



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓS-LIT

VICTOR HUGO DE OLIVEIRA CASEMIRO PEREIRA DE AMORIM

*Daquele ponto em diante, a melodia ascendeu e levou consigo todos os
que a ouviam. Para qual reino?*

Quatro claves, quatro leituras, quatro melodias e uma poética em “The
Father’s Tale” de Michael David O’Brien

BRASÍLIA
2022

VICTOR HUGO DE OLIVEIRA. CASEMIRO PEREIRA DE AMORIM

*Daquele ponto em diante, a melodia ascendeu e levou consigo todos os
que a ouviam. Para qual reino?*

Quatro claves, quatro leituras, quatro melodias e uma poética em “The
Father’s Tale” de Michael David O’Brien

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade de Brasília como
parte dos requisitos para obtenção do título de
Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia da Silva
Coorientador: Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra

BRASÍLIA

2022

*Daquele ponto em diante, a melodia ascendeu e levou consigo todos os
que a ouviam. Para qual reino?*

Quatro claves, quatro leituras, quatro melodias e uma poética em “The
Father’s Tale” de Michael David O’Brien

Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de Amorim

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia da Silva

Coorientador: Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília
- como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Aprovada por:

Membro interno:

Membro externo:

Membro externo:

Suplente:

BRASÍLIA

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo autor

De Oliveira Casemiro Pereira de Amorim, Victor Hugo

Daquele ponto em diante, a melodia ascendeu e levou consigo todos os que a ouviam. Para qual reino?
– Quatro claves, quatro leituras, quatro melodias e uma poética em “The Father’s Tale” de Michael David O’Brien / Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de Amorim; Orientadora: Ana Cláudia da Silva; Co-orientador: Wiliam Alves Biserra. – Brasília, 2022.

316 p.

Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura canadense em língua inglesa. 2. The Father’s Tale (Michael David O’Brien). 3. Abordagem Fenomenológica e Estética Teológica. 4. Narrativa de Viagens e Intertextualidade. 5. Emblemas da Paternidade Celestial. 6. Personalismo Filosófico. 7. Triângulo Mimético e Mediação externa. I. da Silva, Ana Cláudia, orient. II. Alves Biserra, Wiliam, co-orient. III. Título.

À dona Terezinha e à dona Margarida.

AGRADECIMENTOS

- Ao Pai Celestial: por me dar mais do que eu ousou pedir. A Jesus Cristo, Alfa e Ômega: pelo amor. Ao Santo Espírito: pelas inspirações. À Mãe Celestial: pelo carinho e companhia. Ao meu anjo da guarda: pelas inúmeras ajudas. Aos dois Josés que tanto intercedem por mim: respectivamente, os santos de Nazaré e de Barbastro;
- Aos meus pais, Maria e Marcos: por tudo. À minha irmã, Maria Luiza: pela lealdade. Aos meus diretores espirituais: pelos impagáveis auxílios. À minha querida tia Silvane: por ter me ensinado as primeiras letras e por nunca deixar de acreditar em mim;
- À Ana Cláudia e Wiliam Alves: pelas orientações, ensinamentos sobre literatura, confiança, liberdade e compreensão.
- À Ribanna Martins de Paula: pela generosa revisão textual e primorosa crítica feitas a esta tese.
- Aos professores que fizeram parte das bancas de qualificação e de defesa: pelas valiosas contribuições feitas a esta tese.
- Ao Ayub Nasser: pela imensa cooperação com a bibliografia.

*White are the far-off plains, and white
The fading forests grow;
The wind dies out along the height,
And denser still the snow,
A gathering weight on roof and tree,
Falls down scarce audibly.*

*The road before me smooths and fills
Apace, and all about
The fences dwindle, and the hills
Are blotted slowly out;
The naked trees loom spectrally
Into the dim white sky.*

*The meadows and far-sheeted streams
Lie still without a sound;
Like some soft minister of dreams
The snow-fall hoods me round;
In wood and water, earth and air,
A silence everywhere.*

*Save when at lonely intervals
Some farmer's sleigh, urged on,
With rustling runners and sharp bells,
Swings by me and is gone;
Or from the empty waste I hear
A sound remote and clear;*

*The barking of a dog, or call
To cattle, sharply pealed,
Borne echoing from some wayside stall
Or barnyard far a-field;
Then all is silent, and the snow
Falls, settling soft and slow.*

*The evening deepens, and the gray
Folds closer earth and sky;
The world seems shrouded far away;
Its noises sleep, and I,
As secret as yon buried stream,
Plod dumbly on, and dream. Archibald Lampman*

AMORIM, Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de. *Daquele ponto em diante, a melodia ascendeu e levou consigo todos os que a ouviam. Para qual reino? – Quatro claves, quatro leituras, quatro melodias e uma poética em “The Father’s Tale” de Michael David O’Brien*. 2022. 316f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

Como indica o título desta tese, proponho uma leitura de *The Father’s Tale*, romance mais longo de Michael David O’Brien, mediada por quatro claves hermenêuticas. Uma vez que se trata de um trabalho de crítica literária, tal proposta envolve uma abordagem fenomenológica pautada pela estética teológica, que influenciará, especialmente, na leitura metaforicamente musical do texto. Considero que o principal tema de *The Father’s Tale* versa sobre a reconciliação do protagonista, Alexander Graham, com a dupla paternidade – humana e divina. A percepção sonante da narrativa de O’Brien é derivada da compreensão de que a mesma é composta por quatro temas que existem, simultaneamente, em um todo harmônico. Em outras palavras, trata-se de uma *invenção a quatro vozes*. Para a análise, apresento quatro capítulos concatenados, onde proponho, respectivamente, quatro harmônicas chaves de leitura para o texto de O’Brien. Primeiramente, analiso a relação entre a temática da *narrativa de viagens* e os deslocamentos empreendidos pelo personagem no resgate de seu filho e concluo que o romance faz uso da representação do espaço real por meio da utilização de símbolos que, ao se conectarem à nostalgia, impedem que a consciência de Alexander se fragmente e reforçam nele o sentido da missão a que se propôs. Em seguida, apresento uma investigação acerca da *intertextualidade literária*, presente através de alusões e referências explícitas, que revelam o comportamento e a interioridade do personagem, que é um ávido leitor. Considero que a menção mais importante seja a presença da *Parábola do Filho Pródigo*, que está vinculada ao grande tema da redescoberta e reconciliação com a paternidade. Por conseguinte, perscruto os *emblemas da paternidade celestial* mediante a exploração da noção de Deus no âmbito do cristianismo. Por meio do dogma trinitário, mostro como a paternidade tem sua origem na Primeira Pessoa da Santíssima Trindade e pontuo que São José funciona como um arquétipo – espiritual e literário – que fará a mediação entre Alexander Graham e a paternidade com a qual ele quer se reconciliar. Dos assuntos apresentados no terceiro estudo deriva a escrita do quarto capítulo, onde desenvolvo, através dos sintagmas *liberdade, criatividade, alteridade, amor e singularidade*, os temas do *personalismo filosófico* e do *desejo mimético*, que dizem respeito às relações triangulares do personagem com aqueles que ele encontra no decorrer de sua longa viagem. Logo, foi-me possível perceber que o tema da redescoberta da paternidade é composto pelo harmonioso contraponto das melodias dos quatro assuntos explorados. Das análises propostas em cada capítulo, afirmo, por fim, que esta tese apresenta um estudo relevante sobre as relações entre escrita literária e espiritualidade por meio da pesquisa do romance de um autor contemporâneo.

Palavras-chave: Michael David O’Brien; *The Father’s Tale*; Literatura Canadense em Língua Inglesa; Abordagem Fenomenológica; Estética Teológica; Narrativa de Viagens; Intertextualidade; Emblemas da Paternidade Celestial; Personalismo Filosófico; Triângulo Mimético; Mediação Externa.

AMORIM, Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de. *From that point onward, the melody rose and took all the listeners with it. Into what realm? – Four clefs, four readings, four melodies and one poetics in Michael David O’Brien’s “The Father’s Tale”*. 2022. 316p. Thesis (PhD) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

As the title of this thesis indicates, I propose a reading of *The Father’s Tale*, Michael David O’Brien’s longest novel, mediated by four hermeneutic keys. Since this is a work of literary criticism, such proposal involves a phenomenological approach guided by theological aesthetics, which will influence, especially, the metaphorically musical reading of the text. I consider that the main theme of *The Father’s Tale* deals with the reconciliation of the protagonist, Alexander Graham, with the human and divine dimensions of paternity. The sonic perception of O’Brien’s narrative is derived from the understanding that it is composed of four themes that exist, simultaneously, in a harmonic whole. In other words, it is an *invention in four voices*. For the analysis, I present four concatenated chapters, where I propose, respectively, four harmonic reading keys for O’Brien’s text. Firstly, I analyze the relationship between the theme of *the travel narrative* and the displacements undertaken by the character in order to rescue his son and I conclude that the novel makes use of the representation of real space through symbols that, when connected to nostalgia, prevent Alexander’s consciousness from fragmenting and reinforce in him the sense of his mission. Next, I present an investigation about literary *intertextuality*, presented through allusions and explicit references, which reveal the behavior and the interiority of the character, who is an avid reader. I consider the most important mention to be the presence of the *Parable of the Prodigal Son*, which is linked to the great theme of rediscovery and reconciliation with fatherhood. I therefore scrutinize the emblems of *heavenly fatherhood* by exploring the notion of God within Christianity. Through the Trinitarian Dogma, I show how fatherhood has its origin in the First Person of the Holy Trinity and I point out that St Joseph functions as an archetype – both spiritual and literary – who will mediate between Alexander Graham and the fatherhood with which he wishes to be reconciled. I derive, from the issues presented in the third study, the writing of the fourth chapter, where I develop, through the syntagms of *freedom, creativity, otherness, love* and *singularity*, the themes of *philosophical personalism* and *mimetic desire*, which concern the triangular relationships of the character with those he meets in the course of his long journey. Hence, it was possible for me to perceive that the theme of the rediscovery of fatherhood is composed of the harmonious counterpoint of the melodies of the four subjects explored. From the analyses proposed in each chapter, I affirm, finally, that this thesis presents a relevant study on the relationship between literary writing and spirituality through the research of a novel by a contemporary author.

Keywords: Michael David O’Brien; *The Father’s Tale*; Canadian Literature in English; Phenomenological Approach; Theological Aesthetics; Travel Narrative; Intertextuality; Emblems of the Heavenly Fatherhood; Philosophical Personalism; Mimetic Triangle; External Mediation.

AMORIM, Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de. *Dès lors, la mélodie s'est élevée et a emporté tout ce qui l'écoutaient. À quel royaume ? – Quatre clefs, quatre lectures, quatre mélodies et une poétique à « The Father's Tale » (Le conte du père) de Michael David O'Brien*. 2022. 316f. Thèse (Doctorat) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

Je propose dans cette thèse une lecture de *The Father's Tale* (Le conte du père), le roman le plus long de Michael David O'Brien, guidée par quatre clefs herméneutiques. Puisqu'il s'agit d'un travail de critique littéraire, cette proposition implique une approche phénoménologique fondée sur l'esthétique théologique, qui influencera spécialement, la lecture métaphoriquement musicale du texte. Je considère que le thème principal de *The Father's Tale* (Le conte du père) parle de la réconciliation du protagoniste, Alexander Graham, avec la double paternité – l'humaine et la divine. La perception retentissante du récit d'O'Brien est due à la compréhension de sa composition en quatre thèmes qui existent, simultanément, dans un ensemble harmonique. Autrement dit, c'est une invention à quatre voix. Pour l'analyse, je présente quatre chapitres concaténés, dans lesquels je propose, respectivement, quatre clés harmoniques de lecture pour le texte d'O'Brien. D'abord, j'analyse le rapport entre la thématique du *récit de voyage* et les déplacements entrepris par le personnage afin de récupérer son fils, et je conclus que le roman représente l'espace réel par des symboles qui, connectés à la nostalgie, empêchent la fragmentation de la conscience d'Alexander et renforcent en lui le sens de sa mission. Ensuite, je présente une recherche sur l'intertextualité littéraire, présente par des allusions et des références explicites, qui dévoilent le comportement de l'intérieur du personnage, qui est, lui, un avide lecteur. Je considère que la mention la plus importante est celle de la présence de la Parole de l'enfant prodigue, qui est liée au grand thème de la redécouverte et de la réconciliation avec la paternité. Par conséquent, je scrute les emblèmes de la paternité céleste à travers l'exploitation de la notion de Dieu dans le christianisme. À partir du dogme trinitaire, je montre comment la paternité tire son origine de la Première Personne de la Sainte-Trinité et je remarque que Saint-Joseph se présente comme un archétype – spirituel et littéraire qui fera l'arbitrage entre Alexander Graham et la paternité avec laquelle il veut se réconcilier. Je découle, des sujets présentés à la troisième étude, l'écriture du quatrième chapitre, où je développe, à travers des syntagmes *liberté, créativité, altérité, amour* et *singularité*, les thématiques du personnalisme philosophique et du désir mimétique, qui parlent des relations triangulaires du personnage avec ceux qu'il rencontre au cours de son long voyage. Ainsi, j'ai pu apercevoir que le thème de la redécouverte de la paternité est composé de l'harmonieux contrepoint des mélodies des quatre sujets exploités. Par suite des analyses proposées dans chaque chapitre, j'affirme, finalement, que cette thèse présente une étude pertinente sur les rapports entre l'écriture littéraire et la spiritualité à travers la recherche du roman d'un auteur contemporain.

Mots-clés : Michael David O'Brien ; *The Father's Tale* (Le conte du père) ; Littérature canadienne anglophone ; Approche phénoménologique ; Esthétique théologique ; Récit de voyage ; Intertextualité ; Emblèmes de la paternité céleste ; Personnalisme philosophique ; Triangle mimétique ; Médiation externe.

AMORIM, Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de. *Desde ese punto en adelante, la melodía ascendió y se llevó consigo a todos los que la escucharon. ¿A cuál reino? – Cuatro claves, cuatro lecturas, cuatro melodías y una poética en “The Father’s Tale” de Michael David O’Brien*. 2022. 316h. Tesis (Doctorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

Como indica el título de esta tesis, propongo una lectura de *The Father’s Tale*, la novela más larga de Michael David O’Brien, mediada por cuatro claves hermenéuticas. Puesto que se trata de un trabajo de crítica literaria, tal propuesta implica un abordaje fenomenológico guiado por la estética teológica, que influirá, especialmente, en la lectura metafóricamente musical del texto. Creo que el tema principal de *The Father’s Tale* trata sobre la reconciliación del protagonista, Alexander Graham, con la doble paternidad, humana y divina. La percepción sonante de la narrativa de O’Brien se deriva del entendimiento de que está compuesta por cuatro temas que existen simultáneamente en un todo armonioso. En otras palabras, es *un invento a cuatro voces*. Para el análisis, presento cuatro capítulos concatenados, donde propongo, respectivamente, cuatro armónicos claves para la lectura del texto de O’Brien. En primer lugar, analizo la relación entre el tema de la *narrativa de viajes* y los desplazamientos que realiza el personaje de modo a rescatar su hijo y concluyo que la novela hace uso de la representación del espacio real a través del uso de símbolos que, al vincularse a la nostalgia, evita que la conciencia de Alejandro se fragmente y refuerza en él el sentido de su misión. Luego, presento una investigación sobre la *intertextualidad literaria*, presente a través de alusiones y referencias explícitas, que revelan el comportamiento y la interioridad del personaje, que es un ávido lector. Considero que la mención más importante es la presencia de la *Parábola del Hijo Pródigo*, que se vincula con el gran tema del redescubrimiento y la reconciliación con la paternidad. Por lo tanto, escudriño los *emblemas de la paternidad celestial* por medio de la exploración de la noción de Dios en el ámbito del cristianismo. A través del dogma trinitario, presento cómo la paternidad tiene su origen en la Primera Persona de la Santísima Trinidad y señalo que San José funciona como un arquetipo – espiritual y literario – que mediará entre Alexander Graham y la paternidad con la que se quiere reconciliar. Derivo, de los temas presentados en el tercer estudio, la redacción del cuarto capítulo, donde desarrollo, a través de las frases *libertad, creatividad, alteridad, amor y singularidad*, los temas del *personalismo filosófico* y del *deseo mimético*, que atañen a las relaciones triangulares del personaje con aquellos con quienes se encuentra en el curso de su largo viaje. Por lo tanto, fue posible percibir que el tema del redescubrimiento de la paternidad está compuesto por el contrapunto armonioso de las melodías de los cuatro temas explorados. Finalmente, a partir de los análisis propuestos en cada capítulo, afirmo que esta tesis presenta un estudio relevante sobre la relación entre escritura literaria y espiritualidad por medio de la investigación de la novela de un autor contemporáneo.

Palabras clave: Michael David O’Brien; literatura canadiense en lengua inglesa; Enfoque Fenomenológico; Estética Teológica; Narrativa de viajes; intertextualidad; Emblemas de la Paternidad Celestial; Personalismo Filosófico; Triángulo Mimético; Mediación Externa.

INTRODUÇÃO	15
1. Os espaços e a narração: <i>A ray of sun into our winter world</i> (Allegro molto vivace). ...	41
1.1 <i>His journey had shattered forever his longing for a safe refuge from the radical insecurity of human existence</i> : Uma breve incursão pelas representações das viagens na literatura de O'Brien.....	42
1.2 <i>One may circle the world</i> : a propósito das conexões entre a escrita literária e as viagens em <i>The Father's Tale</i>	50
1.3 <i>Woven willow saplings</i> : dos símbolos que dão unidade aos itens difusos.....	72
1.3.1 <i>Kingfishers catch fire</i> : Sonhos com a casa iluminada	73
1.3.2 <i>Zimorodok, born at sea, born in winter, born in adversity</i> : O instante do vôo/mergulho do martim-pescador	78
1.3.3 <i>The winter world and the winter-born</i> : A neve e o seu imaginário.....	80
1.3.4 <i>The igloo bloomed like soft stellar fire, a luminous blue sapphire burning</i> : Uma conjunção dos orbes difusos	90
1.4 <i>The icon in the fire</i> : Codetta	97
2. A confluência dos palimpsestos literários: <i>Voices from the Past</i> (Andante cantabile)..	106
2.1 <i>A peregrinação pelos corredores dos labirintos textuais</i> : breves apontamentos sobre o fenômeno da intertextualidade.....	110
2.2 <i>Deeper into the world of books</i> : O ornamento da vida literária	117
2.2.1 <i>A swan upon the lake</i> : a homenagem à Rússia e alguns de seus escritores	126
2.2.2 <i>A kingfisher flashing turquoise feathers and a fiery belly</i> : O discurso poético helênico e britânico	134
2.3 <i>I am at home in the hands that formed me</i> : O deciframento do metacódigo.....	149
2.3.1 <i>Enfolding the prodigal rags</i> : A homenagem das homenagens.....	156
2.4 <i>Dragging his fingers along the spines of the books</i> : Codetta.....	168
3. Emblemas da paternidade celestial ou reflexões teológicas em forma literária: <i>The Well in the Desert</i> (Andante Spianato).	180
3.1 <i>We will dance like the three deer</i> : figuras literárias da Santíssima Trindade.....	186
3.2 <i>Within this relationship, love flowed eternally between the Three-in-One</i> : Síntese teológica	190
3.3 <i>Is God my Father?</i> Paternidade Divina	206
3.4 <i>Spéculum patientiæ</i> : São José	212
3.4.1 <i>Joseph justissime</i> : Homem Justo e Angelical	214

3.5 <i>Thanking God for the privilege of spiritual ascent, for love, and for fatherhood: Figuras da Paternidade em The Father's Tale</i>	221
3.6 <i>The child is the father of the man: Codetta</i>	225
4. Uma investigação das conexões entre o personalismo filosófico e o desejo mimético em <i>The Father's Tale: Their distinctive personalities began to emerge (Allegro con brio)</i> ...	232
4.1 <i>They were the source and the fulfillment, and man was the fruit of their love: Personalismo</i>	234
4.1.1 <i>The hill stood out as a singularity: Os princípios do personalismo russo no pensamento de Vladimir Solovyov</i>	235
4.1.2 <i>His creativity exploding with renewed force: Nikolai Berdyaev e a criatividade da personalidade livre</i>	238
4.1.3 <i>But tell me, who are you? O personalismo de Martin Buber</i>	247
4.1.4 <i>As a mode of intimate communication: Jacques Maritain e a pessoa comunicativa</i>	254
4.1.5 <i>Because the only whole heart is a broken heart: Karol Wojtyła e o amor responsável</i>	260
4.2 <i>Am I to be a father to his sons? René Girard – Desejo mimético, desejo e relações triangulares</i>	265
4.3 <i>And thus he learned that the spectrum of human personality was universal: Codetta</i>	277
Coda: (Allegro).	286
Referências: <i>Every now and then I hear the poetry in you (Rondo)</i>	294

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Poustinia da Madonna House</i> , localizada em Combermere, Ontário.	76
Figura 2 – INGO KÜHL, <i>Der Lindenbaum</i> , 1996: Óleo sobre tela, 100x100 cm.	81
Figura 3 – CARL SPITZWEG, <i>The Bookworm</i> , 1850: óleo sobre tela, 49.5x26.8cm.	107
Figura 4 – ALEX DE ANDREIS, <i>The Young Scholar</i> , 1871: Óleo sobre tela, 40x30cm.	117
Figura 5 – JOHN RUSHKIN: <i>Study of a Kingfisher</i> , 1875: Aquarela, guache e grafite sobre papel trançado, 11x14cm	144
Figura 6 – REMBRANDT VAN RIJN: <i>O Retorno do Filho Pródigo</i> , 1669: Óleo sobre tela, 262x206cm.	161
Figura 7 – ANDREI RUBLEV, <i>Santíssima Trindade</i> , 1425: Têmpera sobre madeira, 142x114cm	192
Figura 8 – PIERRE DE POITIERS. <i>Scutum Fidei</i> , 1210: Manuscrito iluminado.....	205
Figura 9 – <i>Ícone de São José ensinando o Shemá ao Cristo Infante</i>	217
Figura 10 – <i>Martim-pescador sobrevoando um iglu</i>	287

INTRODUÇÃO¹

¹ Ao longo deste trabalho, utilizaremos as *notas de rodapé* para acrescentar informações que consideramos pertinentes e as *notas de fim*, que estarão na última página de cada capítulo, para trazer os originais das citações que traduzimos.

