers: Biography Between the Lines. In DALE, Alzina Stone (ed.) **Dorothy L. Sayers: The Centenary Celebration**. New York: Walker and Company, 1993.

HENRIQUES, Fernanda. “Paul Ricoeur, linguagem, finitude e tradução”, in **Anais do Colóquio Internacional Heidegger, Linguagem e Tradução**, Lisboa, 2002. Disponível em: <<http://www.filosofia.uevora.pt/fhenriques/traducao.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2012.

KEARNEY, Richard. “Introduction: Ricoeur’s Philosophy of Translation”, in RICOEUR, Paul. **On Translation**. Trad. Eileen Brennan. New York: Routledge, 2006.

KENNEY, Catherine. **The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers**. Kent: Kent State University Press, 1990.

KREEFT, Peter, **Buscar Sentido no Sofrimento**. Trad. Alexandre Patriarca. São Paulo: Loyola, 1995.

LAUAND, Jean Luiz. A Doutrina da Participação na Estética Clássica - a Obra de um Pintor "Brasileiro". Disponível em: <<http://www.hottopos.com.br/rih2/pennac.htm>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

_____. Razão, Natureza e Graça - Tomás de Aquino em Sentenças. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/mp3/sentom.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

_____. “*Deus Ludens* - O Lúdico no Pensamento de Tomás de Aquino e na Pedagogia Medieval”. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand7/jeanludus.htm>>. Acesso em 09 jul. 2014.

LEWIS, C.S. **Cristianismo Puro e Simples**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O Problema do Sofrimento**. Trad. Neyd Siqueira. São Paulo: Mundo Cristão, 1983.

MARÍAS, Julián. **Breve tratado de la ilusión**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

MATSON, Cole. Dorothy L. Sayers, Letters to a “Diminished Church: Passionate Arguments for the Relevance of Christian Doctrine” [O Cartas uma Igreja Reduzida: Argumentos Apaixonadas para a Relevância da Doutrina Cristã]. The C.S. Lewis Chronicle Vol. 7, No. 3, Michaelmas, 2010. Disponível em: <<http://www.inklings-studies.com/CSLC%207-3%20Sayers%20%27Diminished%20Church%27,%20Rev%20by%20Cole%20Matson.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2013

MITTMANN, Solange. **Notas do Tradutor e Processo Tradutório**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2003.

MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais/Editora Universidade de Brasília, 2004. Disponível em: <<http://funag.gov.br/loja/download/260-Utopia.pdf>>. Acesso em 14 Jul. 2014

NAUGLE, David. “Dorothy L. Sayers’s ‘The Lost Tools of Learning’ and the Art of Critical Thinking” (Artigo apresentado na “Critical Thinking Conference”, Universidade do Texas em 24 de Setembro de 1994). Disponível em: <http://www3.dbu.edu/naugle/pdf/DSayers_Lost_Tools_of_Learning.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2010.

PAGANINE, Carolina Geaquinto. **Três Contos de Thomas Hardy: Tradução Comentada de Cadeias de Significantes, Hipotipose e Dialeto**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2011.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Trad. Doralice Alves de Queiroz, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PIEPER, Josef. **Unaustrinkbares Licht**. 2ª ed., München, Kösel, 1980.

_____. **Luz Inabarcável: O elemento negativo na Filosofia de São Tomás de Aquino.** Trad. Gabriele Greggersen. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/convenit/jp1.htm>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

_____. **Dois Modos de ser Crítico.** Trad. Luiz Jean Lauand e Gabriele Greggersen. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/isle9/39-40Pieper.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

OXFORD Dictionaries. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com>>. Acesso em 30 dez. 2014.

REYNOLDS, Barbara. “The Importance of Being Dorothy L. Sayers”. Disponível em: <<http://library.taylor.edu/cslewis/colloquium/2004/reynolds.shtml>>. Acesso em: 22 jun. 2010.

_____. **The Passionate Intellect: Dorothy Sayers’ Encounter with Dante.** Eugene, Oregon: Wipf & Stock Publishers, 2005.

RICOEUR, Paul, “Sobre la traducción”. Trad. e prólogo de Patricia Wilson, Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. **On Translation.** Trad. Eileen Brennan. New York: Routledge, 2006.