During the brief moments when she had been free during the past twenty-four hours, she had attempted to focus on the blurred poetry in her book, to think thoughts that escaped the sucking tide of blood. Neither her mind nor her emotions had proven sufficient to restore her to a sense of interior unity. A human face might help her to do so – any human face – an image of some inscrutable harmony, some high purpose written into all living things. Michael David O'Brien

Se esta tese de doutorado está sendo concluída no ano de 2022, o seu início não data de 2019. Na verdade, posso apontar, seguramente, a sua gênese para o ano de 2009, quando percebi que a literatura era algo muito mais amplo do que os livros que eu meramente teria que ler para o vestibular. Em vão eu tentaria fazer uma lista dos romances e contos que li com esta nova percepção, pois, ao longo desses anos, um novo hábito estava a se formar: o da releitura. Percebo, agora que os arcabouços teóricos estão mais claros, que, instintivamente, procurava uma estrutura não apenas nos livros que lia e lia, mas, também, nas músicas que (re)escutava e nos filmes que (re)assistia. Este novo *ethos*, como se fosse uma segunda natureza, ainda me acompanha. Se a minha curiosidade estava praticamente dormente durante o período de 2005 a 2007, as aulas de *Introdução à Filosofia* serviram para salvar-me, alguns anos depois, do sonambulismo. No entanto, esta clareza – esta epifania – teve o seu prelúdio quando o grão da compreensão dos processos da escrita literária começou a germinar nas disciplinas de *Introdução à Teoria Literária* e *Teoria da Narrativa*, que me guiaram à última iniciação científica que fiz. Nesta, pude começar a sintetizar as leituras literárias e filosóficas que acumulava. Percebi que o labirinto de referências estava ficando cada vez mais complexo. Das anotações de aulas e palestras aos resumos de livros e rascunhos de relatórios de pesquisa, minha dissertação de mestrado e artigos publicados apresentam pequenos vislumbres da saída do labirinto.

Se esta tese não se apresenta para mim enquanto um emaranhado de referências e conceitos, é porque considero que pude perceber a existência do *fio de Ariadne* que me guiou em direção à descoberta do ponto para onde confluem as ideias presentes neste trabalho, que se mostra, para mim, como uma síntese e uma rememoração de eventos que imprimiram em minha consciência uma marca quase que indelével. Há, nas entrelinhas

desta tese, incontáveis momentos repletos de sentimentos quase indizíveis: 1) Os assombra-mentos diante de vários e estonteantes encadeamentos filosóficos lidos algures, a recordação dos fragmentos e a alegre redescoberta e posterior releitura de anotações das aulas, palestras e comunicações de diversos professores; 2) As obsessivas leituras e releituras das obras de muitos literatos, filósofos e críticos literários que figuram tanto nos meus trabalhos publi-cados e nas referências deste trabalho quanto em suas entrelinhas; 3) emoções indescritíveis formadas por meio de tantos níveis de escuta musical de artistas cujas composições forma-ram um casulo imaginal – um espaço liminal – onde pude condensar os níveis de espantoso júbilo diante da percepção do processo criativo e atravessar os diversos momentos de solidão e de tédio.

No ano de 2015, um grande amigo apresentou-me o romance *Padre Elias: Um Apo-calipse* (2014). A narrativa deixou-me profundamente impressionado, uma vez que eu nunca havia tido notícias de um autor contemporâneo que tratasse de temas concernentes à teo-logia católica, especialmente a temática da escatologia e a apocalíptica, de forma literária. Sabia da existência de Robert Hugh Benson e do seu *Senhor do Mundo* (2013), bem como de Vladimir Soloviev e a sua *Breve História do Anticristo* (2003). Porém, por mais que seus escritos possuam especial relevância para as pesquisas aplicadas à interface entre os estudos literários e a espiritualidade, trata-se de autores que viveram ao redor da virada do século XIX para o XX. Portanto, o contato com a obra literária de um autor verdadeiramente contemporâneo deixou-me bastante entusiasmado. Eventualmente, cheguei ao antigo sítio na internet onde O'Brien, encorajado por amigos, divulgava seus livros, ensaios, entrevistas, pinturas e ícones².

Ao longo do mestrado em estudos literários comparados (2016–2018), desenvolvi uma pesquisa em cima do livro *Relatos de um Peregrino Russo* (2008), que culminou na escrita de

² O site foi recentemente desativado: <http://studiobrien.com/>. No entanto, uma versão arquivada pode ser pesquisada por meio do *Archive Web*: <https://web.archive.org/>. Em uma entrevista concedida em 03 de outu-bro de 2020, o artista informou que decidiu desativar o seu sítio na Internet para poder focar exclusivamente no seu trabalho criativo. Cf: <https://www.catholicweekly.com.au/qa-with-the-lighthouse-author-michael-d-obrien/>. Acessado no dia 06 de novembro de 2022.

uma dissertação e artigos que dela derivaram. Ao ingressar no doutorado em 2019, havia uma ideia um tanto quanto nebulosa a propósito de pesquisar o mencionado livro de Benson. Entretanto, eu já havia adquirido um exemplar de *Viagem a Alfa Centauri* (2015), outro livro de O'Brien que se encontra traduzido no Brasil. Conforme a leitura avançava, o meu *ethos* de leitor curioso impeliu-me a fazer uma leitura mais analítica da narrativa do escritor canadense. Além disso, simultaneamente, eu cursava a disciplina *Escritas de Si*. As temáticas da *subjetividade do sujeito*, da *memória*, da *morte* e da *escrita de um diário* engendraram em mim o desejo de escrever o artigo final sobre o romance de ficção científica de O'Brien. Senti-me impulsionado a adquirir as versões físicas de outros romances do literato canadense. Durante 2020, o ano em que a minha percepção do tempo e espaço foi alterada de maneira drástica, pude – como forma de lidar com uma situação cujo controle estava fora de minhas mãos – empenhei-me na leitura ativa de seus imensos romances, o que fez com que minha paixão pela sua poética aumentasse em mim a certeza de ter escolhido o autor certo para dedicar-me à árdua pesquisa acadêmica. Percebo, agora, que a entrada e aprofundamento nos meandros do labirinto foram necessários para a compreensão dos mecanismos da escrita literária. Vejo, também, como faz sentido a frase “perder-se também é caminho” (LISPECTOR, 1982, p. 166). Logo, esta tese, em outro aspecto, é um registro formal do prolongamento do meu contato com a arte de Michael David O'Brien, especialmente o romance *The Father's Tale* (2011), que elegi como *corpus* literário desta pesquisa.

Estes parágrafos – que foram escritos por último e que serão lidos primeiro – também apresentam o desafio de analisar, de forma pioneira, a obra de um autor ainda pouco conhecido no Brasil. No entanto, trata-se de um artesão das palavras e das tintas cuja pessoa e obra são reconhecidas internacionalmente. Conforme a biografia escrita por Clemens Cavallin (2017), Michael David O'Brien, um artista canadense contemporâneo, nasceu de uma família cujos antepassados – de origem britânica e irlandesa – imigraram para o Canadá no início do século XX. David e Elaine tiveram quatro filhos, sendo Michael o primogênito. Vivendo em um ambiente economicamente não muito favorável, a família teve que se mu-

dar diversas vezes até encontrar moradia em Coppermine (agora conhecida como Kugluktuk), situada às margens do Oceano Ártico. Nesta remota cidade, a família O'Brien e o restante da população, majoritariamente Inuit, tinha acesso mínimo à eletricidade. Além disso, não havia televisão, nem rádio e os telefones eram bastante rudimentares. Tudo isso deixou uma profunda impressão na família:

Depois do desenraizamento anterior, a família O'Brien encontrou um lar aqui, na costa do Oceano Ártico, onde morou [de 1961] até 1964. Foi um período breve, mas que criou um profundo sentimento de pertencimento. Michael e Terry [seu irmão] o descrevem como um período feliz e dramático que criaram e deixaram fortes impressões em suas vidas. Isso não é surpreendente, pois eles foram para o norte durante o final da infância e o início da adolescência, quando a abertura ao fantástico e à aventura se combina a um crescente entendimento.

Os Inuit e sua vida humilde engendraram em Michael a intuição de uma civilização alternativa à modernidade ocidental. Ele deixou o mundo da vida urbana da América do Norte no final dos anos 1950 e entrou em uma cultura totalmente diferente. Como as crianças Inuit falavam pouco inglês e, mesmo depois de algum tempo, Michael falava pouco ou nada de sua língua, ele aprendeu a se comunicar em uma língua que não dependia do vocabulário falado (CAVALLIN, 2017, p. 27, tradução nossa)¹.

Estas e outras experiências encontram-se literariamente relatadas em, praticamente, todos os seus livros. Em *A Cry of Stone*³ (2003), por exemplo, O'Brien ficcionaliza um pouco das experiências que teve em uma Escola Residencial onde ele e Terry eram as únicas crianças não-nativas. Ademais, traços da história da família, e suas raízes britânicas e irlandesas, é retratada no livro *Strangers and Sojourners* (1997).

Ainda pouco conhecida no Brasil, a produção do artista canadense Michael O'Brien pode ser dividida, a grosso modo, entre a dedicação à criação de um massivo *corpus* literário e à formação de um vasto catálogo de pinturas de temas, em sua maioria, sacros. O impulso criativo de O'Brien começou quando ele se converteu do agnosticismo ao catolicismo no final da década de 1960. Em princípio, o então jovem artista dedicava-se somente à arte

³ Cavallin destaca que este é o primeiro romance escrito por O'Brien. Tendo sido engendrado no final da década de 1970, o labor artístico que o escritor dedicou à obra foi se desenvolvendo paralelamente à sua vibrante carreira de pintor e iconógrafo, além da escrita de outros romances dos quais o *Padre Elias: Um Apocalipse* tornou-se o seu best-seller.

pictórica. Depois de alguns anos de relativo sucesso com exposições dos seus próprios quadros, o artista percebeu que a escrita criativa poderia ser outro meio de expressão:

Surpreendentemente, ao mesmo tempo, por meio da combinação de razão, contemplação e imaginação artística de Michael – naquele seu mundo criativo interno particular, onde a inspiração espiritual anima imagens e ideias – algo novo nasceu. Uma história de ficção começou a tomar forma em seu imaginário, combinando imagem e texto. Desde o início, era uma mera ideia, mas ela se desenvolveu e se tornou mais complexa. Assim como sua escrita sobre pintura de ícones, ela se baseou em uma reflexão sobre sua própria situação (CAVALLIN, 2017, p. 99-100, tradução nossa)ⁱⁱ.

Seus escritos literários e seus quadros estão bastante interrelacionados devido ao fato de Michael pintar, por si mesmo, as ilustrações que adornam as capas de seus romances. Esta relação simbiótica tem sua fonte, segundo o artista, na sua relação com a fé católica e aquilo que ele considera como um chamado a evangelizar através da arte:

Uma característica crucial e incomum do trabalho de O'Brien como romancista é que, ao longo de sua carreira, ele foi um pintor de arte sacra igualmente prolífico. O'Brien seleciona pessoalmente uma dessas pinturas para atuar como uma introdução iconográfica ao seu narrador. Assim, em cada um dos romances de O'Brien, antes que os leitores comecem com uma única palavra da página, sua alma vê e silenciosamente ouve uma palavra não-verbal, a Palavra transmitida por meio de uma pintura que O'Brien escolheu como capa de seu romance (MAILLET, 2019, p. 14, tradução nossa)ⁱⁱⁱ.

Gregory Maillet⁴, em seu estudo introdutório sobre os romances de Michael O'Brien, afirma que o autor, apesar de ser um escritor e pintor bastante prolífico, tem ficado às margens da literatura contemporânea, sobretudo no próprio Canadá, seu país de origem. Maillet reitera que tal isolamento da produção artística de O'Brien é devido ao “preconceito antirreligioso prevalecente em grande parte do ensino superior hoje, especialmente no Canadá, talvez especialmente nos estudos literários” (*Ibid.*, p. 10, tradução nossa)^{iv}. Todavia, os romances de O'Brien têm sido traduzidos para vários idiomas e foram bem recebidos em outros países, como Estados Unidos, Espanha, Polônia e Croácia. O pesquisador atribui esta desconsideração dos críticos literários canadenses para com a obra literária de O'Brien à antipatia destes para com a fé católica ortodoxa. Tal hostilidade, conforme Maillet, possui

⁴ Professor da Universidade Crandall, localizada na província New Brunswick, no Canadá.

raízes no humanismo liberal de Matthew Arnold, cujas críticas à religiosidade pavimentou o caminho que impede que os críticos literários canadenses possam ver complexidade na obra literária de um autor que abertamente declara sua adesão a uma religião. Maillet ainda afirma que muitos escritores católicos são apreciados pela crítica contemporânea por causa de sua heterodoxia: “Para muitos críticos literários de hoje, o único bom católico é um mau católico, e ser um bom escritor de qualquer tipo é rebelar-se contra as tradições que o catolicismo, por excelência, evidentemente personifica” (MAILLET, 2019, p. 10, tradução nossa)^v.

O fato de Michael O’Brien certamente não ser um heterodoxo – o que pode ser visto por meio da própria ortodoxia da sua obra artística – tem impedido que sua estética receba uma maior atenção. Para Maillet, trata-se de uma perda tanto para a cultura cristã quanto para os estudos literários no Canadá, uma vez que O’Brien está entre os escritores canadenses mais prolíficos e originais da contemporaneidade. A sua contribuição para a literatura advém, de acordo com o pesquisador, do fato de o *personalismo filosófico* derivado do *tomismo fenomenológico* – cujo principal expoente é Karol Wojtyła – ser uma das mais importantes influências no pensamento de O’Brien. Esta influência, além disso, desenvolve-se em consonância com o arcabouço teórico produzido por J. R. R. Tolkien: “Fortemente influenciada pelo personalismo de João Paulo II, a obra literária de O’Brien mais comumente alude a Tolkien, cujo grande poema ‘Mythopoeia’ vê a arte humana como algo contínuo até mesmo no céu” (*Ibid.*, p. 15, tradução nossa)^{vi}.

Outro aspecto que pode dificultar a leitura dos romances de Michael O’Brien é a imensa extensão de alguns deles, especialmente para os padrões atuais. Com romances de cerca de seiscentas páginas, a dimensão de tais escritos intimidou alguns leitores, que certamente desejaram algum tipo de redução editorial dos livros. Atendo-se ao aspecto formal das obras literárias, Lotman (1978) ressalta que a complexidade é o principal fator que torna a linguagem artística distinta da linguagem pragmática e afirma que tal complexidade possibilita a transmissão de ideias que não poderiam ser experienciadas de outra forma. Esta

estrutura artística, de acordo com a teoria de Lotman, estaria intrinsecamente ligada ao pensamento que um literato deseja veicular:

O discurso poético representa uma estrutura de uma grande complexidade. Em relação à língua natural, ele é consideravelmente mais complexo. E se o conjunto da informação contida no discurso poético (verso ou prosa, neste caso, isso não tem importância) e no discurso usual fosse semelhante, o discurso artístico perderia todo o direito à existência e desapareceria sem dúvida nenhuma. Mas o caso não é o mesmo quando uma estrutura artística complexificada, elaborada a partir do material da linguagem, permite transmitir um conjunto de informações, cuja transmissão é impossível com os meios de uma estrutura elementar propriamente linguística. Daí resulta que uma dada informação (um conteúdo) não pode nem existir nem ser transmitida fora de uma dada estrutura. Produzindo um poema no discurso usual, destruimos a estrutura e, por consequência, não transmitimos de modo nenhum àquele que o escuta o conjunto da informação que nele estava contido. Deste modo, o método de estudo separado do “conteúdo”, por um lado, e das “particularidades artísticas”, por outro, tão solidamente implantado na prática escolar, baseia-se numa incompreensão dos fundamentos da arte e é nocivo, porque habitua o leitor vulgar a uma representação falsa da literatura, enquanto meio de expor longa e agradavelmente as mesmas ideias que se poderiam exprimir muito simples e brevemente. Se é possível relatar o conteúdo nocional de Guerra e Paz ou de Eugénio Oneguine em duas pequenas páginas, tira-se a dedução natural: convém ler, não obras longas, mas pequenos manuais. Aqui está uma dedução que defendem não maus professores de alunos medíocres, mas todo o sistema escolar de estudo da literatura, e que, por sua vez, reflecte de modo simplificado, mas tanto mais manifesto, as tendências que se fazem sentir na ciência da literatura.

O pensamento de um escritor realiza-se numa determinada estrutura artística, de que ela é inseparável. L. N. Tolstói escrevia acerca da ideia-chave de Ana Karenina: “Se eu quisesse dizer por palavras tudo o que tinha em vista exprimir pelo romance, seria obrigado a escrever um romance completamente semelhante àquele que escrevi inicialmente. E se os críticos compreendem agora e podem exprimir em folheto o que eu desejo dizer, felicito-os [...] e se os críticos míopes pensam que eu quis descrever só o que me agradava – como almoça Oblonski ou que ombros possui Ana Karenina – enganam-se. Em tudo, em quase tudo o que escrevi, fui guiado pela necessidade de reunir ideias ligadas entre si para se exprimirem; mas cada ideia exposta separadamente por palavras perde o seu sentido, degrada-se terrivelmente quando é tomada só e sem o encadeamento no qual se encontra”. Tolstói disse com uma extraordinária clareza que a ideia artística se realizava através de um “encadeamento” – uma estrutura – e que ela não existia fora dele, que a ideia do artista se realizava no seu modelo da realidade. E mais adiante Tolstói escreve: “... São precisas pessoas que mostrem a aberração da procura de ideias isoladas numa obra artística e que guiem incessantemente os leitores no labirinto infinito dos encadeamentos, nos quais consiste a essência da arte, e segundo as leis que servem de fundamento a esses encadeamentos” (LOTMAN, 1978, p. 39-40, grifos meus).

Este intrincado enredamento da linguagem artística possibilita, portanto, que ela possa se distinguir da linguagem pragmática. Se há a possibilidade de uma obra literária ser escrita com uma linguagem própria de enciclopédias, o mesmo não pode ser dito de sua estrutura,

que seria imediatamente destruída quando separada do texto artístico para o qual foi concebida. Assim, os inúmeros encadeamentos de ideias que O'Brien tem procurado expressar em cada um de seus livros só poderiam existir por meio da estrutura que ele, enquanto autor, tem construído para cada um de seus romances. Desta forma, um bom estudo literário que tivesse a pretensão de contribuir com a fortuna crítica da obra de Michael O'Brien deveria focar, consoante às ideias de Tolstói apresentadas por Lotman, na exploração do fato de que não há nada supérfluo em um texto literário. Todas as partes textuais – e suas interrelações – são essenciais para a compreensão das mesmas, bem como da totalidade de um romance.

Citando Valéry, Benjamin (1987) comenta a falta de paciência dos leitores modernos para com as narrativas massivas. O filósofo alemão, apoiado no poeta francês, reflete sobre a semelhança entre os produtos que são gerados através do paciente e contínuo acúmulo de estratos, da fermentação e da maturação, e a leitura literária, que, com suas raízes na oralidade, requer tenacidade da parte do leitor:

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. “Antigamente o homem imitava essa paciência”, prossegue Valéry. “Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa melhor a imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1987, p. 206).

Ainda conforme o nosso filósofo alemão, o leitor de um romance – especialmente o romance contemplado nesta tese – será necessariamente solitário e poderá absorver, por meio deste isolamento literário, os elementos romanescos da obra:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor de um romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco (BENJAMIN, 1987, p. 213, grifos nossos).

Se a competência da leitura, conforme Bachelard (2016), que envolve uma *lenta leitura* das linhas e das entrelinhas de, às vezes, longuíssimos romances – afinal, as narrativas de O’Brien tendem a ultrapassar a marca de quinhentas páginas –, é algo praticamente impen-sável em uma época em que o imediatismo impera, o que podemos pensar a propósito da releitura? Para a confecção de um labirinto textual, quantas leituras e releituras não são necessárias? E como o fio de Ariadne se constituirá? Se Barthes (1974) nos apresenta um paradoxo ao afirmar que o ato da releitura torna quase impossível a repetição do texto, o crítico francês ressalta que tal ação se opõe ao *modus operandi* da sociedade, em que narrativas longas são ignoradas. Na releitura, o leitor percebe outros movimentos da narrativa que passariam despercebidos em uma primeira leitura:

A releitura, uma operação contrária aos hábitos comerciais e ideológicos de nossa sociedade, que nos faria “jogar fora” a história depois de consumida (“devorada”), para que possamos então passar para outra história, comprar outro livro, e que é tolerada apenas em certas categorias marginais de leitores (crianças, idosos e professores), a releitura está aqui sugerida desde o início, pois só ela evita a repetição do texto (aqueles que não rerelem são obrigados a ler a mesma história em todos os lugares), multiplicando-o em sua variedade e sua pluralidade: a releitura tira o texto de sua cronologia interna (“isso acontece antes ou depois disso”) e recapitula um tempo mítico (sem antes ou depois); contesta a afirmação que nos faria acreditar que a primeira leitura é uma leitura primária, ingênua, fenomenal, que só depois teremos que “explicar”, para intelectualizar (como se houvesse um início de leitura, como se tudo já não fosse lido: não há primeira leitura, mesmo que o texto se preocupe em nos dar essa ilusão por várias operações de suspense, artifícios mais espetaculares do que persuasivos); a releitura não é mais consumo, mas brincadeira (aquela peça que é o retorno do diferente) (BARTHES, 1974, p. 15-16)^{vii}.

À noção de releitura, segundo as reflexões de Barthes, uno o conceito de *releitor*, que foi utilizado por Nabokov (2002) para fazer referência àquele leitor que é, para o literato, *bom, grande, ativo e criativo*. Ademais, o processo da releitura – que termina por engendrar uma maior familiaridade entre o leitor e seu romance – envolve, ainda conforme Nabokov,

uma ruptura entre a primeira leitura e as subsequentes, processo que ele assemelha à fruição estética de uma pintura enquanto soma dos elementos que a compõem:

Aliás, eu uso a palavra leitor de forma muito vaga. Curiosamente, não se pode ler um livro: só se pode relê-lo. Um bom leitor, um grande leitor, um leitor ativo e criativo é um *releitor*. E vou lhe dizer por quê. Quando lemos um livro pela primeira vez, o próprio processo de mover laboriosamente nossos olhos da esquerda para a direita, linha após linha, página após página, esse complicado trabalho físico sobre o livro, o próprio processo de aprender, em termos de espaço e tempo, do que se trata o livro, fica entre nós e a apreciação artística. Quando olhamos para uma pintura, não precisamos mover nossos olhos de uma maneira especial, mesmo que, como em um livro, a imagem contenha elementos de profundidade e desenvolvimento. O tempo, enquanto elemento, não entra realmente no primeiro contato com uma pintura. Ao ler um livro, devemos ter tempo para nos familiarizar com ele. Não temos nenhum órgão físico (como temos o olho em relação a uma pintura) que absorva todo o quadro e então possa apreciar seus detalhes. Mas em uma segunda, terceira ou quarta leitura, em certo sentido, nos comportamos em relação a um livro como nos comportamos em relação a uma pintura. No entanto, não confundamos o olho físico, essa monstruosa obra-prima da evolução, com a mente, uma realização ainda mais monstruosa. Um livro, não importa o que seja – uma obra de ficção ou uma obra de ciência (a linha de fronteira entre as duas não é tão clara quanto geralmente se acredita) – um livro de ficção apela antes de tudo à mente. A mente, o cérebro, o topo da espinha dorsal formigante, é, ou deveria ser, o único instrumento usado em um livro (NABOKOV, 2002, p. 3-4, tradução nossa)^{viii}.

A leitura e sucessivas releituras de uma obra literária revelaram-me que um estudo analítico não consiste em tentar encaixar um romance, uma poesia, um conto em um arcabouço teórico. Antes, trata-se de encaixar o arsenal de abordagens críticas no *espaço literário*, conforme reflexões de Blanchot (1987) gerado pelo ato da decodificação da leitura literária. Tal ideia é corroborada pelo Professor do romance *A rainha dos cárceres da Grécia* que afirmou que “toda obra de arte configura a sua própria teoria” (LINS, 1976, p. 57). Logo, vemos como a presença do leitor faz-se extremamente necessária em um trabalho de crítica literária. O que é a obra literária para um leitor particular? Levando em consideração sua bagagem prévia de outras leituras, que conexões e associações ele fará ao longo da análise do romance? Cabe, aqui, ressaltar que as reflexões de Ortega y Gasset também fundamentam as nossas decisões hermenêuticas. No texto intitulado *Umas gotas de fenomenologia*, presente no livro *A desumanização da arte* (2001), o filósofo espanhol apresenta a abordagem fenomenológica como aquela que leva em consideração a importância do ponto de vista do

sujeito-leitor para a interpretação de uma obra de arte literária, seja ela um romance, um conto ou uma poesia:

Resulta, pois, que uma mesma realidade se quebra em muitas realidades divergentes quando é vista de pontos de vista distintos. E nos vem a pergunta: qual dessas múltiplas realidades é a verdadeira, a autêntica? Qualquer decisão que tomemos será arbitrária. Nossa preferência por uma ou outra só pode fundar-se no capricho. Todas essas realidades são equivalentes; cada uma é a autêntica para o seu congruente ponto de vista. O único que podemos fazer é classificar esses pontos de vista escolher entre eles aquele que praticamente pareça mais normal ou mais espontâneo. Assim chegaremos a uma noção nada absoluta, mas, ao menos, prática e normativa da realidade. [...].

Para que possamos ver algo, para que um fato se transforme em objeto que contemplamos é mister que se separe de nós e que deixe de formar parte viva do nosso ser. [...].

O pesar inevitável desta análise ficaria compensado se nos permitisse falar com clareza de uma escala de distâncias espirituais entre a realidade e nós. Nessa escala os graus de proximidade equivalem a graus de participação sentimental nos acontecimentos; os graus de distanciamento, pelo contrário, significam graus de libertação em que objetivamos o acontecimento real, transformando-o em puro tema de contemplação. Situados num dos extremos, nos encontramos com um aspecto do mundo – pessoas, coisas, situações – que é a realidade “vivida”; do outro extremo, em contrapartida, vemos tudo em seu aspecto de realidade “contemplada”. [...].

Entre esses diversos aspectos da realidade que correspondem aos vários pontos de vista, há um do qual derivam todos os demais e que em todos os outros está suposto. é o da realidade vivida. [...]. Um quadro, uma poesia onde não restasse nada das formas vividas seriam ininteligíveis, ou seja, não seriam nada, como nada seria um discurso onde de cada palavra se tivesse extirpado a significação habitual (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 33 e seg, grifos nossos).

Além disso, Ingarden (1973) – um dos precursores da abordagem fenomenológica aplicada à crítica literária – percebeu a existência, no texto romanesco, de um ordenamento latente que se torna real através daquele que o lê, uma vez que o ato da leitura se constitui em uma sequência que coloca a obra lida em contato com um arcabouço que, ao transcender o universo da literatura, permite ao leitor engendrar a significação de seu contato com o texto artístico.

Aprofundando as reflexões de Ingarden, Iser apresenta uma *estética do efeito* que pressupõe que uma obra literária possui dois vetores, a saber: o *artístico* e o *estético*. Esta tensão possibilita, conforme o teórico, que uma narrativa seja considerada enquanto obra literária a partir do momento em que acontece o ato da leitura:

A obra literária tem dois pólos que podem ser chamados pólos artístico e estético. O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. *A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor* (ISER, 1996, p. 50, grifos nossos).

Assim, desde o processo de minha primeira leitura até as releituras de *The Father's Tale*, que o transformaram – utilizando o brilhante sintagma da lavra de Ventura (2018) – no *romance dos meus olhos*, considero que o livro analisado nesta tese tornou-se para mim uma intensa *realidade vivida e contemplada*, que reverberou pelas paredes do meu labirinto de leituras e referências particulares. Entretanto, isso não quer dizer que esta tese ignora a pequena e crescente fortuna crítica que está se formando ao redor da obra de Michael O'Brien. Além dos trabalhos de Mailliet (2019) e Cavallin (2017, 2021), esta pesquisa se apoia nas análises de Weisel (2020), Manganiello (2010) e Spirito & Rimole (2012).

Munido das ideias de Lotman (1978), Bachelard (2016), Barthes (1974), Nabokov (2002) Ortega y Gasset (2001), Ingarden (1973) e Iser (1996), ponho-me a refletir sobre o processo de leitura e releitura do romance *The Father's Tale*, livro que escolhi para ser o centro desta tese. Contendo mais de mil páginas, trata-se do romance mais longo que O'Brien escreveu. Publicado no ano de 2011, as diversas urdiduras de seu texto foram artesanalmente trabalhadas ao longo de cerca de treze anos. Cavallin ressalta o ambiente cultural que engendrou o processo criativo de O'Brien para a fatura do futuro romance:

Em 1998, *Ano do Pai* segundo o esquema proposto pelo Papa João Paulo II em preparação para o terceiro milênio do cristianismo, o escritor canadense Michael D. O'Brien começou a escrever um romance centrado na *paternidade*. Desenvolveu-se durante vários anos e foi publicado em 2011, ou seja, treze anos depois (CAVALLIN, 2018, p. 4, tradução e grifos nossos)^{ix}.

Com este tempo dedicado à escrita do romance, Michael O'Brien pôde desenvolver toda a sua expertise literária através da criação de enredos, subenredos e personagens extremamente complexos. Em uma entrevista concedida a K. V. Turley no ano de 2017, O'Brien

reflete sobre a duração do processo criativo e menciona especialmente algumas facetas da criação do romance a ser analisado:

[A escrita de] alguns dos primeiros romances levou muitos anos – *The Father's Tale*, por exemplo, que comecei em 1998, foi publicado em 2011. Nunca fiquei completamente satisfeito com os primeiros rascunhos e o reescrevi várias vezes. Sinto que é um de meus melhores livros (O'BRIEN *apud* TURLEY, 2017, tradução nossa)^x.

Em outra entrevista, dada à revista *Lay Witness* no ano de 2012, isto é, um ano depois da publicação de *The Father's Tale*, O'Brien revela outros aspectos da gênese de seu épico romance. Ressalto, para a presente pesquisa, o fato de o autor ter feito praticamente o mesmo percurso que o herói da narrativa. Tais viagens e os encontros que O'Brien teve com pessoas ordinárias o ajudaram a adensar a trama de seu livro:

Comecei a pesquisar para [a escrita de] o livro, e [escrevi] um primeiro rascunho, há mais de 13 anos [ou seja, em 1998]. Nos anos seguintes, reescrevi o livro várias vezes. [...]. As viagens mais cruciais foram as duas que fiz para a Rússia. Houve também viagens à Inglaterra e Finlândia. Percorri o rastro do meu personagem central passo a passo e rua a rua, por assim dizer, especialmente na seção europeia do romance. Essa experiência básica das texturas dos lugares reais me ajudou a colocar “carne” nos personagens e na narrativa. Mais importante, fui muito auxiliado por muitos encontros humanos com pessoas em Oxford-Aylesbury, Helsinque, São Petersburgo e Moscou. Fiquei em casas particulares a convite de pessoas que vivem vidas comuns e evitei inteiramente a abordagem turística da viagem. Eu diria que as amizades formadas afetaram profundamente minha vida, minhas percepções e meu pensamento. Como resultado, eles tiveram grande impacto tanto na estrutura narrativa da história, na textura fornecida pelos detalhes e na atmosfera, quanto no caráter de vários povos em suas culturas específicas (O'BRIEN *apud* LAY WITNESS, 2012, n.p, tradução nossa)^{xi}.

Desta forma, diante do fato que Michael O'Brien insere muito de sua vida em sua produção literária e do de sua vida ter sido objeto de uma biografia da lavra de Cavallin (2017), poderíamos pensar que a crítica biográfica é a melhor abordagem teórica para as narrativas de O'Brien. No entanto, e de acordo com Maillet, ler analiticamente os livros do autor e interpretar seus significados à luz dos fatos de sua vida engendrariam uma leitura crítica de alcance muito limitado. O pesquisador, em sua *Introdução aos romances de Michael O'Brien* (2019), pavimenta o caminho para a consolidação da fortuna crítica de sua obra ao elencar a *estética teológica* como uma chave hermenêutica para a leitura de seus romances:

Portanto, ao invés de crítica biográfica, meu trabalho segue a abordagem pioneira do teólogo católico Hans Urs Von Balthasar, uma abordagem que se tornou popular na academia do século XXI: a estética teológica. Tanto a teologia quanto a estética são claramente cruciais para o trabalho de O'Brien, mas, além disso, deve-se estar sempre ciente da intenção "extra-textual" de suas palavras. Essa intenção é uma característica fundamental da estética teológica (MAILLET, 2019, p. 13, tradução nossa)^{xii}.

Para Maillet, a *estética teológica* consiste na vivência religiosa que permite o restabelecimento da comunhão com Deus. Este núcleo da *estética teológica* seria mediado por estruturas estéticas que criam, facilitam ou, às vezes, requerem um encontro entre a obra de arte literária, a pessoa humana espiritualmente despertada e a vida divina revelada pela fé e pela razão. Destarte, uma forma interessante de iniciar a construção de uma série de estudos sobre a obra literária de Michael O'Brien consiste em uma abordagem crítica que conte com as chaves hermenêuticas tanto da teologia católica quanto da estética.

Oakes (1997), na obra introdutória do pensamento de Hans Urs von Balthasar, salienta que o pensamento do teólogo é marcado pela beleza enquanto transcendental do Ser. Ao definir o belo, Santo Tomás de Aquino afirma, no oitavo artigo da trigésima nona questão da primeira parte da sua *Suma Teológica* (1988), que este necessita de três atributos: *integritas*, *consontantia* e *claritas*. A *integritas* diz respeito à *completude*, a *consonantia* à *proporcionalidade* e a *claritas* à *radiação da inteligibilidade*, ou seja, a sua lógica interna. A beleza, conforme Oakes e Balthasar, envolve dois dos cinco sentidos humanos, isto é, a audição e a visão. Os dois sentidos, cujos órgãos encontram-se, nos seres humanos, na parte superior do corpo – na cabeça – permitem que coisas externas entrem na consciência. Oakes recorda, fazendo referência a Platão, que pode-se duvidar da bondade e da verdade, mas não da beleza, posto que ela atua como um ímã que atrai os seres humanos em direção ao acontecimento que está irradiando integridade e consonância:

Se a posição da audição envolve, fundamentalmente, o consentimento, também podemos dizer o mesmo da resposta inerente à visão da beleza: "Não é verdade que cada encontro nosso com o belo", diz Balthasar citando o protestante Gerhard Nebel, "equivale a um assentimento à criação, seja ele outorgado ou extraído de nós?"

Esta observação [...] talvez capture, mais do que qualquer outra na Parte I da trilogia [de Balthasar], a razão central pela qual ele coloca a estética como ponto de partida de sua teologia: é por meio de uma análise da natureza da beleza que vemos

como a visão e a audição podem ser fundidas em um conjunto total de consentimentos aos dons da criação e da revelação de Deus. Pois o que a beleza prova é que a visão não está tanto no controle quanto ela poderia supor. *A beleza, por sua própria natureza, sempre suscita uma resposta: simplesmente não se pode experimentar uma forma ou um fenômeno tão belo sem uma resposta, sem o consentimento.*

“Não permitir que aqueles que são tocados por ela pertençam a si mesmos”. *Aqui talvez esteja a chave que desbloqueia todo o objetivo da Estética, pois a beleza é inerentemente atraente, ou seja, atrai os contempladores para fora de si mesmos em um encontro direto com o fenômeno que se manifesta, e esta beleza, o contemplador sabe, testemunha a si mesmo de uma forma que o Bem e o Verdadeiro não podem fazer. Embora todos os três transcendentais, o Belo, o Bom e o Verdadeiro, no entendimento platônico tradicional, sejam todos aspectos inerentes à natureza do Ser, no entanto, podemos duvidar, e muitas vezes duvidamos, da bondade e da verdade inerentes ao ser do mundo (OAKES, 1997, p. 142 e seg, tradução e grifos nossos)^{xiii}.*

Logo, a estética teológica enquanto chave hermenêutica para a leitura das obras de O’Brien consiste nesta noção platônica–tomasiana–balthasariana de beleza, que, na narrativa estudada nesta tese, aparece, especialmente, através da exploração de uma referência intertextual a uma poesia de Gerard Manley Hopkins, permeada pelos seus conceitos de *inscape* e *instress*, que significam, respectivamente, *incorporação da forma ordenada* e *revelação da beleza singular de um objeto*. No trecho a seguir, compreendemos como a estética teológica aliadas à poética de Hopkins fornecem-nos elementos para a compreensão de *The Father’s Tale*. Trata-se de um momento posterior à construção de um iglu, cuja beleza alumiada atraia a atenção da comunidade de Ozero Baikal, que percebeu a harmonia particular da sistemática agregação da figura da casa de neve luminosa:

Alex e os meninos foram até o pátio da escola, onde uma pequena multidão já havia se reunido. Como na noite anterior, as lâmpadas foram acesas, e o encanto do iglu brilhante se espalhou entre eles. Não havia canções, mas um silêncio assentado sobre todos, expressões de admiração e prazer evidentes em muitos rostos. *Houve pouca conversa, e esta foi contida, como se o povo experimentasse uma reverência instintiva, crentes e não-crentes, na presença de tal beleza (O’BRIEN, 2011, p. 783, tradução e grifos nossos)^{xiv}.*

Em outra entrevista, concedida a Mark Nowakowski e datada do ano de 2015, O’Brien explana de forma mais detalhada o seu processo criativo. A menção à oração revela que o autor é um homem que procura inserir a espiritualidade católica no seu cotidiano. Além disso, a referência às ideias de Tolkien mostra o quão O’Brien tem sido influenciado pelo escritor britânico:

Normalmente, meus romances começam com um sentido interior do significado central da obra, seu *logos*. À medida que escrevo, a narrativa e as caracterizações começam a fluir – partindo para a aventura, como você disse muito bem. A história quase se escreve sozinha, com uma gradual focalização da forma, do enredo e dos detalhes. A cada passo da jornada, rezo diariamente pedindo a graça co-criativa – quando a inspiração trabalha junto com a minha imaginação natural, o que Tolkien chamou de “imaginação batizada”. Eu apenas deixo a história fluir e, então, quando um primeiro rascunho é concluído, eu trabalho no livro várias vezes com um olhar mais analítico, editando conforme eu prossigo (O'BRIEN *apud* NOWAKOWSKI, 2015, tradução nossa)^{xv}.

O processo criativo de O'Brien é, então, caracterizado pelo trabalho meticuloso realizado depois de um *brainstorming* que lhe permite tanto o entendimento das ideias gerais e particulares da obra literária quanto da estrutura que lhe permitirá a existência. A sua menção à influência de Tolkien, especialmente no que concerne à terminologia da *co-criação* – ou *subcriação* – revela mais um aspecto do seu *ethos* literário. Klautau, ao refletir sobre a criação literária de Tolkien, afirma que a ideia de subcriação, manifestada pelo literato, possui raízes em uma gnosiologia e metafísica particulares:

É nesse ponto do ensaio que Tolkien apresenta o conceito de subcriador. Não se trata de mera metáfora para a ação do contador de estórias, mas de uma dupla afirmação: primeiro gnosiológica, porque pressupõe uma determinada organização da mente humana e sua dinâmica de sentidos, imaginação e intelecto; em seguida, metafísica, porque entende essa dinâmica da mente humana encarnada como parte de uma realidade extramental que possui leis objetivas passíveis de compreensão parcial pelo homem. *É a afirmação dessa capacidade de acesso e formulação da realidade objetiva pela inteligência humana que justifica denominarmos essa perspectiva filosófica de tradição realista. Logo, a atividade do contador de estórias é expressão artística do funcionamento dessa gnosiologia em um indivíduo particular que contempla a realidade* (KLAUTAU, 2021, p. 94).

O pressuposto que envolve a ação daquele que engendra narrativas – a forma como ele apreende os dados da realidade contemplada e os transmuta através da utilização da faculdade da imaginação – está próximo, ao nosso ver, do que Livingston afirma acerca do processo criativo. O crítico literário destaca que o paralelismo entre os âmbitos sobrenatural e natural corrobora a influência do ato criador de Deus nas criações artísticas dos seres humanos:

O QUE ESTÁ NO ALTO É COMO O QUE ESTÁ EMBAIXO: essa metafísica é claramente exemplificada na atividade criativa. Por causa da correspondência das

duas ordens – celestial e terrena – diz-se que toda a vida humana é modelada segundo a existência divina. E como a criação é uma das atividades mais divinas, o artista humano deve estar especialmente consciente de modelar sua arte na do artífice divino (LIVINGSTON, 1962, p. 33, tradução nossa)^{xvi}.

Partindo dos pressupostos elencados acima – a *estética teológica* de Von Balthasar em conformidade com a sugestão de Maillet e que foi sintetizada por Oakes, a *abertura à narrativa épica* motivada pelo arcabouço teórico de Lotman e Benjamin, a *necessidade da releitura* segundo as reflexões de Barthes, Bachelard e Nabokov, a *abordagem fenomenológica* de acordo com Ortega y Gasset, Ingarden e Iser, a *estética da recepção*, segundo Jauss, e a noção de *subcriação* exposta por Tolkien, Klautau e Livingston – esta tese pretende analisar a obra *The Father's Tale* (O'BRIEN, 2011). O romance, ao longo de quatro partes e quarenta e seis capítulos, se desdobra como uma tapeçaria e vai exibindo seu intrincado espaço romanesco permeado por inúmeras alusões literárias, artísticas, filosóficas e espirituais. Consoante Cavallin (2017), trata-se de uma espécie de *versão contemporânea* da *Parábola do Filho Pródigo*, conforme consta no *Evangelho segundo São Lucas*, com harmônicos de outras parábolas contadas pelo Cristo. Porém, à diferença do texto bíblico, que é focado na figura do filho pródigo que retorna aos braços de um pai misericordioso, o livro de O'Brien realça a figura humana de um pai que reconhece seu fracasso e procura contorná-lo. Alexander Graham, pai de dois filhos, decide arriscar-se em uma viagem ao redor do mundo para resgatar seu filho mais novo, Andrew Graham, que havia sido cooptado por uma seita apocalíptica. Nesta odisséia, vemos revelada a história de Alexander, um viúvo, leitor voraz e dono da *Kingfisher Books*, que termina por passar uma extensa temporada na Rússia, país que ele só conhecia por meio dos livros que havia lido e pelas conversas com o zelador da escola onde tinha estudado na juventude. A narração do romance torna explícita a artística e introspectiva vida literária do protagonista, visto que o seu tema e subtemas fazem ampla utilização das várias facetas do mecanismo da intertextualidade. Desta forma, pretendemos, expor a maneira como o livro *The Father's Tale* é uma extensa reflexão a propósito da paternidade – humana e espiritual –, que se dá através dos deslocamentos que propiciam um espaço interior onde acontecerão tais reflexões.

Sendo assim, esta tese procura explicitar a visão de mundo de Michael O'Brien, uma vez que sua obra literária tem tido uma crescente recepção, consoante Cavallin (2017), entre os leitores das mais diversas origens. Utilizo, aqui, a compreensão de Iser a respeito do estatuto do real, que, ao preceder e contaminar o texto literário, produz um mapa de alusões que nos guia pelas veredas dos olhares de um escritor:

No presente contexto, o real é compreendido como o *mundo extratextual*, que, enquanto facticidade, é *prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência*. Estes podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma *interpretação da realidade*. Em consequência, o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o *acesso ao mundo do autor, tal como mostrado pelo texto* (ISER, 1996, p. 34, grifos nossos).

Consoante às ideias apresentadas por Lotman (1978) acerca da importância da estrutura literária para a hermenêutica do romance, acreditamos que as riquezas imagéticas da obra terão correspondência com, seguindo o pensamento de Bachelard (2016), os arquétipos interiores daquele que se dedica à leitura lenta e meditada – e, *por que não?*, à releitura – de suas linhas e entrelinhas. Assim, pensamos abordar o romance a partir de quatro capítulos com os seguintes ângulos exegéticos, respectivamente: 1) a relação entre os *espaços* – real e romanesco – e a *arte da narrativa*; 2) as múltiplas *camadas intertextuais* que fortalecem a estrutura do texto; 3) a interface entre a espiritualidade católica – com a sua base filosófica e teológica – e a escrita literária na forma da análise dos conceitos de *paternidade divina e humana, bem como* suas relações com a *Santíssima Trindade* e o conceito de *pessoa*; 4) um exame das ressonâncias do *personalismo* em *The Father's Tale* e sua ligação com a temática do *desejo mimético* e, mais especificamente, com o mecanismo da *mediação externa*.