_____. **Tempo e Narrativa Tomo I.** Campinas. Papirus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa Tomo III.** Campinas. Papirus, 1996

_____. **O Conflito das Interpretações.** Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. **Interpretação e Ideologias.** 4^a ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990

_____. **A Metáfora Viva.** trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **O Mal: um desafio à filosofia e à teologia.** Trad. Maria da Piedade e de Almeida, Campinas: Papirus, 1988.

_____. **Amor e Justiça.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RÜDIGER, Francisco. **Introdução às Teorias da Cibercultura.** 2^a ed, revista e ampliada. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

SAYERS, Dorothy. **The Mind of the Maker** (1st ed. ed.). London: Methuen, 1987. Disponível em: <<http://www.worldinvisible.com/library/dlsayers/mindofmaker/mind.c.htm>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

_____. **Op. I.**, 1916. Disponível em:<<http://digital.library.upenn.edu/women/sayers/opi/dls-opi.html>>. Acesso em: 30 set., 2014.

_____. “The lost tools of learning”, in SPRAGUE, Rosamond K. (ed.), **A Matter of Eternity: Selections from the Writings of Dorothy Sayers.** Grand Rapids: William B. Eerdmans, 1975.

_____. **Are Women Human?** Grand Rapids (MI) William B. Eerdmans Pub. Co., 2005.

_____. **Whose Body?** Disponível em: <<http://digital.library.upenn.edu/women/sayers/body/whose-body.html>>. Acesso em: 09 ago. 2010.

_____. “The Art of Translating Dante” in *Journal*, Issue Disponível em: <<http://brepols.metapress.com/content/g133n2624612/?p=845fc70ac06641f8a6bf296582c8d211&pi=0>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

_____. “On translating the *Divina Commedia*”, in **The Poetry of Search and the Poetry of Statement: on Dante and Other Writers**, Eugene (OR): Wipf and Stock, 2006 a). pp. 91-125

_____. “The translation of Verse”, in **The Poetry of Search and the Poetry of Statement: on Dante and Other Writers**, Eugene (OR): Wipf and Stock, 2006 b). pp. 127- 153.

_____. “As ferramentas perdidas da educação” [parte I]. Tradução comentada de Gabriele Greggersen, em **Caminhando** (São Bernardo do Campo), v.15, p.189 - 203, 2010.

_____. “As ferramentas perdidas da educação” [parte 2], Tradução comentada de Gabriele Greggersen, em **Caminhando** (São Bernardo do Campo), v.16, p.125 - 141, 2011.

SELIGMANN SILVA, Márcio. Filosofia da tradução - tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade. **Cadernos de Tradução**, Número III, 1998.

SIEBALD, Manfred. A work of creation is a work of love: Schöpferische Liebe im Werk von Dorothy L. Sayers. Insitutit für Glaube und Wissenschaft, 02 Dez, 2010. Disponível em: <<http://www.iguw.de/uploads/media/pfLiebe.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

SOARES, Ricardo Maurício Freire, “O direito como universo hermenêutico”.

Disponível:<http://host.uniroma3.it/dottorati/scuoladottoraleascarelli/doc/O_DIREITO_COMO_UNIVERSO_HERMENEUTICO.doc>. Acesso 04 Jun. 2012.

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. 3ª Ed., Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

SUA, William J. **Dante into English**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1964.

THURMER, John. **A Detection of the Trinity**. West Essex: Dorothy Sayers Society, 2008.

_____. **Reluctant Evangelist**: Papers on the Christian Thought of Dorothy Sayers. West Essex: Dorothy Sayers Society, 1996.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Biblioteca Universitária. Serviço de Referência. **Normalização de trabalhos**, Florianópolis, 2010. Disponível em:
< <http://portalbu.ufsc.br/normalizacao-de-trabalhos-2/>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. São Paulo (SP): EDUSC, 2002.

WOLFE, Gregory. “In God’s Image - The Virtue of Creativity.” **Old National Review**, 27.05.2005. Disponível em:
<<http://old.nationalreview.com/comment/wolfe200505270758.asp>>. Acesso em: 14 mai. 2012.