Esta pesquisa, por fim, contará com a análise de obras pertinentes aos temas propostos para cada um dos capítulos. No entanto, poderíamos ponderar sobre o disparate de justapor estes quatro temas aleatórios. O que proporciona coesão e coerência aos quatro capítulos? Quais são os fios que darão, ao encadeamento das ideias presentes nesta tese, uma minuciosa harmonia?

O primeiro capítulo trará uma reflexão a propósito das conexões entre a espacialidade – real e metafórica – e a narrativa de *The Father's Tale*. Exploraremos as conexões entre os aspectos simbólicos das viagens empreendidas por Alexander Graham com o fito de tentar resgatar seu filho, Andrew, das garras da seita gnóstica que o aliciou. Para tanto, faremos usos das ideias de Onfray (2009) – a respeito de uma fenomenologia das viagens aplicada à filosofia dos deslocamentos humanos –, Benjamin (1987) – especialmente no que concerne à arte da narrativa gerada pelo viajante –, Auerbach (1971) – principalmente no que se refere à breve comparação da temática da viagem apresentada em *The Father's Tale* e na *Odisséia* de Homero –, Zoran (1984), Poulet (1992), Blanchot (2005), Kryszinski (2003) e Weisgerber (1978) – tendo em consideração a relevância, para esta tese, das discussões sobre o espaço romanesco/literário/artístico/poético/metafórico.

No que tange o devaneio poético motivado pela materialidade dos elementos naturais, utilizaremos alguns trabalhos de Bachelard (1998; 2003; 2016) que versam sobre a terra e o espaço enquanto produtores de sonhos literários. Percebemos, ademais, que o *pássaro* – ou, mais especificamente, o *martim-pescador* – a *casa* e a *neve* são elementos no romance que, por possuírem forte carga simbólica, unificam os principais temas da narrativa. Para a análise de tais símbolos no contexto da narrativa de *The Father's Tale*, faremos uso das reflexões de Durand (1998) acerca da simbologia da *neve*. O *Dicionário de Símbolos*, compilado por Gilbert Chevalier e Allain Gheerbrant (1993), será constantemente consultado com o intento de se fundamentar solidamente as reflexões a propósito tanto do campo semântico da palavra *neve* quanto do vocábulo *casa*. Além disso, utilizaremos as ponderações de Gaston Bachelard ao conceber a *casa* como espaço fomentador de devaneios poéticos. Inseriremos, no final do capítulo, as ideias de Todorov (1995) e Proust (1989) no que diz respeito às interfaces entre viagem e leitura. O fato de Alexander Graham ser um leitor nos motivou a dedicarmos o segundo capítulo à análise das camadas intertextuais em *The Father's Tale*.

No segundo capítulo, exporemos a importância da vida literária de Alexander Graham para a compreensão da presença dos intertextos no romance pesquisado. Para tanto, apre-

sentaremos uma síntese dos principais autores que se debruçaram sobre o estudo dos fenômenos que envolvem a intertextualidade literária e o ato da leitura, entre eles: Sant'anna (2003), Genette (1997; 2010), Kristeva (1974), Bakhtin (1981), Samoyault (2008), Compagnon (1996), Barthes (1987; 1990; 1997), Proust (1989; 2016) e Bachelard (2016). Identificamos, em *The Father's Tale*, quatro principais referências literárias que sustentam o edifício da narrativa, a saber: 1) O *Mito Grego de Alcíone*, que será estudado através das ideias de Graves (2008); 2) o poema *As Kingfishers Catch Fire* de Gerard Manley Hopkins, cuja referência e ressonâncias poéticas e filosóficas serão analisadas, principalmente, conforme o trabalho de Sobolev (2011); 3) as alusões à *literatura russa*, que serão prescrutadas segundo Nabokov (1981); 4) a referência maior à *Parábola do Filho Pródigo*, que será examinada através do arcabouço teórico desenvolvido por Frank & Kermode (1987), Frye (2004), Nouwen (1997), Urbel (2000) e Tomberg (1989). Entendemos, portanto, que a investigação das correspondências entre *The Father's Tale* e os textos literários auxilia no aprofundamento da hermenêutica do enredo e subenredos do romance.

A conexão entre a obra de O'Brien e a *Parábola do Filho Pródigo* leva-nos a perscrutar os emblemas da paternidade humana e divina que se apresentam em suas linhas e entrelinhas. Verificamos que, enquanto a parábola contada pelo Cristo tem como personagem central o filho pródigo e sua relação com o pai misericordioso – que é, em última análise, de acordo com os principais exegetas do texto bíblico, uma imagem do próprio Deus –, em *The Father's Tale* a figura de um pai humano que confronta sua paternidade fracassada é o foco da narrativa.

Destarte, dedicaremos o terceiro capítulo à análise de uma série de tópicos teológicos interconectados: 1) apresentaremos, especialmente conforme Santo Agostinho (1984; 2014), Ricardo de São Víctor (2012), Ladaria (2005), Lewis (1997), Trese (2011), Lossky (2005) e Evdokimov (2011) uma breve síntese da *Santíssima Trindade*, tendo como pressuposto de que se trata do estudo central da teologia cristã; 2) compreenderemos que, dos amplos estudos sobre a *Santíssima Trindade*, derivam os respectivos desenvolvimentos dos conceitos de *pessoa* e de *amor*, de acordo com os *Padres Capadóci*os e outros (FAITANIN,

2006; LETENSKI & PENSAK, 2022; ANGELICI, 2011; MASPERO, 2020; ALMEIDA, 2013); 3) exporemos o entendimento acerca da paternidade de Deus, com base nas reflexões de Durrwell (1990) e Ladaria (2005), bem como sua relação enquanto fonte da paternidade humana; 4) finalmente, defenderemos que em São José a paternidade de Deus adquire um coração humano correspondente. Assim, amparados pelas considerações de Frye (1973), Dobraczyński (2015), Santa Teresa de Jesus (2010), Boffa (2016), Gracián (1933) e Dias (2017), argumentaremos em favor da ideia de que José de Nazaré é um arquétipo que, ao unir a paternidade humana à divina, serve como inspiração para o contínuo aperfeiçoamento da paternidade de Alexander Graham.

Por fim, dedicamos o quarto capítulo à análise do *personalismo filosófico* e suas relações com o fenômeno do *desejo mimético triangular*. O estudo das ressonâncias do personalismo em *The Father's Tale* foi motivado tanto pela constatação de que o conceito de *pessoa humana* foi desenvolvido nos inúmeros debates acerca da natureza de Deus, como visto no terceiro capítulo, quanto no fato de que, conforme Manganiello (2010), Michael O'Brien foi profundamente influenciado pelo personalismo de Maritain (1972) e Wojtyła (2013). Além destes dois autores, examinaremos as contribuições intelectuais de Solovyov (1995), Berdyaev (1975) e Buber (2003) ao mencionado movimento filosófico, que pode ser sintetizado nos seguintes sintagmas: *personalidade, singularidade, criatividade, liberdade, alteridade e amor*.

Por sua vez, as considerações de Girard (2008a, 2008b e 2009) a propósito do *triângulo mimético* e da *mediação externa*, por meio das reflexões de Golsan (2002), Kirwan (2005) e Olson (2018), ajudar-nos-ão a verificar a presença dos referidos conceitos *girardianos* na narrativa de O'Brien. Tal investigação foi provocada pela percepção da sutil imitação feita por Alexander Graham de alguns modelos de paternidade por ele elencados. Finalmente, a existência de um liame entre o personalismo e o desejo mimético será estudada mediante a chave de leitura proporcionada por Darcy (2010).

A análise da poética de O'Brien presente em *The Father's Tale*, proporcionada pelas quatro claves que sugerimos, apresentará respostas às temáticas abordadas apresentadas nesta tese. Trata-se de reflexões sobre a obra literária de um autor contemporâneo que necessariamente tocarão em estudos teóricos que abordam as interfaces entre a literatura e outras áreas do conhecimento humano, como a filosofia e a teologia.

ⁱ [After the former rootlessness, the O'Brien family found a home here, on the shore of the Arctic Ocean, where they live [from 1961] until 1964. It was a brief period, but it created a deep sense of belonging. Michael and Terry [his brother] describe it as a happy and dramatic period in their lives, creating strong impressions. This is not surprising as they went north during the end of their childhood and the beginning of their teenage years, when openness to the fantastic and adventurous combines with a growing understanding.]

The Inuit and their humble life provided Michael with insights into an alternate civilization to Western modernity. He left the world of North American city life of the late 1950's and stepped into an entirely different culture. As the Inuit children spoke little English, and, even after some time, Michael spoke little or nothing of their language, he learned to communicate in a language that was not dependent upon spoken vocabulary.]

ⁱⁱ [Amazingly, at the same time, through Michael's combination of reason, contemplation, and artistic imagination – in that particular inner creative world of his, where spiritual inspiration animates pictures and ideas – something new was born. A fictional story began to take form in his imagination, combining image and text. From the beginning, it was a mere idea, but it developed and became more complex. As with his writing on icon painting, it was based on a reflection on his own situation.]

ⁱⁱⁱ [A crucial and unusual feature of O'Brien's work as a novelist is that throughout his career, he has been an equally prolific painter of sacred art. O'Brien personally selects one of these paintings to act as an iconographic introduction to his narrator. Thus, with each of O'Brien's novels, before readers begin with a single word from the page, their soul sees and silently hears a non-verbal word, the Word conveyed through a painting that O'Brien has chosen for the cover of his novel.]

^{iv} [anti-religious bigotry prevalent in much higher education today, especially in Canada, perhaps especially in literary studies.]

^v [For many literary critics today, the only good Catholic is a bad Catholic, and to be a good writer of any stripe is to rebel against traditions that Catholicism, par excellence, evidently embodies.]

^{vi} [Heavily influenced by John Paul II's personalism, O'Brien's literary work most commonly alludes to Tolkien, whose great poem 'Mythopoeia' sees human art as something continuing even in heaven.]

^{vii} [Rereading, an operation contrary to the commercial and ideological habits of our society, which would have us "throw away" the story once it has been consumed ("devoured"), so that we can then move on to another story, buy another book, and which is tolerated only in certain marginal categories of readers (children, old people, and professors), rereading is here suggested at the outset, for it alone saves the text from repetition (those who fail to reread are obliged to read the same story everywhere), multiplies it in its variety and its plurality: rereading draws the text out of its internal chronology ("this happens before or after that") and recaptures a mythic time (without before or after); it contests the claim which would have us believe that the first reading is a primary, naïve, phenomenal reading which we will only, afterwards, have to "explicate", to intellectualize (as if there were a beginning of reading, as if everything were not already read: there is no first reading, even if the text is concerned to give us that illusion by several operations of suspense, artifices more spectacular than persuasive); rereading is no longer consumption, but play (that play which is the return of the different).]

^{viii} [Incidentally, I use the word reader very loosely. Curiously enough, one cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader. And I shall tell you why. When we read a book for the first time the very process of laboriously moving our eyes from left to right, line after line, page after page, this complicated physical work upon the book, the very process of learning in terms of space and time what the book is about, this stands between us and artistic appreciation. When we look at a painting we do not have to move our eyes in a special way even if, as in a book, the picture contains elements of depth and development. The element of time does not really enter in a first contact with a painting. In reading a book, we must have time to acquaint ourselves with it. We have no physical organ (as we have the eye in regard to a painting) that takes in the whole picture and then can enjoy its details. But at a

second, or third, or fourth reading we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting. However, let us not confuse the physical eye, that monstrous masterpiece of evolution, with the mind, an even more monstrous achievement. A book, no matter what it is – a work of fiction or a work of science (the boundary line between the two is not as clear as is generally believed) – a book of fiction appeals first of all to the mind. The mind, the brain, the top of the tingling spine, is, or should be, the only instrument used upon a book.]

^{ix} [In 1998, the year of the Father according to the scheme put forward by Pope John Paul II for the preparation for the third millennium of Christianity, the Canadian author Michael D. O'Brien began to write a novel focused on fatherhood. It developed for several years and was published in 2011, that is, thirteen years later.]

^x [Some of the earlier novels took many years [for me to write]—The Father's Tale, for example, which I began in 1998 was published in 2011. I was never completely satisfied with earlier drafts and rewrote it several times. It's one of my best books, I feel.] (O'BRIEN, 2017). Entrevista disponível em: <https://www.catholic-worldreport.com/2017/03/13/the-mysterious-surprising-and-joyful-work-of-the-novelist/>. Acessada em 15 de julho de 2021.

^{xi} [I began research for the book, and a first draft, more than 13 years ago. During the following years I rewrote the book several times. [...]. The most crucial journeys were the two I made to Russia. There were also trips to England and Finland. I walked the trail of my central character step by step and street by street, so to speak, especially in the European section of the novel. This grass roots experience of the textures of real places helped me to put "flesh" on the characters and story. More importantly, I was greatly assisted by many human encounters with people in Oxford–Aylesbury, Helsinki, St. Petersburg, and Moscow. I stayed in private homes at the invitation of people living ordinary lives, and avoided entirely the tourist's package-tour approach. I would say that the friendships formed have profoundly affected my life, my perceptions and thinking. They have, as a result, had great impact on both the story's narrative structure, the texture provided by detail and atmosphere, and the character of various peoples in their specific cultures.]

^{xii} [Therefore, rather than biographical criticism, my work follows the approach pioneered by Catholic theologian Hans Urs Von Balthasar, an approach that has become popular in the twenty-first-century academy: theological aesthetics. Both theology and aesthetics are clearly crucial to O'Brien's work, but, moreover, one must always be aware of the "extra-textual" intention of his words. Such intention is a key feature of theological aesthetics.]

^{xiii} [If the stance of hearing is fundamentally one of assent, so too may we say the same of the inherent response to the vision of beauty: "Is not our every encounter with the beautiful", says Balthasar quoting the Protestant Gerhard Nebel, "tantamount to an assent to creation, either bestowed on us or drawn from us"?

This remark [...] captures perhaps more than any other in Part I of the trilogy the central reason he places aesthetics as the starting point of his theology: for it is in an analysis of the nature of beauty that we see how sight and hearing can be fused into one total of assent to God's gifts of creation and revelation. For what beauty proves is that sight is not in as much control as it might first assume. Beauty by its very nature always elicits a response: one simply cannot experience a form or a phenomenon as beautiful without responding, without assenting.

[...].

"Not allowing them that are touched by it to belong to themselves". Here perhaps is the key that unlocks the whole point of the Aesthetics, for beauty is inherently attractive, meaning that it draws contemplators out of themselves and into a direct encounter with the phenomenon manifesting itself, and this beauty, the contemplator knows, testifies to itself in a way that the Good and the True cannot do. Although all three transcendentals, the Beautiful, the Good, and the True, in the traditional Platonic understanding, are all inherent aspects of the nature of Being, nonetheless we may doubt, and often do, the inherent goodness and truth of the being of the world.]

^{xiv} [Alex and the boys went up to the school yard, where a small crowd had already gathered. As on the night before, the lamps were lit, and the enchantment of the glowing igloo spread among them. There was no singing, but a hush settled on everyone, expressions of awe and pleasure evident on many faces. There was

little conversation, and this was subdued, as if the people were experiencing an instinctive reverence, believer and nonbeliever alike, in the presence of such beauty.]

^{xv} [Usually my novels begin with an interior sense of the core meaning of the work, its logos. As I write, the narrative and characterizations begin to flow—setting off on the adventure, as you put it so well. The story almost writes itself, the form gradually coming into focus, along with plot and details. At every step of the way I am praying daily for the co-creative grace—inspiration working together with my natural imagination, which Tolkien called the “baptized imagination.” I just let the story pour out, and then when a first draft is completed I work through the book again and again with a more analytical eye, editing as I go.] Entrevista disponível em: <https://onepeterfive.com/an-advent-gift-an-interview-with-michael-obrien/>. Acessado no dia 15 de julho de 2021.

^{xvi} [AS ABOVE, SO BELOW: this metaphysical is clearly exemplified in creative activity. Because of the correspondence of the two orders – heavenly and earthly – all human life is said to be patterned after the divine existence. And since creation is one of the most godlike activities, the human artist must be especially aware of modeling his art on that of the divine artificer.]

1. Os espaços e a narração: *A ray of sun into our winter world* (Allegro molto vivace).

A associação de cada pessoa a um determinado lugar sobre o qual se perfila, tem por efeito conferir-lhe, senão a continuidade que lhe falta, ao menos um aspecto eminentemente concreto. Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização. Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações. São os lugares que oferecem precisão a suas imagens, que nos fornecem o suporte necessário, graças ao qual podemos atribuir-lhe um lugar em nosso espaço mental, sonhar com eles e deles nos lembrarmos. Georges Poulet

As representações são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas na sua totalidade. Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo que pretendemos? Osman Lins

Este capítulo tratará da interface entre as viagens vivenciadas por Alexander Graham, personagem principal do romance *The Father's Tale* (O'BRIEN, 2011), e a narrativa. Através das ideias de Onfray (2009), serão examinados os diversos aspectos dos deslocamentos de Graham, que serão, secundariamente, confrontados aos de Ulisses (HOMERO, 2014 e AUERBACH, 1971). A propósito da relação entre a escrita literária e a espacialidade, utilizaremos as reflexões desenvolvidas por Poulet (1992) a partir da obra de Marcel Proust. A análise da simbologia de alguns elementos da narrativa, que funcionam como núcleos semânticos sintetizadores, será desenvolvida mediante os pensamentos de Chevalier & Gheerbrant (1993), Bachelard (1998, 2003 e 2016) e Durand (1998). Além disso, faremos uma breve comparação entre as missões de Alexander Graham e as de alguns personagens de *O Hobbit* (TOLKIEN, 2014). Por fim, as reflexões de Proust (1989), Todorov (1995) e Benjamin (1987) concluirão a primeira parte deste trabalho ao mostrar a conexão entre as ideias deste capítulo e do próximo, que versará sobre os intertextos presentes em *The Father's Tale*.

1.1 His journey had shattered forever his longing for a safe refuge from the radical insecurity of human existence: Uma breve incursão pelas representações das viagens na literatura de O'Brien

O vínculo entre a *escrita literária* e a representação dos *deslocamentos humanos* faz-se presente de maneira bastante intensa no labor literário do canadense Michael David

O'Brien, que, além de escritor, é também pintor e iconógrafo. Esta relação baseia-se, principalmente, no fato de a árvore genealógica do autor ter raízes na Irlanda, conforme lemos na biografia escrita pelo sueco Clemens Cavallin (2017). Traços autobiográficos e fragmentos referentes à história de sua família, amigos muito próximos e suas viagens entre o Canadá e a Europa podem ser encontrados, transfigurados pelos artifícios da escrita literária, nos romances que fazem parte da série *Children of the Last Days*¹, a saber: *Stranger and Sojourners* (1997), *Plague Journal* (1999), *Eclipse of the Sun* (1998), *Sophia House* (2005), *Father Elijah: An Apocalypse* (1996), *Elijah in Jerusalem* (2015) e *A Cry of Stone* (2003).

As outras produções literárias de O'Brien não pertencem a nenhuma série, posto que possui temas que são iniciados, desenvolvidos e concluídos nos romances em si. Ademais, o restante de sua produção possui pouquíssimas ressonâncias de sua história de vida, sua família e amigos. Não obstante, tais obras retratam a rica temática dos deslocamentos. São eles: *The Father's Tale* (2011), *Voyage to Alpha Centauri* (2013), *Island of the World* (2007), *The Fool of New York City* (2016), *Theophilos* (2010), *The Lighthouse* (2020) e *The Sabbatical* (2021). Importa, para esta tese, ressaltar que, até o momento da produção deste texto, apenas dois romances de O'Brien foram traduzidos para o português brasileiro: *Apocalypse: a história de Padre Elias* (2018), tradução que já se encontra em sua segunda edição, e *Viagem a Alfa Centauri* (2015), editado, também, pela segunda vez.

O romance *Apocalypse: a história de Padre Elias* versa sobre a vida do judeu David Schäfer, sobrevivente da perseguição nazista ocorrida em Varsóvia, convertido ao catolicismo e ordenado sacerdote católico pertencente à *Ordem dos Carmelitas Descalços*. Por sua pertença à referida Ordem Religiosa, Schäfer escolheu Elias como seu protetor e novo onomástico. No romance, o Padre Elias recebe do Papa uma importante missão, tendo em vista o fato de o frade carmelita possuir uma sólida formação nos estudos arqueológicos. Esta missão consiste, em linhas gerais, no anúncio do Evangelho ao homem que o Papa suspeita

¹ “Filhos dos Últimos Dias”, série de livros conectados principalmente pela temática da representação literária da escatologia cristã católica.

ser o Anticristo. Ao longo da narrativa, é possível tomar nota dos deslocamentos empreendidos pelo Padre Elias, que estava vivendo em Haifa, onde está localizado o Mosteiro de Stella Maris, até ser chamado pelo Papa no Vaticano. Percorrendo algumas cidades italianas e, eventualmente, indo até Varsóvia, o protagonista tem a oportunidade de entrar em profundos diálogos com antigos amigos, como o Monsenhor Billy e Iakov, um franciscano croata e refugiado das guerras dos Bálcãs, com quem reflete acerca do *problema do mal*², entre outros. Um dos pontos altos destes diálogos acontece em Varsóvia, quando o Padre Elias se encontra com Conde Smokrev, responsável pelo assassinato de Pawel Tarnowski – polonês que escondeu ilegalmente o padre em sua adolescência. O outro ponto crucial da narrativa refere-se à breve estadia do Padre Elias na vila de *Aya Solouk*, Turquia. Durante a subida nas colinas, ele e mais dois companheiros chegam a *Panaya Kapulu*, ou seja, a casa da Santíssima Virgem³. O narrador da história apresenta, em um parágrafo, as emoções dos três homens que lá se encontravam:

A quietude da sala era uma presença palpável. Antiga, porém, atemporal, mais velha do que as mansões reconstruídas da cidade abaixo, e ainda assim mais jovem. Era a habitação de uma mulher pobre que havia acabado de partir, como se tivesse saído para resolver algum assunto por perto e fosse voltar em breve. Eles sentiram que ela entraria pela porta e os reconheceria; e, embora nunca a tivessem encontrado face a face, eles saberiam quem era ela. Conheciam-no desde sempre, ela, a quem chamavam de Mãe desde seus nascimentos.
[...].

Da casa da Santíssima Virgem eles seguiram por uma trilha que partia do final da estrada e subia mais alto nas colinas. Uma hora depois entravam num desfiladeiro estreito, flanqueado por paredões íngremes, repleto de arbustos selvagens. Havia uma cabana de pedra ao fundo. Havia um terebinto torcido e uma amendoeira jovem, florida, ao lado de um poço. Uma galinha ciscava no solo em frente à entrada. Uma cabra branca, presa com uma corda, pastava ali perto, e os saudou com um berro (O'BRIEN, 2018, p. 488-489).

² Cf. OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. O Desespero do Nada, o Niilismo Completo e Supremo: A Fenomenologia do Mal n'Os Demônios de Fiódor Dostoiévski. IN: *Teoliterária: Revista Brasileira de Literaturas e Teologias*, v. 10, p. 346-371, 2020.

³ Que foi historicamente encontrada depois que o Padre Julien Gouyet se pôs a investigar a natureza das visões tidas por Anna Catarina Emmerich, freira agostiniana, a respeito da vida da Virgem Maria, que também culminaram na escrita de um livro contendo uma espécie de biografia da Mãe do Cristo. Cf. EMMERICH, Anna Catherine. *The Life of the Blessed Virgin Mary: From the Visions of Anna Catherine Emmerich*. Charlotte, NC: TAN Books, 2009.

Já o romance *Viagem a Alfa Centauri* (2015) trata da primeira experimentação literária de Michael O'Brien na ficção científica. No entanto, as características deste gênero romanesco ficarão em segundo plano, posto que a narrativa apresenta uma série de discussões de cunho filosófico e teológico. Há, no romance, o diário do doutor Neil Benigno Ruiz de Hoyos, físico e ganhador de dois prêmios Nobel em razão de suas descobertas científicas, que possibilitaram a construção de uma nave espacial extremamente sofisticada que funcionará como uma cidadela espacial. *Kosmos*, como foi batizada, possui, entre vários apetrechos tecnológicos, um gerador de campo gravitacional, pode movimentar-se até à metade da velocidade da luz e terá como destino o sistema planetário que circunda *Alpha Centauri A*, uma das três estrelas que fazem parte do sistema estelar triplo, sendo as outras duas *Alpha Centauri B* e *Alpha Centauri C*. Trata-se, ademais, do sistema estelar mais próximo do Sol.

Com a história se desenvolvendo no final do século XX, o diário do Dr. Hoyos traz suas memórias e anotações sobre o cotidiano na *Kosmos*. Nele, constatamos que o físico observou, ao longo dos anos, como a Terra foi passando por uma transição política em direção a um totalitarismo disfarçado, além de ter testemunhado o quase esgotamento dos recursos naturais não-renováveis do planeta. Desta forma, também percebemos que o físico alistou-se na viagem com o objetivo de escapar da crescente opressão política e ambiental no seu planeta. Procurando descobrir um exoplaneta como a Terra – sem, porém, as ressonâncias de seus males ambientais, sociais e políticos – a *Kosmos* estava tripulada por um variado grupo de cientistas. Tal expedição levaria cerca de nove anos e, conforme as anotações do Dr. Hoyos, era possível experimentar uma dilatação espaço-temporal causada pelas altíssimas velocidades alcançadas pela nave. Para que o tédio não dominasse as consciências da tripulação, o transporte espacial foi projetado com um sistema capaz de simular sons de ventos, pássaros, ondas marítimas, e dispunha de um imenso arquivo repleto de músicas.

Destarte, o tema do deslocamento encontra-se também nesta narrativa. Esta jornada interestelar é marcada, do ponto de vista do Dr. Hoyos, por uma introspecção que lhe possibilita pensar bastante em suas memórias remotas e sonhos premonitórios. Segundo seu diário, muita coisa aconteceu ao longo destes nove anos de viagem. Uma série de eventos

o impedem de poder visitar, oficialmente, o exoplaneta. Todavia, com a ajuda de alguns aliados, o físico tem a chance de poder respirar ar puro e sentir nos seus pés a grama orvalhada. Ademais, um jardim deste planeta alienígena, em que acontece um casamento clandestino entre dois membros da tripulação, marcou-o profundamente, tendo em vista que seus sonhos posteriores quase sempre apontarão para este local e/ou para o que lá aconteceu.

Dr. Hoyos alistou-se na viagem para fugir do totalitarismo que engoliu a Terra. No entanto, ele percebe que esse mesmo totalitarismo possui tentáculos na *Kosmos* por meio de um órgão fiscalizador com ações próximas às da engenharia social. Milhares de quilômetros percorridos no espaço não lhe dão a tranquilidade de viver fora de uma tirania. Além disso, o que é descoberto no novo planeta mostra-lhe que as ressonâncias da maldade aparentam ter atingido todo o universo.

Em uma caminhada pelos campos deste novo planeta, Dariush, linguista e arqueólogo amigo do doutor, nota estruturas estranhas em determinados pontos. Isto leva ele e sua equipe à descoberta de uma espécie de câmara funerária, que se revela ser, mais tarde, uma nave espacial com um templo dedicado a um ídolo muito similar a Moloc, divindade pagã descrita em alguns livros do Antigo Testamento. Os milhares de esqueletos não pertencem, como se pensava, a alienígenas humanoides, mas, sim, a seres humanos que lá chegaram há milênios. Através de variados achados arqueológicos, Dariush consegue traduzir algumas inscrições presentes nesse inusitado artefato e descobre, unindo às teorias que estudou paralelamente à sua formação profissional, que um grupo de humanos havia fugido da Terra um pouco antes do Dilúvio com o auxílio de uma nave espacial. Por meio da interpretação particular de um trecho do Pentateuco, Dariush suspeita que a humanidade pré-dilúvio era mais desenvolvida tecnologicamente e, por isso, pôde criar uma nave para escapar da grande inundação.

No desejo de encontrar um novo planeta para iniciar uma nova humanidade sem o acúmulo dos erros cometidos no decorrer dos séculos, Dr. Hoyos, Dariush e outros veem que o ser humano levará, para onde quer que vá, tudo o que há dentro de si:

- Há sempre uma fagulha de bondade no coração humano, não importa quão profunda esteja enterrada pela maldade ao seu redor.
- Há sempre uma fagulha de maldade também, não importa quão profunda esteja enterrada pela bondade ao seu redor (O'BRIEN, 2015, p. 681).

Isto que foi constatado no diálogo acima, ocorrido entre Dariush e Hoyos, parece coadunar com um determinado trecho da obra intitulada *Teoria da Viagem: Poética da Geografia* (2009) engendrada por Michel Onfray, filósofo francês. Apresentando uma série de especulações sobre o estado anímico daquele que se põe a caminho em uma viagem para longe de casa, este pensador relembra que a viagem pode, muitas vezes, não ter um fim medicinal. Esta pode vir a servir, conforme Onfray, para preparar a pessoa para encontrar-se com aquilo que evitava, procurando ignorar o que percebia, também, no mais íntimo de si:

O que a alma embarca na partida reaparece na chegada, multiplicado: dores e feridas, tédios e tormentos, pesares e infelicidades, tristezas e melancolias se amplificam na viagem. *Não nos curamos ao dar a volta ao mundo, pelo contrário, exacerbamos nossos mal-estares, aprofundamos nossos abismos. Longe de ser uma terapia, a viagem define uma ontologia, uma arte do ser, uma poética de si.* Partir para perder-se aumenta os riscos, já consideráveis, de ver-se diante de si, pior: diante do mais temível de si (ONFRAY, 2009, p. 78-79, grifos nossos).

Fica claro, portanto, quão importante é o *espaço* ao longo da literatura de Michael O'Brien. Nos livros muito brevemente sintetizados acima, vemos como o espaço é essencial na construção da narrativa, visto que a jornada sempre incerta será um meio de descobrir o que está oculto: "A viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório, uma contenção do fôlego, um acontecimento que não tem presente e que está alojado entre o que passou e o que vai acontecer" (AUERBACH, 1971, p. 7).

Junto à reflexão de Auerbach a respeito da viagem enquanto acontecimento atemporal, o pensamento de Blanchot (2005) acerca das conexões entre a narrativa e a descrição do espaço real são essenciais para a compreensão da importância do espaço literário no *corpus* de O'Brien. O teórico francês demonstra como as ligações entre a narrativa, o vazio e o espaço efetuam transformações tanto em si mesmos quanto no escritor:

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as

direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem (BLANCHOT, 2005, p. 12).

Ademais, Zoran (1984) acentua a diferença que há entre o espaço real e o espaço romanesco. No âmbito do texto artístico, o espaço poderá ser visto, ao modo do enredo, do narrador, do tempo e do personagem, como mais um elemento literário: “O espaço, da forma como aparece na narrativa, é um padrão muito complexo, e apenas uma pequena parte de sua existência textual é baseada na descrição direta. Na verdade, é uma combinação de vários tipos e níveis de reconstrução” (ZORAN, 1984, p. 313, tradução nossa)ⁱ.

A ausência de enraizamentos, algo bastante presente ao longo da escrita de O’Brien, criará, em seus personagens, o constante estranhamento diante de um lugar que suscita escassos traços de familiaridade: “não é somente o tempo que vacila, são os lugares, o espaço. Um local tenta substituir outro, assumir seu lugar. E o mesmo acontece num episódio ainda mais memorável. [...]. O espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram” (POULET, 1992, p. 16-17).

Krysinski (2003), em seu artigo intitulado *Discurso de viagem e senso de alteridade*, discorre sobre o fato de a viagem constituir o arquétipo mais produtivo da literatura, posto que há um imenso número de narrativas que retratam as viagens. Ao afirmar que esta é um operador cognitivo, o autor ressalta que o narrador-viajante terá encontros com alteridades alheias àquilo que considera familiar:

Se então a viagem é um operador cognitivo, é enquanto dialético, simbólico das trocas semânticas entre a topologia variável das mudanças e a multiplicação dos signos que produz o viajante-narrador, para despertar alteridades [com] que ele se depara. *A viagem funciona repetitivamente de algum modo como um operador de cognição, isso na medida em que o narrador que se encontra constantemente numa posição exotópica, isto é, em uma posição exterior com relação ao objeto de seu olhar, deve manifestar sua curiosidade e seu desejo de empatia e, ao mesmo tempo, manifestar seu ato representativo, mimético, para situar o sentido. Este não pode materializar-se senão sob a forma de uma troca, de uma reciprocidade de signos entre o que é estrangeiro e o que é familiar.* Esta troca se traduz frequentemente pela transformação do outro ao preço de estereótipos que aprisionam as sensações nos esquemas narrativos e discursivos admitidos pela comunidade dos leitores a qual pertence o viajante-narrador (KRYNSINSKI, 2003, p. 23-24, grifos nossos).

A temática da alteridade também é bastante importante no pensamento do teórico, uma vez que é através dela que acontece a exotopia. Ou seja, a construção de significado de uma vida, de um personagem literário, se dá por meio da visão do outro, portanto, do autor:

Aos olhos do narrador-poeta ou do poeta-narrador, mas também na consciência refletora da etnografia, os universos étnicos e psicológicos conservam sempre uma parte do hermetismo: jamais poderemos conhecê-los completamente. A alteridade é fundamentalmente desconhecida. *A viagem aparece como a revelação tangível de exotopias que se afrontam na reciprocidade do olhar contemplando e contemplado.* Consequentemente, a viagem não pode senão dramatizar e problematizar esta não-permeabilidade dos universos representados. O outro é tão outro que jamais poderei conhecer (KRYNSKI, 2003, grifos nossos).

Logo, percebemos como os tópicos abordados por Krysinski servem como chaves hermenêuticas para a interpretação deste núcleo de significados dominado pela interface entre a narrativa literária e as viagens nos romances de O'Brien. A curiosidade e o desejo de empatia terão pleno desenvolvimento conforme se avança na leitura da obra. Entretanto, a temática da alteridade será tratada propriamente no último capítulo desta tese, dedicado ao estudo das ressonâncias do personalismo na escrita de *The Father's Tale*.

Esta constante errância dos lugares ao longo das urdiduras literárias de O'Brien gerará tanto o encanto quanto o desgosto, tendo em vista que seus personagens anseiam mais a unidade e a estabilidade do que a diversidade e a mobilidade:

Que delícia ver se deslocar em nosso espírito, como um belo navio sem ancoradouro, a imagem de um lugar de proveniência indeterminável. Mas a angústia vem com mais frequência: a angústia em ver a mobilidade dos lugares acelerar ainda mais a mobilidade de nosso ser, já tão assustadora por si mesma. Pois como não perder a fé na vida, quando se percebe que é ilusória a única fixidez em que se acreditava: a fixidez dos lugares, dos objetos ali situados? *A mobilidade dos lugares rouba nosso último recurso. A que se agarrar, se os lugares, como os tempos e os seres, também são arrastados nessa corrida que só conduz até a morte?* (POULET, 1992, p. 18, grifos nossos).

1.2 *One may circle the world*: a propósito das conexões entre a escrita literária e as viagens em *The Father's Tale*

As representações literárias dos deslocamentos humanos preponderam, também, no livro contemplado por esta tese. Trata-se do romance intitulado *The Father's Tale*⁴, escrito por Michael O'Brien ao longo de mais de uma década. Cavallin (2021), em um artigo recentemente publicado, traz a informação de que o autor começou a planejar a escrita do referido romance no ano de 1998:

Em 1998, ano do pai segundo o esquema proposto pelo Papa João Paulo II para a preparação do terceiro milênio do cristianismo, o autor canadense Michael D. O'Brien começou a escrever um romance centrado na paternidade. Desenvolveu-se durante vários anos e foi publicado em 2011, ou seja, 13 anos depois. (CAVALLIN, 2021, p. 161, tradução nossa)ⁱⁱ.

Ainda segundo Cavallin, O'Brien fez algumas viagens para a Rússia de forma a realizar uma série de pesquisas que eventualmente foram incorporadas à trama de *The Father's Tale*. Uma das experiências do escritor se refere à sua visita ao museu *Hermitage*, em Moscou, onde pôde contemplar uma réplica do quadro *A Volta do Filho Pródigo*, de Rembrandt. Do ponto de vista dos estudos interartes, as relações entre a narrativa e o quadro de Rembrandt serão exploradas no segundo capítulo desta tese.

Logo, os eventos narrados pelo autor-narrador de *The Father's Tale* apresentam o resultado das pesquisas executadas por O'Brien para a fatura do referido romance. A narrativa, mais do que contar uma história, será um acontecimento em si, uma vez que engendra um espaço literário, lugar onde acontece a unidade da narrativa, ao possibilitar o seu *devenir* no *crescendo* da história:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2005, p. 8).

⁴ Até o momento da execução e publicação desta tese, o mencionado livro de O'Brien ainda não possui tradução para a língua portuguesa. Portanto, este trabalho acadêmico contará com a análise de alguns trechos traduzidos do romance seguidos dos seus respectivos trechos em língua inglesa.

O romance conta a história de um homem de meia idade que resolve arriscar-se em viagens internacionais com o fito de descobrir o paradeiro de seu filho mais novo, o estudante Andrew Graham. Alexander Graham, livreiro e viúvo de quarenta e sete anos, portador de uma rica imaginação literária e de um coração afetado pelo reumatismo que o acometeu ainda no começo de sua adolescência, morou durante toda a sua vida em Halcyon, minúscula cidade situada ao norte do Lago Ontário. A história tem início com a ida do personagem, durante uma intensa tempestade de inverno, à Paróquia Santa Maria dos Anjos, onde pretendia fazer uma breve visita ao Santíssimo Sacramento. Este curto diálogo é resumido por Alexander em duas frases: “‘Acho’, sussurrou à Presença no tabernáculo, ‘que minha vida acabou’. [...]. ‘Faça o que quiser comigo’” (O’BRIEN, 2011, p. 16-17, tradução nossa)ⁱⁱⁱ.

Estas sentenças concisas sumarizam tudo o que o personagem é capaz de colocar em oração neste momento de sua vida. A primeira, cheia de premonições, acabará por revelar-se correta, mas não da forma como Alexander pensava. E a segunda é o tipo de coisa que se deveria querer dizer a Deus, que possui em Sua mente planos que não podem sequer ser imaginados.

No decorrer da urdidura do épico romance, percebemos como chega ao fim aquilo que Alexander considerava ser a totalidade e substância de sua vida, isto é, cuidar de sua livraria e dedicar as noites à leitura literária. Vemos, no entanto, o gradual início de uma outra vida, em que o personagem entra em um *crescendo* na profundidade da vida espiritual e na progressiva entrega de si mesmo à misteriosa vontade de Deus.

Alexander possui poucas – mas significativas – conexões com o mundo dos seres humanos restantes: sua antiga amizade com o pároco, Padre Toby, e os dois filhos que raramente telefonam para casa. Jacob Graham, o primogênito, é estudante do curso de Direito

em Toronto e Andrew Graham, estudante de Filosofia no fictício Tyburne College, universidade católica que fica na cidade de Oxford, mas não pertence à Universidade de Oxford⁵:

Ele às vezes sentia muita falta de sua falecida esposa, mas não havia como trazê-la de volta. Ele sentia falta de seus filhos, mas eles foram lançados ao mundo, ocupados em fazer suas próprias vidas. Eles visitavam Halcyon de vez em quando, mas a lei do retorno, ele sabia, não era eterna. Ele supunha que, para seus filhos, o lar agora representava um ponto fixo em um universo giratório, uma âncora ou um tipo de ícone que ocasionalmente tocavam e talvez até reverenciavam, como se respeitava uma tradição que antes tinha sido útil, mas que havia perdido sua mística. Eles o amavam, sim, mas seus temperamentos eram de uma geração diferente – ativos, entusiasmados, mergulhados nos estímulos da vida de uma forma que ele nunca havia sido. Assim, ele estava sozinho. Que ele havia amado, e amado com uma medida de sacrifício, ele não questionava. Ele lhes havia dado o que tinha para dar. Mas agora ele sentia algum pesar por não os ter conhecido tão bem quanto poderia ter conhecido. Nem o haviam entendido, pois ele era um homem relativamente silencioso, livre e obediente (O'BRIEN, 2011, p. 17, tradução nossa)^{iv}.

Outra ligação importantíssima é a amizade com Maria Sabbatino, uma eloquente imigrante italiana que o ajudou a cuidar de sua esposa, Carol, nos anos finais de sua vida, o que fez com que surgisse uma mútua benquerença. Alexander encontra-se com ela na rua enquanto admira a formação dos cristais de gelo a partir da sua respiração: “‘Maria, olhe para isto...’ Ele apontou para as luzes da [Rua] Principal e soprou uma nuvem de geada. ‘Você já havia notado esses brilhos antes?’” (*Ibid.*, p. 21, tradução nossa)^v. Diante disso, Sabbatino surpreende-se ao ver o homem maravilhado com o congelamento da vaporização que sai de sua boca. Mostrando-lhe algum grau de genuína preocupação e pensando que o viúvo está começando a desviar e abusar das bebidas alcoólicas, ela sugere a Alexander que procure uma nova esposa que possa cuidar dele, algo que aparenta não passar pelos seus pensamentos.

Portanto, podemos afirmar que a vida de Alexander foi moldada pela sua vivência na cidade de Halcyon, o que inclui sua geografia e seu clima nevoso, que, de acordo com a

⁵ É possível perceber, aqui, uma sutil referência aos Inklings, grupo de discussão literária que se reunia na Universidade de Oxford. Entre seus membros, podemos destacar a presença de Clive Staples Lewis e John Ronald Reuel Tolkien. Cf. CARPENTER, Humphrey. *The Inklings: CS Lewis, JRR Tolkien, Charles Williams and their Friends*. Boston: Houghton Mifflin Company: 1979.

teoria desenvolvida por Onfray a propósito do espaço enquanto fator que molda a interioridade dos seres humanos, plasmou a idiosincrasia do personagem principal da narrativa: “existe sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta descobri-la” (ONFRAY, 2009, p. 21). Além disso, ficará claro, ao longo da leitura do romance, o quanto Alexander foi igualmente formado pela sua fé católica, pelo profundo amor à literatura e à profissão de vendedor de livros, pela memória de sua falecida esposa e suas conexões humanas representadas pelos laços de sangue com os filhos – ainda que este relacionamento seja, segundo ele mesmo, imperfeito –, com o Padre Toby e Maria Sabattino, cujo instinto maternal é um grande alento para sua vida solitária. Vemos, também, como o personagem vive em uma espécie de concha reforçada pela sensação de que o último ato de sua vida tinha começado. Alexander mostra uma certa tendência ao conformismo e extrema introversão, cujas características sombrias são continuamente enfrentadas por ele desde a chegada de Carol à sua vida:

Mesmo assim, Alex não estava tão fechado em si mesmo ao ponto de presumir qualquer tipo de segurança absoluta. Ele sabia que uma existência protegida, mesmo a aparente serenidade da vida de um bibliófilo, não era uma defesa segura. *Você deve permanecer flexível*, disse a si mesmo, *até certo ponto – tanto quanto puder*. Ele sabia que, se não o fizesse, poderia facilmente atrofiar na meia-idade, encolher, murchar e calcificar virando um gnomo em uma loja Dickensiana. Tornar-se a própria velha curiosidade. Se, ao invés disso, caminhasse em seus próprios pântanos familiares, ele veria vastas paisagens e manteria a força, o coração e a mente vivos para as possibilidades em um universo infinitamente grande e surpreendente (O'BRIEN, 2011, p. 28, grifos do autor, tradução nossa)^{vi}.

Entretanto, o primeiro sinal de que Alexander está errado ao pensar que sua vida havia chegado ao fim prematuro surge no momento em que ele escuta gritos de crianças. Esta oportunidade de exercer uma ação heroica consiste em arriscar sua própria vida no resgate de duas crianças que teriam morrido afogadas em um rio de águas congelantes. Apesar de o personagem sofrer um pouco das consequências do mergulho, este ato de coragem instantaneamente o torna um herói local, o que lhe dá uma notoriedade indesejada nos jornais locais e na vizinhança.

A crise contundente começa com o silêncio da falta de notícias costumeiras que seu filho caçula, Andrew, dava desde Oxford. A princípio, Alexander presume que o rapaz tinha

apenas saído de férias e se esquecido de telefonar. Porém, a secretária da faculdade informa-lhe que ninguém tinha notícia do paradeiro de Andrew.

Eis que, depois de muito tempo, Andrew efetua uma ligação telefônica ao seu preocupadíssimo pai. Entre outras coisas, este revela a seu pai que não havia sido sequestrado – no sentido estrito da palavra – como pensou Alexander, mas tinha, pelo contrário, encontrado um grupo com uma proposta que o atraiu: “Pai, você precisa parar de ter medo o tempo todo. Apenas confie em mim. Estou envolvido em algo muito maior do que todos nós, algo muito melhor do que –” (O’BRIEN, 2011, p. 162, tradução nossa)^{vii}.

Para Poulet (1992), em sua obra intitulada *O Espaço Proustiano*, o vocábulo *distância* pode ser sinônimo da palavra *espaço*. Assim como na obra *Em Busca do Tempo perdido*, de Marcel Proust (2016), romance analisado por Poulet, podemos afirmar que os afastamentos em *The Father’s Tale* equivalem à vacuidade, isto é, “a distância nunca é um espaço que se estende, que acolhe, reúne, ou preenche um vazio” (POULET, 1992, p. 44). Tal espacialidade será marcada pela ausência de um caráter positivo que aponte para um dinamismo que traga plenitude e unidade. Veremos, além disso, como essa sensação de um crescente distanciamento entre Alexander e seu filho acarretar-lhe-á, por vezes, uma angústia perante a existência:

A angústia provém, essencialmente, da não-identidade entre os lugares ocupados pelo ser desejado e o que deseja, do afastamento bruscamente percebido entre o local onde nos descobrimos sós, e o local onde se supõe que o outro esteja se divertindo. *Um abismo se revela entre os dois lugares. Subitamente, compreende-se que o espaço não é um meio comunicante, terreno de união, ou região privilegiada onde os seres se encontram juntos* (O’BRIEN, 2011, p. 45, grifos nossos).

Acerca da comunicação mediada através de telefones, Poulet comenta certas passagens na obra literária de Proust em que os personagens são reaproximados por meio de um simples telefonema, que faz com que a falta de um ente querido seja superada. O teórico considera enganoso o fenômeno do telefonema e da lembrança por ele gerada, uma vez que a temporária visibilidade da pessoa querida equivale a uma existência simultaneamente recuperada e dispersada:

[A presença] reencontrada, pois, apesar da distância e do esquecimento, chega até nós e faz-se reconhecer; e, no entanto, perdida, pois, apesar do movimento que a conduz ao nosso encontro, permanece retida no lugar de onde vem, sem se mexer, no fundo do tempo, no fundo do espaço (POULET, 1992, p. 48).

A imediatez através da qual o telefone transporta a voz de uma pessoa amada revela, em última análise, a distância existente entre aqueles que dialogam. Este abismo absorveria por inteiro tanto o ser da pessoa que está do outro lado da linha quanto as memórias afetivas associadas.

Alexander, posteriormente, consegue rastrear a origem da ligação com o auxílio de uma telefonista britânica e outra canadense e descobre que Andrew efetuou a ligação de algum telefone em Cricklewood. Alguns dias depois, o rapaz telefona novamente para seu pai e revela-lhe para onde estava se dirigindo: “Ao núcleo de toda a energia espiritual” (O'BRIEN, 2011, p. 168, tradução nossa)^{viii}. Esta informação fez com que Alexander tivesse a plena certeza de que seu filho havia sido mentalmente aprisionado por algo de conotação espiritual. Tal certeza é solidificada quando o personagem joga ao filho uma figura derivada da conversa anteriormente travada com Darla Conniker, considerada por ele como uma vidente de Halcyon e amiga da família há muito tempo:

- Andy está dormindo?
- Sim, entre duas árvores. Uma grande e negra, meio assustadora, e a outra que estava em chamas, bem quente. Então eu digo a Jesus: ‘Olha, Senhor, esse é o meu garoto, Andy, que se perdeu. Você tem que cuidar dele. Você tem que trazê-lo de volta para Alex. Esse é o meu Andy que eu levo nos passeios de pônei (*Ibid.*, p. 153, tradução nossa)^{ix}.

A informação obtida de Darla é utilizada por Alexander quando este pergunta a Andrew, na sua segunda ligação, se ele estava dormindo entre as duas árvores mencionadas pela mulher. Este responde, entretanto, algo muito mais elaborado e bastante revelador acerca da natureza do grupo a que ele se filiou. Ademais, não é de todo supérfluo recordar que o rapaz telefonou para seu pai nos momentos em que não estava sendo vigiado por outros membros do grupo:

Oh. Sim, entendo o que você quer dizer. A árvore do conhecimento e a árvore da vida. O bem e o mal. É um símbolo, papai. É o que estamos fazendo. Não o antigo mito bíblico, mas a verdade, o que a humanidade tem esperado por todas estas eras.

A luz e a sombra são uma só. Mas..., mas como você sabia sobre as árvores? (O'BRIEN, 2011, p. 169, tradução nossa)^x.

Sendo assim, Alexander decide empreender uma viagem até a Inglaterra de forma a tentar descobrir o que poderia estar acontecendo com Andrew. Padre Toby, depois da Missa matutina, escuta o que Alexander tem a dizer a respeito dos conteúdos do último telefonema de seu filho e de sua firme resolução de fazer uma longa e cara viagem para a Europa. Destarte, configura-se no espírito do personagem o projeto da viagem propriamente dita:

Em que momento começa realmente a viagem? A viagem, o desejo, a leitura, certamente tudo isso define o projeto; mas a viagem mesma, quando se pode dizer que começou? É quando decidimos partir para um lugar e não outro? Quando fechamos a mala, afivelamos a mochila? Não. Pois há um momento singular, identificável, uma data de nascimento evidente, um gesto signatário do começo: é quando giramos a chave na fechadura da porta de casa, quando fechamos e deixamos para trás nosso domicílio, nosso porto de matrícula. Nesse instante preciso começa a viagem propriamente dita (ONFRAY, 2009, p. 35, grifos nossos).

Alexander está a milhares de quilômetros de distância da Inglaterra, raramente se aventurou fora de Halcyon e está com pouco dinheiro, mas ele percebe que deve ir em busca de seu filho, custe o que custar. Ele consegue dinheiro com Padre Toby, bem como persuade Charles, o banqueiro local, a emprestar-lhe algum dinheiro dando sua livraria como garantia e, então, voa para a Inglaterra:

Eles foram até Maplewoods para pegar o bilhete e, de lá, voltaram para a Rodovia II e seguiram para o sul. A viagem parecia mais longa para Alex do que realmente era, as duas horas de viagem dominadas por um medo crescente causado por uma mistura de sua preocupação desesperada com Andrew, sua apreensão em deixar a amada Halcyon, a escuridão do crepúsculo invernal, as incertezas da viagem à frente e a crescente insegurança em todos os níveis de sua vida. A conversa encorajadora e as dicas úteis para as viagens internacionais do Padre Toby não puderam dissipar a sensação de que ele estava prestes a entrar em um desastre (O'BRIEN, 2011, p. 177, tradução nossa)^{xi}.

Tal desastre refere-se ao desconhecido prestes a ser encarado por Alexander, visto que esta viagem não teria como fim um tempo de divertimentos criativos que pudessem trazer um deleitamento engendrado por um afastamento das ocupações ordinárias. Ao contrário do que afirma Onfray, a viagem de Alexander Graham em busca do filho não é gerida por uma ética lúdica. No entanto, este deslocamento pelo qual o personagem teria que passar

constitui-se em “uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência” (ONFRAY, 2009, p. 14). O espaço e tempo ameaçados, dos quais fala Onfray, dizem respeito à vida relativamente estável de Alexander na pacata cidade de Halcyon e suas previsibilidades. Ele, nesse nomadismo forçado, coadunando a teorização da viagem conforme apresentada por Onfray, rejeita o mecanismo da rotina do trabalho no intuito de se lançar em uma instigante aventura. O trecho a seguir mostra a forma como Alexander começa a tomar consciência do que estava prestes a fazer e, além disso, racionalizar eventuais pressentimentos negativos desta jornada será o seu *modus operandi*:

Premonições de desastre não são terror e, assim, Alex foi capaz de se entregar à experiência. Ele nunca antes havia voado em um avião e não tinha medo da morte. Ele ficou, no entanto, ligeiramente perturbado com as manchetes de primeira página do jornal que uma aeromoça lhe havia dado, terríveis advertências sobre outro alerta de terrorismo. As agências de inteligência norte-americanas descobriram planos para sabotar voos para a Europa durante as próximas 48 horas. Alex supunha que esta era a razão pela qual tantos dos assentos ao redor dele estavam vazios. Ele se lembrou que os aeroportos estavam bem protegidos por medidas de segurança e que ele estava viajando em um veículo projetado por especialistas e pilotado por especialistas, com uma longa história de confiabilidade comprovada, e que mais pessoas morreram cruzando as ruas da cidade de Nova York do que em desastres aéreos. Talvez milhares de pessoas morram a cada ano, bandos de humanos disparados dos céus pela espingarda do destino, despencando na terra, sujando a paisagem como pombos selvagens mortos (O'BRIEN, 2011, p. 178, tradução nossa)^{xii}.

Alexander estava, aos poucos, saindo da previsibilidade do cotidiano de sua cidadezinha, seus vizinhos, seu trabalho, suas leituras literárias e idas à Paróquia para, gradualmente, entrar em outra realidade, onde o familiar e o estranho se mesclavam continuamente: “Por vezes, abre-se um caminho diante de nós, que parte de nossos lugares habituais, mas, insidiosamente, sem que nos demos conta claramente do local onde transpõe uma fronteira invisível, leva-nos a outros lugares situados fora de nosso universo” (POULET, 1992, p. 26-27).

Chegando ao Aeroporto de Heathrow em Londres, Alexander apressou-se para descobrir como chegar a Oxford. Dirigindo-se à Estação Paddington, na labiríntica capital inglesa, ele compra a passagem do trem que sairia às dez horas da manhã em direção ao destino desejado. Graham ficou impressionado com o tamanho de Londres e o seu clima

confirmou muito do que ele imaginara sobre a Inglaterra. Ele pôde descobrir o quão cosmopolita era a cidade a partir da observação dos outros passageiros que com ele dividiam o vagão do trem. Todavia, a consciência do personagem começa a entrar em um estado de devaneio à medida em que o trem sai do ambiente urbano e entra nas paisagens rurais que povoavam seu imaginário constantemente alimentado pela leitura de literatos britânicos:

A paisagem ondulante começou a aparecer à medida que a névoa se dissipava. Pedacos de quebra-cabeças se aglutinaram gradualmente, recortes de campos agrícolas, ovelhas pastando, cisnes brancos à deriva em um canal. Uma estação ferroviária lotada de africanos em roupas nativas passou rapidamente, seguida por um castelo no topo que deslizava lentamente, depois mais campos, mais cercas vivas, mais aldeias aglomeradas ao lado de riachos e amontoadas em declives do terreno, cercadas por árvores invernais. Uma igreja normanda, uma fábrica, três crianças curvando-se sobre uma cerca de pedra para ver a bala em alta velocidade, acenando com as mãos vermelhas. Lavandaria esvoaçante. Sinais do sistema ferroviário. Ding-ding-ding-ding. Efeitos Doppler e pilares de tijolos em ruínas. Pontes cruzadas, túneis abertos, punhais de horizonte azul aparecendo, mais água, mais ovelhas em mais campos, grades de cercas vivas e bosques de carvalhos (O'BRIEN, 2011, p. 181, tradução nossa)^{xiii}.

Esta paisagem invernal certamente apelou ao coração de Alexander que, muito em breve, desejará cada vez mais o retorno à sua casa. Ademais, tal paisagem possuía um apelo multissensório, uma vez que a consciência de Graham contemplava fragmentos visuais e sonoros dos ambientes circundantes à medida em que o trem se movimentava em alta velocidade. Esta paisagem, capturada por alguns instantes pelos sentidos do personagem, parece ter aquela unidade da qual falara Georg Simmel em seus estudos acerca da *filosofia da paisagem*:

Inúmeras vezes deambulamos pela natureza livre e avistamos, com os mais variados graus de atenção, árvores, cursos de água, prados e searas, colinas e casas e outras mil alterações da luz e das nuvens – mas, lá por atendermos a um pormenor ou contemplarmos isto ou aquilo, ainda não estamos conscientes de ver uma “paisagem”. Pelo contrário, semelhante conteúdo particular do campo visual não há-de acorrentar o nosso espírito. *A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto – só isso é a paisagem* (SIMMEL, 2009, p. 5, grifos nossos).

No Tyburne College, Alexander estabelece contatos com diversas pessoas que conheceram Andrew. Além de colegas de turma, o viúvo dialoga com professores a fim de poder entender o motivo de seu filho ter despertado um interesse em filosofias espirituais pregadas

por grupos que o impediam de se comunicar com a família. Por meio de conversas exegéticas a propósito do que Alexander escutou de seu filho nos dois telefonemas, ele descobre que o rapaz poderia, com muita probabilidade, ter passado por uma espécie de lavagem cerebral perpetrada por alguma seita ocultista que agia através do controle das mentes. Eric Farnsworth, um estudante de pós-graduação em Filosofia com interesses em Teologia, interpreta os sintagmas *convergência*, *ascensão* e *entropia planetária*, presentes nos fragmentários discursos de Andrew:

- “A convergência, em sua cosmologia, pode significar uma dissolução em uma única entidade. Em outras palavras, ele pode ter caído em um ninho de monistas.”
- “O que é um monista?” Groves perguntou.
- “Aquele que acredita que toda a realidade é um todo único, orgânico e sem partes independentes. Portanto, na visão deles, todas as divisões são ilusórias.”
- “Parece hinduísmo pra mim”, disse Perce.
- “O hinduísmo esotérico e o budismo têm elementos monísticos”, respondeu Eric.
- “Então, você está dizendo que Andrew poderia ter se envolvido com a religião oriental?” Alex perguntou.
- “É uma possibilidade. Mas existem todos os tipos de monistas circulando hoje em dia. E não só na Ásia. Eles fazem um negócio rápido aqui na Inglaterra. E, atrevo-me a dizer, na América.”
- “Você pode me dar um exemplo?”
- “Os movimentos ocultistas. Também muitos das seitas de controle da mente.”
- “Meu Deus”, sussurrou Alex.
- “Os monistas gostam de tentar reconciliar o irreconciliável, Eric continuou. Eles gostam de redefinir o bem e o mal. No pior dos casos, eles defendem um casamento entre o céu e o inferno.”
- “Com licença”, interrompeu Perce. “O que Eric diz é verdade, tenho certeza. Mas não há provas de que Andrew se envolveu com qualquer um desses grupos. Nenhuma evidência. As pessoas usam expressões ruins o tempo todo, até mesmo caras comuns como eu. É apenas parte da cultura.”
- Como *vibrações*, o irlandês sugeriu.
- Eric respondeu: “Você tem razão, Perce. As pessoas usam frases típicas de seitas para fazer referências a todos os tipos de coisas inofensivas: *vibrações* no lugar de sentimentos, ‘poderes psíquicos’ no lugar de intuições, *karma* no lugar de coincidência e destino, etc”.
- “O que nos deixa onde começamos”, disse John Groves. Ele se levantou. “Alex, há mais alguma coisa que você queira perguntar?” (O’BRIEN, 2011, p. 194-195, tradução nossa, grifos do autor)^{xiv}.

No capítulo oito, intitulado *Uma Tríade de Sábios* [A triad of sages], Alexander decide, com este diálogo em mente, entrar em contato com três dos professores de Andrew. São eles: Dr. Owen Whitfield, Dr. Kebble e Dr. Hewlitt. Os docentes, discutindo entre si e

baseando-se no que Alexander expôs sobre o seu filho, apresentam uma série de fatos acerca de seus interesses acadêmicos, literários, históricos, filosóficos, bem como traços do temperamento de Andrew, que não aceitava com facilidade as contrariedades apresentadas pelas eventuais oposições de seus professores.

No refeitório da faculdade, Alexander e Owen encontram-se com Perce Trainor, um dos amigos mais próximos de Andrew. O neozelandês lembra que Andrew, depois de ter vencido um debate, foi abordado por duas pessoas – uma moça britânica e um rapaz com traços orientais – que o convidaram para participar de seu grupo de pesquisa e expor melhor as suas ideias apresentadas no debate. Perce recorda ter visto a moça entregar ao rapaz um cartão e este detalhe deixou a atenção de Alexander bastante aguçada.

Igreja do Novo Advento da Divina Emissão

Culto: Domingos às 10:00.

Grupo de discussão: segundas-feiras, às 19h30.

Reunião de Oração: Quarta-feira às 19h30.

Seguido por um endereço e um número de telefone. Escrito na parte de trás, sob um pequeno logotipo, havia uma nota pessoal:

Caro Andrew Graham,

Hoje à noite você falou sabiamente no fórum dos homens.

Você terá medo de falar diante dos Anjos?

Visite-nos em breve,

Sarah S (O'BRIEN, 2011, p. 245, tradução nossa)^{xv}.

Com estas informações disponíveis, o pai parte em busca da *Igreja do Novo Advento da Divina Emissão*, cujo pastor era um homem chamado Gustav Bloch. Chegando lá, ele conversa brevemente com a desconfiada Shaw Cunningham e descobre que o líder do referido grupo religioso estaria em Helsinki até maio participando de um encontro da *Sociedade Internacional de Metafísicos*, que Bloch ajudara a criar. Na manhã seguinte, Graham encontra-se com Whitfield, que resume toda a situação da seguinte forma: “Eu acredito que você finalmente encontrou o caminho deles. Ou, para misturar metáforas, você pegou a ponta de um fio que está amarrado a um barbante que está amarrado a uma corrente que está enrolada no tornozelo de Andrew” (*Ibid.*, p. 254, tradução nossa)^{xvi}.

Alguns momentos depois, Whitfield lhe apresenta uma cronologia do desaparecimento de Andrew e todos os eventos que estavam, aparentemente, conexos. Os detalhes

destas anotações, no entanto, deixam Alexander mais confuso do que antes, uma vez que estas não indicam a forma como ele deveria proceder:

No início de outubro, ele se apaixona e rapidamente deixa de amar, mas pode ter ficado um pouco vulnerável por causa disso. No final de outubro, ele ganha um debate e é abordado por essas pessoas da seita. Em novembro, ele fica em silêncio e, ao escrever, começa a explorar questões metafísicas fora das exigências de seu campo acadêmico. Além disso, ele se torna negligente na prática de sua fé. Durante o Natal, ele desaparece e não liga para casa na mesma época do ano em que a maioria das pessoas entra em contato com suas famílias. No início de janeiro, ele ainda está desaparecido. E terminamos com seus estranhos telefonemas para você nos dias vinte e um e vinte e três do mês. Isso me parece um padrão distinto (O'BRIEN, 2011, p. 255, tradução nossa)^{xvii}.

Após isso, ambos entram em contato com a estação policial de Oxford na intenção de descobrir mais detalhes a propósito da Igreja do Novo Advento da Divina Emanação, de Gustavo Bloch e Shaw Cunningham. Percebendo que o Detetive Helm não estava trabalhando no dia em que contactaram a estação policial, os homens perguntam para a operadora de informações telefônicas sobre o registro dos nomes das pessoas e da igreja. Não encontrando nada a respeito – nem em nível nacional – a operadora começa a procurar algum registro ligado ao nome Sociedade Internacional de Metafísicos. Por fim, a moça encontra a Sociedade Britânica de Metafísicos, cujo endereço, a Rua Gallipoli, situada em um elegante distrito de Kew Gardens, Richmond, no condado de Surrey, é o mesmo de onde foi rastreado o segundo telefonema de Andrew. Após uma minuciosa busca por toda a rua, Alexander e Whitfield encontram a sede da Sociedade, que portava uma placa com os seguintes dizeres:

Sociedade Britânica de Metafísicos
Membro, Sociedade Internacional de Metafísicos
Fundada em 1969
Londres, Nova York, Hamburgo, Estocolmo, Helsinque, São Petersburgo
*
Europa
*
Kosmos Corporation
Importações-Exportações Culturais (*Ibid.*, p. 260, tradução nossa)^{xviii}.

Com esta informação em mãos, os personagens decidem ligar para uma companhia telefônica finlandesa – país para onde Shaw Cunningham voou para, provavelmente, participar dos referidos encontros da Sociedade Internacional de Metafísicos. Posteriormente, Whitfield consegue com seu filho, Patrick, que trabalha no mercado financeiro em Londres, uma lista completa dos diretores desta sociedade. Estes e outros detalhes fazem com que Alexander decida voar para a Finlândia o mais rápido possível:

Na manhã seguinte, ele foi a uma agência de viagens em Oxford e comprou uma passagem em um voo da Finnair saindo de Heathrow naquela tarde. O agente também reservou um quarto de hotel para ele em Helsinki. Ele passou suas últimas horas em Oxford rezando, andando pelas ruas, preocupando-se e repassando em sua mente tudo o que havia acontecido. [...]. Em seguida, Alex estava no ar, voando para o norte em direção ao desconhecido (O'BRIEN, 2011, p. 275, tradução nossa)^{xix}.

Deste ponto em diante, fica evidente que a viagem de Alexander em busca do filho tomará proporções imensas, o que também acarretará numa constante sensação de sentir-se *jogado no mundo*⁶: “O ser privado de lugar encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira. Não está, por assim dizer, em parte alguma, ou antes, está em qualquer lugar, como destroços flutuando no vazio espaço” (POULET, 1992, p. 19, grifos nossos). Por outro lado, estes locais vão adquirindo, na consciência do personagem, uma unidade pelo fato de ambas terem sido parte do seu incerto itinerário em busca de Andrew. Tais deslocamentos serão constantemente marcados por uma série de lembranças, como aquela motivada pela visita feita com Whitfield a um convento, onde o professor tinha uma filha:

Há quatorze anos, em uma tarde de outono repleta de angústia, ele havia seguido um palpite que o levou ao longo da estrada de terra de um parque provincial a vinte milhas ao norte de Halcyon. Padre Toby estava dirigindo, com seu carro em baixa velocidade enquanto eles vasculhavam as valas, na esperança de ver um menino vivo e uma bicicleta. Na flamejante floresta vermelha, todas as possibilidades se tornaram reais e presentes: tanto a exultação quanto o desastre. As fantasias mais terríveis haviam passado pela mente de Alex durante os dois dias anteriores, e ele agora estava frenético de preocupação. A estrada terminava em um córrego na floresta, ao lado de um marco natural que era conhecido localmente como o Gigante de Pedra. Visto de um certo ângulo, este penhasco baixo de rocha pré-cambriana despedaçada e tombada apresentava a imagem de um homem sentado ao

⁶ Fazemos, aqui, uma menção ao conceito cunhado por Heidegger para fazer referência ao que ele compreende como sendo o estado do ser humano na existência. Do alemão: *Geworfenheit*. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo (Edição em alemão e português)*. Tradução por Fausto Castilho. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

lado do fluxo de água, a cabeça do homem em forma de machado no peito, joelhos dobrados, dedos dos pés se mexendo na água. As pernas eram dois contrafortes de pedra entre os quais havia uma fenda de areia com cerca de um metro de largura. Eles encontraram Andrew dormindo entre os pés. Todos os pensamentos de re-criação ou punição evaporaram. Ele pegou o filho nos braços e o segurou, balançando-o, suspirando, exalando orações de alívio. E o padre Toby havia se afastado alguns passos, observando constrangido.

Durante aqueles poucos momentos, enquanto o menino balbuciava a história de sua odisseia pessoal, Alex não havia escutado o que ele dizia. Ele ouvia apenas uma linguagem que estava além das palavras, que era a convergência fluida de alma e alma, de progenitor e filho (O'BRIEN, 2011, p. 268-269, tradução nossa)^{xx}.

Vemos, então, a forma como estes deslocamentos – especialmente a significativa visita à freira, filha de Whitfield – são responsáveis pela produção de memórias que virão em auxílio de Alexander para que este não esmoreça diante da empreitada de ir em busca do filho:

Deslocamentos, que ocupam um lugar quase tão importante quanto as lembranças. Entre essas e as viagens há uma analogia incontestável. Ambas são acontecimentos que rompem a inércia do corpo e a preguiça do espírito. Criam um novo ponto de partida, transportando o ser para fora do lugar material ou espiritual onde parecia restringido a viver. E, acima de tudo, viagens e lembranças colocam bruscamente em contato regiões da terra ou do espírito que até aqui não tinham qualquer relação.

Na experiência da viagem, ainda há algo mais maravilhoso que na lembrança. Pois se a lembrança apenas junta coisas que se assemelham, a viagem, ao contrário, aproxima lugares sem similitude, vincula locais que pertencem a planos diferentes de existência (POULET, 1992, p. 64, grifos nossos).

O caminho que Alexander vai percorrendo à procura de Andrew se tornará cada vez mais semelhante a um labirinto que, conforme Bachelard (2003), engendra sensações e devaneios próprios do estado de constante preocupação por aquilo que é excessivamente fatigante: “as [imagens] do labirinto pertencem à imaginação do movimento difícil, do movimento angustiante” (BACHELARD, 2003, p. 142). À medida em que Alexander percorre as esparsas pistas deixadas pela Sociedade Internacional de Metafísicos, o viúvo percebe que está se perdendo em um emaranhado de cidades, fusos horários, rotinas e costumes que lhe são desconfortáveis e estranhos:

Se fôssemos imunes à angústia labiríntica, não ficaríamos nervosos na esquina de uma rua por não encontrar nosso caminho. Todo labirinto tem uma *dimensão inconsciente* que devemos caracterizar. Todo embaraço tem uma dimensão angusti-

ada, uma profundidade. É essa *dimensão angustiada* que nos devem revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e dos labirintos (BACHELARD, 2003, p. 162, grifos do autor).

Conforme o personagem se perde nas estradas, sejam elas aéreas ou terrestres, com a consciência, por vezes, cheia de lembranças e devaneios, este labirinto em que se encontra vai ficando cada vez mais delineado:

Já disseram que no homem “tudo é caminho”; se nos referimos ao mais remoto dos arquétipos, cumpre acrescentar: no homem tudo é caminho perdido. *Vincular sistematicamente o sentimento de estar perdido a todo caminhar inconsciente é encontrar o arquétipo do labirinto* (*Ibid.*, p. 163, grifos nossos).

Constatamos, na trama do romance de O’Brien, a forma como o espaço literário é construído através da referência aos itinerários e movimentos de Alexander Graham. De acordo com Zoran, um enredo pode ser construído tendo em vista a mera retratação do espaço exterior:

Um enredo pode ser “orientado para o espaço”, servindo de motivação para a inclusão de unidades espaciais; [...]. Obviamente, um enredo não é normalmente subordinado, especialmente em relação ao espaço, mas qualquer que sejam as funções ou o status do enredo no texto, deve ser visto como algo mais do que simplesmente uma estrutura temporal. Ele inclui rotas, movimento, direções, volume, simultaneidade, etc., e assim é um parceiro ativo na estruturação do espaço no texto (ZORAN, 1984, p. 314, tradução nossa)^{xxi}.

Se por um lado o espaço literário pode representar a angústia interior de Alexander, por outro, como será especulado no último capítulo desta tese, pode indicar o tamanho de sua generosidade para com pessoas em extrema degradação. No entanto, estes sonhos e devaneios que pululam o espírito do viúvo funcionam como o fio de Ariadne, que poderá vir a permitir-lhe um retorno da desorientação, pois, conforme Bachelard, “o fio de Ariadne é o fio do discurso. Ele é da ordem do sonho narrado. É um fio de volta” (BACHELARD, 2003, p. 165).

Ao longo da leitura de *The Father’s Tale*, podemos pensar que as angústias presentes na narrativa não findam. À diferença do espaço literário – ou seja, imaginado –, o espaço real, na percepção humana imediata, demonstra-se limitado. Blanchot afirma que a vastidão do espaço literário é da ordem do deserto bíblico, cuja travessia se dá ao longo de várias

gerações. Desta forma, um personagem deserto e labiríntico, como Alexander Graham, poderá ter a experiência da angústia perante as incertezas de um espaço virtualmente infinito:

A verdade da literatura estaria no erro do infinito. O mundo onde vivemos, tal como o vivemos, é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida. Mas suponhamos que, nesse espaço estreito, de repente obscuro, de repente cegos, nós nos perdêssemos. Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais. Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. *Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe* (BLANCHOT, 2005, p. 136-137, grifos nossos).

Juntando informações fragmentárias, Alexander percebe que pode encontrar seu filho em São Petersburgo, Rússia. Todavia, ele descobre que a Sociedade Internacional de Metafísicos está organizando uma série de conferências em um local chamado Listvyanka, situado às margens do Lago Baikal, Sibéria:

Foi assim que, em uma noite do final de fevereiro, Alexander Graham de Halcyon, Ontário, encontrou-se sentado em um banco de madeira em um vagão de trem superlotado, indo mais fundo na terra incógnita da Sibéria (O'BRIEN, 2011, p. 536, tradução nossa)^{xxii}.

Nesta viagem de trem, por um país que Alexander só conhecia por meio de descrições literárias, o viúvo tem breves diálogos aqui e ali, o que corrobora com os pensamentos de Onfray a propósito da forma como uma viagem, por ocasionar aproximações, pode proporcionar encontros entre pessoas que nunca antes se viram:

De avião, de barco, de trem ou de ônibus, partilhamos um espaço comum no tempo de passagem de um ponto a outro. A cabine de voo, o convés, o vagão e o assento são habitáculos que oferecem ocasiões de proximidade [...], que forçam ao relacionamento ou obrigam à conversação. Nesse microcosmo comunitário tem lugar uma intersubjetividade limitada no tempo. *Ao chegar no aeroporto, na estação ferroviária, no porto, ou rodoviária, essa sociedade, na maioria das vezes, se desfaz. Ela se desagrega tão logo as razões aleatórias de estar junto desaparecem* (ONFRAY, 2009, p. 36, grifos nossos).

Um dos breves contatos de Alexander, enquanto viajava de trem pela Sibéria, acontece com uma moça que estava sentada por perto. Pelas suas características, o homem deduz que se tratava de uma jovem professora. Em um determinado momento, a moça começa a ler o

poema *O Noviço*, de Mikhail Lermontov, que já havia sido lido por Alexander. De uma forma bastante desengonçada, o homem puxa assunto com a jovem leitora e descobre que seu nome é Valentina. Este tipo de conversa – um misto de paquera com recitações poéticas – é bem observada por Onfray:

Pode-se trocar palavra, simpatizar, contar a vida sem complexos, sem contenção, pois o ambiente permite isso de maneira estranha. Reina nesses lugares uma atmosfera particular e consubstancial à circunstância do entremeio: um tipo de abandono semelhante ao das salas de espera médicas ou, melhor ainda, dos consultórios de analistas. *Longe da rigidez social e das conveniências civilizadas, das regras coletivas e dos hábitos sociais, o viajante se acerca de um mundo suspeito de pessoas dadas à confidência, daquilo que Heidegger chama de tagarelice: um tipo de fraqueza da palavra, uma prática compensatória, talvez, da angústia gerada pelo abandono do domicílio e pela chegada a um mundo sem referência* (ONFRAY, 2009, p. 36, grifos nossos).

Desta forma, vemos que o breve relacionamento existente entre Alexander e Valentina é possibilitado pela aleatoriedade característica de uma viagem de trem, onde os passageiros, quando compram assentos únicos se estão a viajar sozinhos, não fazem a mínima ideia de quem estará sentado nas proximidades. Além disso, a tagarelice de Alexander, nos termos de Heidegger⁷, causa-lhe um pequeno acidente que lhe machuca a perna e possibilita conhecer Irina Filipovna, uma médica que mora em um vilarejo localizado na costa oeste do Lago Baikal. Travando uma amizade com a russa, o personagem consegue meios de obter, em Listvyanka, mais informações a respeito do ponto onde se encontra o centro de retiros da Sociedade Internacional de Metafísicos:

Eles pagaram suas as contas e deixaram o hotel, caminhando lado a lado na estrada não lavrada que descia para a cidade. Na rua principal perto do cais, Irina levou Alex até a porta frontal de um prédio de madeira, com uma placa junto à porta: “Semyon P. Timonin, Capitão Registrado, Baikal Tours” (O’BRIEN, 2011, p. 579, tradução nossa)^{xxiii}.

Semyon Petrovitch, funcionário deste estabelecimento turístico, já conhecia Irina Filipovna, visto que ela era médica do hospital da região. Semyon lhes informa que o grupo liderado pelo Dr. Bloch voou, há uma semana, para Kiev, Ucrânia, planejando passar em

⁷ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo (Edição em alemão e português)*. Tradução por Fausto Castilho. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

Milão, Itália. Estes novos dados acerca do paradeiro da Sociedade, deixam Alexander desolado e este decide voltar para o Canadá. Pegaria um ônibus para Irkutsk na manhã seguinte e, de lá, iria para Moscou na esperança de conseguir um voo direto para Montreal com o dinheiro que lhe sobrou. Irina Filipovna vai embora para sua casa e Alexander aluga um quarto onde possa passar a noite:

A amargura que sentiu ao ouvir a notícia havia desaparecido. Ele entrou naquele estado curioso que um corredor às vezes atinge depois de uma maratona – exausto além de qualquer capacidade de emoção, livre da necessidade de decisões ou de novos esforços energéticos, flutuando em um estado de calma sobrenatural. O caminho agora estava claramente definido: direção reversa, vá direto para casa. Com um salto, um salto e um salto, ele logo estaria destrancando a porta de sua loja na Oak Avenue, em uma terra onde as coisas não quebraram e as pessoas se comportaram como deveriam. Daqui a dois dias, três no máximo, e ele estaria engatinhando em sua própria cama, arrastando um livro entorpecente com ele. Claro, ele ainda teria que lidar com o problema de Andrew, mas no momento não havia mais nada que ele pudesse fazer (O'BRIEN, 2011, p. 585)^{xxiv}.

Esta ideia de voltar para casa era tudo o que poderia fazer, uma vez que o dinheiro do empréstimo estava perto de acabar e Alexander estava sendo lentamente consumido pelo desalento proveniente da possibilidade de nunca mais tornar a ver seu filho. Contudo, a sua estadia na Rússia será mais longa do que o planejado. Um assalto e uma agressão fazem com que o viúvo pare na casa onde Irina Filipovna mora com seus dois filhos, Kiril e Ilya:

Tentei fazer com que eles o levassem a Irkutsk, mas lamento dizer que ninguém lá realmente quer resolver o problema. Os funcionários do hospital dizem que você não se qualifica para benefícios de cidadão porque não tem nenhuma prova de que é um cidadão. Tampouco tem o seguro de saúde adequado que os visitantes estrangeiros devem levar consigo com seu visto. Eu poderia tê-lo mandado para o pronto-socorro da cidade, onde sem dúvida eles poderiam tê-lo mantido por alguns dias até descobrirem o que fazer com você, mas isso significaria outra longa viagem com Semyon e uma mais longa depois disso na carroceria de um caminhão, e um ou outro poderia tê-lo matado, em seu estado. Resumindo, achamos melhor deixá-lo ficar aqui até que seu status seja resolvido (*Ibid.*, p. 595)^{xxv}.

Alexander ficará por bastante tempo nesta casa e se integrará quase que totalmente ao cotidiano da família de Filipovna. Eventualmente, irá até a China para, com muitas dificuldades, voltar para o Canadá. Quanto ao retorno do personagem para seu lar, cabe destacar uma interessante similaridade entre o protagonista de O'Brien e alguns dos mais famosos personagens criados por J. R. R. Tolkien.

Conforme ressaltado por Cavallin (2017), John Ronald Reuel Tolkien exerceu uma profunda influência sobre a escrita e vida familiar de Michael O'Brien. É necessário recordar que ambos os autores possuem uma forte relação com o catolicismo romano, o que também teve intensas influências em suas respectivas obras literárias. Enquanto Tolkien apresenta a fé católica nas entrelinhas de narrativas construídas em cima de intertextos de variadas literaturas pré-cristãs (LONGENECKER, 2003), O'Brien retrata a sua relação com a mesma fé mais explicitamente, assunto que será tratado de forma aprofundada nos capítulos três e quatro desta tese.

Dos muitos temas que poderiam ser apresentados aqui com o fito de demonstrar as inúmeras conexões entre os dois autores, ficaremos restritos à aproximação de Alexander Graham ao grupo dos Hobbits, visto que ambos saíram da comodidade de sua zona de conforto para exercer e adquirir o heroísmo que envolve a participação em uma missão. Caldecott, no trecho abaixo, mostra como a escrita de *O Hobbit* (2014) foi crucial para mostrar a importância de personagens comuns em uma narrativa épica:

Por causa de toda a sua grande beleza e nobreza, *O Senhor dos Anéis* poderia ter ficado à margem de nossa cultura, como as obras de outros escritores de fantasia como Lord Dunsany ou E.R. Eddison, se não fosse por uma coisa que C.S. Lewis descreve como uma “mudança de tom”, uma mudança no estilo da linguagem sutil o suficiente para levar o leitor, quase sem perceber, do mundo cotidiano do Condado para o universo do alto romance e do cavalheirismo. Esta inovação estilística crucial já está presente no *O Hobbit* de 1937. Agora, seus editores queriam uma sequência. Durante anos – desde 1914, de fato – ele vinha construindo ou “descobrimo” a mitologia da Terra Média. Mas o que seus editores queriam era “mais Hobbits”, e isto significava que ele tinha que começar não com os personagens mais “épicas” como Aragorn e Arwen, mas com as pessoas pequenas: Bilbo, Frodo, Sam, Merry e Pippin. O que acabamos tendo no novo livro não é uma crônica de guerras mitológicas, como ele pretendia originalmente quando ofereceu para publicação uma versão de *O Silmarillion*, mas uma viagem “lá e de volta outra vez” do mundano para o épico, do cotidiano para o heroico e de volta para o mundano. É uma ponte literária que transporta o tráfego em ambas as direções. Ela transpõe os Hobbits para um universo épico, e através deles traz as qualidades épicas de nobreza e coragem para o mundo do Condado (CALDECOTT, 2003, p. 17-18, tradução e grifos nossos)^{xxvi}.

A possibilidade de classificar Alexander como um *hobbit* advém do fato de o personagem ser um homem comum vivendo em um vilarejo no interior do Canadá e que tem sua vida transformada quando recebe a missão de redescobrir o que é a paternidade através da

busca por seu filho caçula. Percebemos como tanto Alexander quanto os hobbits de Tolkien se põem a caminho de uma jornada cheia de incertezas e retornam para suas respectivas vidas pacatas transfigurados.

Outro ponto que liga virtualmente todos os escritores que narraram viagens, e O'Brien não é exceção, diz respeito ao narrador sedentário e narrador nômade. Tal chave de leitura é sistematizada por Walter Benjamin (1987) no texto em que este disserta sobre a figura do *narrador*, que já não tem lugar na contemporaneidade. Conforme o teórico, a arte de contar histórias tornou-se obsoleta com o passar do tempo por meio das figuras da escrita e leitura em detrimento da escuta de narrativas trazidas por um viajante, bem como as histórias acumuladas pelas pessoas que nunca saíram de suas terras e foram armazenando, ao longo de gerações, as histórias do povo. Benjamin conclui afirmando que o artista aperfeiçoa a arte de narrar mediante seu poder imaginativo quando une a sabedoria derivada de culturas distantes ao saber acumulado pelas gerações de artesãos sedentários:

A extensão do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. *Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário* (BENJAMIN, 1987, p. 199, grifos nossos).

A figura de Alexander Graham mescla o perfil do viajante que se põe a caminho por meio de asas de papel – representadas pela leitura literária – e das rotas aéreas e terrestres por outros países. Ao mesmo tempo, temos a figura do artesão que nunca saiu de sua terra, posto que o personagem da novela de O'Brien passou boa parte de sua vida – antes da imprevisível jornada em busca de seu filho, Andrew – morando em Halcyon.

Além do exposto até aqui, importa para este trabalho analisar os símbolos recorrentes na narrativa. Graham decide sair do conforto de sua rotina previsível para procurar seu filho caçula, Andrew, que não ligou para casa durante o Natal, como era de costume, e não havia

retornado para o alojamento da universidade onde estudava na cidade de Oxford. Ao perceber que está sempre com uma semana de atraso nesta labiríntica e angustiosa busca por seu filho, Alexander sente, progressivamente, uma intensa saudade de sua casa, lugar que sempre funcionará como um porto seguro, mesmo que ele considere o retorno para ela como uma realidade cada vez mais intangível:

O lugar deixado e depois reencontrado é o eixo em torno do qual oscila a agulha da bússola. Sem ele não há pontos cardeais, nem rosa dos ventos, nem possibilidade de deslocar-se e de organizar uma busca nos mapas do mundo. Nele, treme e vibra, frágil, o aço que indica o norte magnético da bússola, sem a qual não há direção, nem ida nem retorno possíveis. Uma cartografia sem indicações de direção não apresenta interesse, não tem sentido. Tampouco quando lhe falta uma escala. *O domicílio funciona como bússola, cuja etimologia remete à forma original, uma pequena caixa – como a casa* (ONFRAY, 2009, p. 89, grifos nossos).

À temática da casa, que será explorada na próxima subseção deste capítulo, vale apontar para um intertexto literário que intensifica a relação entre a narrativa de *The Father's Tale* e as ideias que circundam o tópico das viagens. Michael Henry (2012) afirma que há, na obra em questão, ressonâncias da *Divina Comédia* de Dante e da *Odisseia* de Homero. Trata-se de uma afirmação de extrema importância para esta tese. Entretanto, este capítulo explorará algumas relações entre a *Odisseia* e *The Father's Tale*, enquanto que o próximo capítulo tratará de forma apropriada as relações intertextuais entre o romance de O'Brien e, entre outros, o poema de Dante. Recordamos que a *Odisseia* narra, em linhas gerais, o término da jornada de Ulisses, marinheiro errante e veterano de guerra, e seu retorno para casa. Porém, é significativo salientar que a história possui uma trama bastante densa:

A *Odisseia* é [...] uma história simples contada através de uma narrativa complexa. A história do herói da Guerra de Troia começa quase no final de seu retorno, usa flashbacks para dar conta dos anos anteriores, sincroniza diversas subtramas e apresenta eventos importantes sobretudo por lembranças e pela perspectiva de outros (MARTIN, 2014, p. 5).

À semelhança da obra, que traz a história de Ulisses e do seu retorno para casa, *The Father's Tale* também narra a derradeira jornada de Alexander Graham pela Eurásia em busca de seu filho e o desejo de voltar o quanto antes para seu lar, evento relatado no penúltimo capítulo do livro intitulado *Será que ele vai me querer?* [Will he want me?]. O reencontro entre o protagonista e sua família e amigos é marcado por um maravilhamento

causado pela visão do homem que arriscou tudo para procurar o filho caçula que havia sido mentalmente raptado por uma seita da Nova Era. Tal heroísmo pode, de certa forma, ser visto como a *cicatriz de Alexander*. Na *Odisseia*, há a gradual identificação de Ulisses por seus entes queridos, posto que o marinheiro e guerreiro volta praticamente irreconhecível de sua grande jornada. A fim de demonstrar os mecanismos artísticos da narrativa, Auerbach resume esta cena de forma estupenda:

Os leitores da *Odisséia* lembram da bem preparada e emocionante cena do canto XIX, na qual a velha ama Euricléia reconhece Ulisses, que regressa à sua casa, e de quem tinha sido nutriz, por uma cicatriz na coxa. O forasteiro tinha-se granjeado a benevolência de Penélope; segundo o seu desejo, ela ordena à governanta que lhe lave os pés, segundo é usual nas velhas estórias, como primeiro dever de hospitalidade para com o viandante fatigado. Euricléia começa a procurar água e a misturar a água quente com a fria, enquanto fala tristemente com o senhor ausente, que poderia ter a mesma idade do hóspede, que também estaria agora, quiçá, vagueando, como ele, num lugar qualquer, como um pobre forasteiro – nisto ela observa a assombrosa semelhança entre o hóspede e o ausente – enquanto Ulisses lembra da sua cicatriz e se afasta para a escuridão, para ocultar, pelo menos de Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para ele. Logo que a anciã apalpa a cicatriz, ela deixa cair o pé na bacia, com alegre sobressalto; a água transborda, ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça Ulisses a contém; ela cobra ânimo e oprime o seu movimento. Penélope, cuja atenção tinha sido desviada do seu acontecimento, aliás, pela providência de Atenéia, nada percebeu (AUERBACH, 1971, p. 1).

Por fim, ambas as narrativas estão permeadas pela constante nostalgia abordada por Werner, o apresentador da versão da *Odisseia* utilizada nesta tese, que ressalta sua raiz etimológica e rede de significações, ecoantes tanto no texto homérico quanto na obra de O'Brien:

As acepções em estado de dicionário, embora de forma mais restrita, ou seja, sem dar conta de uma complexa teia mitopoética, fazem parte da história do termo grego *nostos*, cujo sentido básico e mais comum é “retorno”, sendo composto por um lexema presente em “nost-algia”, palavra moderna que designa a dor causada por uma distância virtualmente intransponível de um lugar ou tempo familiar e desejável. A raiz verbal do substantivo *nostos*, porém, tem a conotação mais precisa de “voltar são e salvo para casa”, e também a de “retornar da morte para a vida” (Frame 2009): a primeira acepção do dicionário (“longa perambulação”) está presente em *nostos*, ao passo que a segunda (“narração de viagem”) pertence à história de outro substantivo que parece compartilhar da mesma raiz, *noos*, que se refere, em Homero, a uma faculdade cognitiva ligada à visão, e pode ser traduzido por “mente”, “ideia” e “espírito”. Tais sentidos de *nostos* apontam para uma constelação mítica na qual se articulam duas imagens ou ideias: o percurso da morte para a vida e o caminho da escuridão para a luz (WERNER, 2014, p. 1).

Desta forma, é necessário analisar a simbologia da casa e sua importância no contexto da narrativa. A investigação acerca da relevância das imagens da *moradia* será crucial para compreender a busca do protagonista de *The Father's Tale* pela Europa, por locais que ele possa temporariamente chamar de lar no contexto de uma viagem cheia de incertezas por estradas muitas vezes hostis.

1.3 *Woven willow saplings*: dos símbolos que dão unidade aos itens difusos

A linguagem simbólica versa com abundância no texto artístico, uma vez que, segundo Santos, “com símbolos, expressamos o que não poderíamos fazer de outro modo, porque, com ele, transmitimos o intransmissível” (SANTOS, 1955, p. 9). O *símbolo*, na arte da escrita literária, funciona como instrumento que confere unidade aos elementos que se encontram espalhados ao longo do espaço romanescos da narrativa, seja ela um poema, um conto, uma novela ou um romance. Com o intuito de fundamentar as análises seguintes, as reflexões de Weisgerber a respeito do espaço romanescos são cruciais para engendrar a compreensão da importância do símbolo enquanto elemento que propicia a conjunção dos fragmentos literários espalhados ao longo da narrativa:

As palavras do romance, embora pareçam relacionar-se com as coisas da vida cotidiana, na verdade constroem uma realidade *sui generis*. O espaço do romance é assim um espaço verbal, criado do zero: um personagem que é coerente tanto com a natureza das artes plásticas quanto [...] com a própria noção de espaço (WEISGERBER, 1978, p. 10, tradução nossa)^{xxvii}.

A coerência do espaço romanescos, que é gerada pelas transformações metafóricas das palavras da narrativa, pode ser lida através da possibilidade de interpretação dos símbolos literários que, enquanto tais, sempre terão suas significações arbitrárias. Para a compreensão do fenômeno do símbolo, serão utilizadas as seguintes considerações feitas por Durand a propósito das duas partes que o compõem e a maneira como cada uma delas opera:

O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o “significante”, estará sempre carregado da máxima concreção, e, como Paul Ricoeur diz de uma maneira excelente, qualquer símbolo autêntico possui três dimensões concretas: *é simultaneamente “cósmica” (isto é, recolhe às mãos cheias a sua figuração no mundo bem visível que nos rodeia), “onírica” (isto é, enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos nossos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa muito concreta da*

nossa biografia mais íntima) e, finalmente, “poética”, isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e à linguagem que mais brota, logo, mais concreta. Mas também a outra metade do símbolo, a parte de invisível e de indivisível que faz dela um mundo de representações indiretas, de signos alegóricos sempre inadequados, constitui uma espécie lógica bem à parte. Enquanto num simples signo o significado é limitado e o significante, ainda que arbitrário, é infinito: enquanto a simples alegoria traduz um significado finito por um significante e não menos delimitado, os dois termos do symbolon são, por sua vez, infinitamente abertos. O termo significante, o único concretamente conhecido, remete em “extensão”, se assim podemos dizer, para todas as espécies de “qualidades” não figuráveis, e isto até à antinomia. *É por isso que o signo simbólico, “o fogo”, aglutina os sentidos divergentes e antinômicos do “fogo purificador”, do “fogo sexual”, do “fogo demoníaco e infernal”* (DURAND, 1993, p. 12, grifos nossos).

As três dimensões concretas da parte significante do símbolo – cósmica, onírica e poética –, conforme a compreensão de Durand em comunhão com o pensamento de Ricœur, serão de grande valia para a análise de alguns elementos simbólicos presentes na narrativa. Logo, o leitor que entra na jornada da leitura poderá utilizar os símbolos poéticos da *casa*, da *neve*, do *pássaro* e do *iglu* como marcas que o ajudem a, eventualmente, reencontrar – juntamente, ou não, com os personagens – o fio da meada e o caminho no grande mapa romanesco de um livro. No entanto, a decifração daquilo que no texto artístico é um todo orgânico se dará através da leitura ativa, posto que, conforme Weisgerber, alguns escritores costumam, de forma consciente ou não, ocultar a transformação da linguagem que integrará a composição simbólica do espaço literário:

Composto por palavras, o espaço romanesco inclui todos os sentimentos e conceitos espaciais que a linguagem é capaz de expressar, mas, ao anexá-los, muda automaticamente o seu estatuto. E isto é precisamente o que um ou outro escritor – os realistas entre outros – gostaria de nos fazer esquecer (WEISGERBER, 1978, p. 11, tradução nossa)^{xxviii}.

1.3.1 *Kingfishers catch fire*: Sonhos com a casa iluminada

Ao longo de uma jornada, é necessário que o viajante encontre uma moradia temporária que possua ressonâncias da sua casa natal e que apontará para aquele sustentáculo da mais remota infância. Tal busca está necessariamente relacionada ao desejo intenso por um recolhimento, que se dá em consequência de uma viagem cheia de desafios. Esta casa temporária e iluminada fornecerá um abrigo que protegerá o viajante das trevas da noite e sombras do crepúsculo:

De fato, a casa iluminada no campo deserto é um tema literário que atravessa os séculos, que aparece em todas as literaturas. A casa iluminada é como uma estrela na floresta. Orienta o viajante perdido. Os astrólogos costumavam dizer que ao longo do ano o sol habita as doze casas do céu, e os poetas não cessam de cantar a luz das lâmpadas como os raios de um astro íntimo (BACHELARD, 2003, p. 89, grifos nossos).

Por ser, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2003), uma representação do cosmos e estar situada no *axis mundi*⁸, a casa é um importantíssimo símbolo de grande densidade, pois, como afirma Gaston Bachelard, “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1998, p. 24). O acadêmico francês também recorda que a casa onde nasceu permanece na memória dos adultos enquanto um longínquo emblema do refúgio:

Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes, sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O *ato de habitar* reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece (BACHELARD, 2003, p. 92, grifos do autor).

Esta habitação interiorizada e, por vezes, onírica, estará sempre repleta daquelas forças representativas da quietude, do repouso e do recolhimento, fatores essenciais para que o homem possa fazer a reunião dos elementos anímicos dispersos. Sendo assim, não será completamente absurdo afirmar que a casa restaura a estrutura psíquica do ser humano:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. *Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam as metafísicas*

⁸ Cf. Cavalcanti: O Centro, como o ponto inicial da criação, pode ser marcado simbolicamente por um pilar ou por uma coluna, que une o céu e a terra. O Centro do Mundo era, assim, imaginado como um eixo vertical, o Axis-Mundi, que se levantava no meio do universo e unia as três zonas cósmicas (céu, terra e regiões inferiores), permitindo a comunicação entre os três níveis. E em outros casos, o Axis-Mundi é um eixo que se prolonga no sentido vertical até a Estrela Polar e para baixo, até um ponto abismal. O eixo central podia, também, ser representado por uma montanha, um pilar, ou por uma árvore. Nessas culturas, a demarcação e a instalação do pilar ou coluna correspondiam a um ato de criação cosmogônica. Concebido como um símbolo da origem primordial de todas as coisas, o Centro, o Axis-Mundi, era o lugar que estabelecia a comunicação do homem com o transcendente, lembrando-o constantemente de sua ligação com Deus, para que a sua existência tivesse um significado profundo. Dessa forma, em volta desse eixo, a imaginação do homem antigo o ajudava a se religar a sua origem divina, ao Centro, para que sua vida não ficasse reduzida à banalidade e dispersão do cotidiano profano (CAVALCANTI, 2008, p. 4-5).

apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa (BACHELARD, 1998, p. 26, grifos nossos).

Por outro lado, Michel Onfray relembra e enumera uma série de fatores que tornam difícil a transformação de um espaço impessoal em moradia no sentido pleno da palavra, isto é, que funcione como uma casa no sentido resgatado por Bachelard:

A habitação não se confunde, todavia, com a ocupação pura e simples de um lugar. Não basta dispor de algumas roupas, de alguns bens num espaço, para fazer dele um domicílio. No ato de habitar se concentram práticas de arquivos cotidianos, é verdade, mas se articulam igualmente hábitos e rituais sem os quais não se afasta a angústia, que atormenta o corpo e a alma. Uma residência passageira não significa morar, nem ter instalado sua moradia. Aliás, a etimologia assinala que, entre instalar a moradia num lugar preciso, morar em algum lugar de modo recorrente, ser intimado como devedor ou ser qualificado de retardado, existe uma relação íntima: a cada vez tardamos. Tardamos em considerar uma partida, em partir de novo, um saldar uma dívida ou em despertar a inteligência (ONFRAY, 2009, p. 86-87).

Em sua posterior jornada pela Sibéria, no trem que ia de Moscou a Novosibirsk, Alexander Graham faz amizade com dois padres, Sérgio e Serafim, que lhe apresentam a *poustinia*, também conhecida como o *pequeno deserto*. Será importante, para o contexto desta tese, trazer uma breve descrição da história da *poustinia* e sua relevância na narrativa. A *poustinia* foi registrada por Catherine Doherty em seu livro mais conhecido *Deserto Vivo: Poustinia* (2008). Apesar de ter sua origem ligada aos antigos *Startsi* russos⁹, este livro de Doherty introduziu, na mentalidade ocidental contemporânea, o conceito de *poustinia*. Nele, a autora a caracteriza como uma introdução ao deserto interior, simbolizado por um local remoto, um lugar quieto onde o cristão devoto pode erguer os dois braços – o da contrição e o da súplica – a Deus em expiação, intercessão e reparação pelos pecados – os seus próprios e os de toda a humanidade. Além disso, entrar em uma *poustinia* envolve o silenciamento, que poderá engendrar a escuta de Deus, e sugere uma entrada na *kenosis*, ou seja, no esvaziamento de si mesmo. Doherty anuncia a prática como uma possibilidade de

⁹ Cf. OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. *Um Caminho entre a literatura e a espiritualidade: as ressonâncias do hesicismo nos "Relatos de um Peregrino Russo"*. 2018. 131 f. Dissertação (mestrado em estudos literários comparados). Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

meditação para que qualquer pessoa, em qualquer estado de vida, possa experimentar um dia de quietude, isolamento e oração.

Figura 1 – Poustinia da *Madonna House*, localizada em Combermere, Ontário¹⁰.



Em última análise, no entanto, a vocação do *poustinik* aponta para o ermo do próprio coração, onde o fiel terá a chance de encontrar-se com Deus, seja no local de trabalho ou em um lugar solitário. Uma *poustinia* (em russo: пустынь) é um casebre modesto ou um quarto parcamente mobiliado para onde uma pessoa dirige-se no intuito de poder orar e jejuar diante de Deus. A palavra tem sua origem no vocábulo russo para *deserto* (пустыня – *Poustinia*) e a pessoa vocacionada a residir definitivamente em uma *poustinia* é conhecida como *poustinik* (plural: *poustiniki*). Uma choupana ou cômodo que funcione como *poustinia* é usualmente composto por uma cama, mesa e cadeira, uma cruz e uma Bíblia.

Um *poustinik* é aquele que foi convidado por Deus para viver a vida no deserto, a sós com Ele, em favor de todo o gênero humano através da oração, do jejum e da prontidão para os que o chamarem. Aqueles impelidos à vida na *poustinia* não eram singulares na

¹⁰ Disponível em: <https://www.madonnahouse.org/features/photos/>. Acessado no dia 06 de novembro de 2022.

Rússia antes da perseguição ao Cristianismo no início do século XX. Nesta expressão espiritual típica do Cristianismo oriental a propósito da vocação eremita, os *poustiniki* não são isolados, mas pertencem plenamente à igreja local em que estão circunscritos. O *poustinik* é, portanto, um servo de Deus e do Seu povo e está em comunhão com toda a Igreja.

Do ponto de vista histórico, aquele que experienciou a vocação para a *poustinia* deveria inicialmente, depois de lograr a bênção de seu diretor espiritual, encontrar uma comunidade, algo que era comumente feito através da peregrinação e oração. Depois de encontrar a comunidade para a qual sentiu que Deus o estava chamando, o *poustinik* deveria ir até os anciãos e pedir autorização para lá morar. A permissão era dada com júbilo, posto que os russos ficavam contentes por tê-lo orando por eles. O *poustinik* vive sozinho e em contínua oração por sua própria salvação, a salvação do mundo e, particularmente, pela comunidade dada a ele por Deus. Tradicionalmente, o *poustinik* também estava à disposição das pessoas e quando havia necessidades notáveis, como um incêndio a ser controlado ou forragem excessiva, este ajudava sempre que possível. Ademais, a cada instante que alguém da comunidade tinha algo sobre o qual gostaria de conversar – uma pergunta sobre oração, um problema, uma alegria ou tristeza especial – eles podiam ir ao *poustinik*.

Em um determinado trecho do livro intitulado *A Poética do Espaço*, Bachelard aprecia fenomenologicamente a cabana do eremita – pessoa que decide viver em isolamento para poder dedicar-se de forma mais intensa à oração contínua. Podemos afirmar com toda a certeza que a *poustinia* aproxima-se bastante da cabana do eremita conforme descrita pelo filósofo:

A cabana do eremita, eis uma gravura-princeps! As verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação. A cabana do eremita é um tema que dispensa variações. A partir da mais simples evocação, a “repercussão fenomenológica” apaga as ressonâncias mediocres. A cabana do eremita é uma gravura que sofreria de um excesso de pitoresco. Deve receber sua verdade da intensidade de sua essência, a essência do verbo habitar. Logo, a cabana é a solidão centralizada. Na terra das lendas, não há cabana média. O geógrafo pode bem trazer-nos, de suas longínquas viagens, fotografias de aldeias de cabanas. Nosso passado de lendas transcende tudo o que foi visto, tudo o que vivemos pessoalmente. A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema. O eremita está só

diante de Deus. A cabana do eremita é o antítipo do mosteiro. Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo. A cabana não pode receber a menor riqueza ‘deste mundo’. Tem uma feliz intensidade de pobreza. A cabana do eremita é uma glória da pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio (BACHELARD, 1998, p. 49, grifos do autor).

Nesta pequena choupana, Alexander Graham pôde experimentar o acolhimento, o descanso e o recolhimento espiritual de que tanto necessitava. Experimenta, também, os efeitos dos conteúdos que estavam sufocados em sua mente em decorrência da viagem completamente incerta. Por fim, sua meditação é intercalada com imagens e recordações armazenadas em sua memória afetiva:

Ele ajoelhou-se no chão diante da cruz e desviou sua atenção de um turbilhão de pensamentos e das imagens que brotaram em sua imaginação. As imagens eram as mais intrusivas, agradáveis, mas muito fortes: as colinas de Clementine, a mulher deitada nos campos inverniais com a joia de Halcyon no peito. Carol dançando em seus braços – eu não sou ninguém, quem é você? – três cervos empinados. Andrew segurando um troféu de esportes com o rosto radiante. A garota de Smolensk brilhando com a inocência restaurada. Alyosha limpo e feliz, suas feridas curadas. Um martim-pescador mergulhando, pegando um peixe subaquático e voando com ele para o céu (O'BRIEN, 2011, p. 504, tradução nossa)^{xxix}.

Para onde quer que o personagem se dirija, Halcyon e as doces memórias associadas a esta cidade estarão em seu coração. Este devaneio também traz lembranças mais recentes referentes a pessoas russas que ele encontrou em Moscou. Desta forma, percebemos como é necessário que ele tenha um tempo de silêncio e meditação para que o conteúdo de sua interioridade aflore e se misture à paisagem circundante.

1.3.2 *Zimorodok, born at sea, born in winter, born in adversity*: O instante do vôo/mergulho do martim-pescador

O *Dicionário de Símbolos* (1993) afirma, no verbete referente ao *martim-pescador*, que a civilização chinesa tradicional associa a tal pássaro as qualidades da fidelidade, felicidade conjugal, beleza, nobreza e delicadeza. O mesmo dicionário, na entrada relativa ao *pássaro*, recorda que o seu voo o predispõe a ser um símbolo que une o mundo sensível ao mundo das ideias. No capítulo 33 do romance de O'Brien, Alexander está observando com Irina

algumas pinturas de pássaros que o avô dela havia feito. A conexão entre uma espécie específica de pássaro e a inclinação ao pensamento de Alexander é ressaltada pela viúva russa:

“Que tipo de pássaro é esse, Irina?”

“Não é um pássaro que eu conheça. Você suspeita que é um martim-pescador?”

“Eu me perguntei.”

“*Isso seria consistente com suas tendências simbólicas. Não, é apenas um lindo pássaro. Muitas vezes me perguntei por que não era uma espécie específica. Acho que meu avô queria fazer uma personificação de todas as criaturas aladas que buscam liberdade nos céus. Diga-me o que você vê nele. Ele escapa das chamadas?*”

“É o que espero.” (O'BRIEN, 2011, p. 822-823, tradução nossa)^{xxx}.

O pássaro *martim-pescador* compartilha seu nome tanto com a cidade onde Alexander morou durante toda a sua vida – *Halcyon*, versão anglicizada do nome grego *Alcyone*, que aponta para a origem mitológica do martim-pescador – quanto com a casa-livraria-biblioteca do herói da narrativa – *Kingfisher*, nome do pássaro em inglês –, que recebeu sua alcunha de Alexander e Carol, sua falecida esposa, quando ambos iniciavam sua vida familiar. O martim-pescador se apresenta como um símbolo extremamente forte, visto que faz referência à sua cidade, à sua casa e aos momentos de calma que tanto geram alento a uma pessoa introspectiva: “Enquanto ele estava sentado tremendo na margem do rio, uma faixa azul passou por ele, um martim-pescador mergulhando para pegar um peixe” (*Ibid.*, p. 373, tradução nossa)^{xxxii}. No episódio narrado no capítulo 15, de onde a citação acima foi retirada, o protagonista se encontra na Rússia cercado por angústias. Enquanto o trem o levava para Moscou, a paisagem – levemente similar àquela vista diversas vezes no Canadá – despertou nele uma memória praticamente involuntária de quando ele se recuperava da febre reumática que o acometeu na adolescência. A lembrança do martim-pescador certamente se conecta à sua saudade de casa e de Andrew.

No capítulo 16 de *The Father's Tale*, que narra o passeio de Alexander por uma das estações do metrô de Moscou, vemos como o autor-narrador do romance identifica o herói, que se sente mais um naquela multidão amorfa e anônima, ao martim-pescador:

Quando o martim-pescador despencou como um raio, o sol brilhou em suas costas, e o sagrado cobalto, a prata sagrada de suas penas, pegou fogo. Ele mergulhou sob a superfície das águas – onde todas as correntes se cruzavam, baixavam, fluíam, os nadadores arrastando fitas de afirmação e negação como as algas marinhas que

se agarram a quem se afoga em águas profundas. E quando voltou a ver com os olhos, pareceu-lhe que nadava entre eles não como um homem à parte, mas como um deles (O'BRIEN, 2011, p. 402, tradução nossa).^{xxxii}

Em *The Father's Tale*, percebemos, através de uma das entradas do diário de Yevgeny Pimonenko, que Irina, sua viúva, costumava chamar Ilya, o primogênito do casal, de *zimorodochka*, palavra russa cunhada por O'Brien para designar o *pequenino que nasceu no inverno*. No âmbito da trama literária, é bastante significativo que o mito de *Alcyone* aglutine o nome da cidade natal de Alexander, *Halcyon*, o nome de sua livraria, Kingfisher, e a carinhosa alcunha que Ilya recebeu de sua mãe, *Zimorodochka*:

A neve está caindo pesadamente lá fora. Nosso amor cresce e cresce. Ilya nasceu! Uma linda criança. Irina canta para ele constantemente e o chama de *zimorodochka* – o pequeno nascido no inverno. Batizado pelo padre F na véspera da minha audiência perante a comissão do hospital. O oficial político me informou que corro o risco de ser julgado e preso se não comparecer. Um “trabalhador” claramente da KGB limpa obsessivamente a neve da pista em frente ao nosso prédio, mantendo um olho constante na porta e na janela do nosso apartamento. Agora temos a pista mais limpa de Moscou.

[...].

Zimorodok também era a palavra russa para martim-pescador. Ele agora percebeu que a palavra era um derivado remoto do mito grego de Halcyon. Nascido no mar – nascido no inverno – nascido na adversidade (*Ibid.*, p. 649 e 656, tradução nossa)^{xxxiii}.

Fica claro, assim, a importância da percepção do martim-pescador como um símbolo cuja leitura possibilita múltiplas interpretações de sua presença ao longo de toda a narrativa, posto que atravessa, de forma aglutinada, as páginas do romance. Todavia, uma leitura intertextual da presença do referido pássaro na narrativa de O'Brien será feita no próximo capítulo desta tese.

1.3.3 *The winter world and the winter-born: A neve e o seu imaginário*

Manche Thrän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.
Wann die Gräser sprossen wollen,
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen,
Und der weiche Schnee zerrinnt. Wilhelm Müller

Figura 2 – INGO KÜHL, *Der Lindenbaum*, 1996: Óleo sobre tela, 100x100 cm¹¹.



A neve é outro elemento presente de forma bastante intensa no decorrer da narrativa. Além disso, um ponto extremamente importante para este estudo é a descrição da cidade de Halcyon feita pelo narrador de *The Father's Tale*, que é fiel à geografia e ao clima desta região do Canadá, que, no inverno, é bastante moldado pelo ar frio e seco vindo do Ártico. Percebemos, também, que os aspectos do ambiente de Halcyon terminaram por influenciar a constituição do temperamento do protagonista, pois, conforme Bachelard, “uma paisagem é um estado de alma” (BACHELARD, 2016, p. 57). O trecho seguinte, pertencente ao primeiro capítulo da primeira parte do romance, revela de uma forma bastante gráfica a rotina da cidade durante os gélidos dias do final de dezembro:

Na noite seguinte, Halcyon preparou-se para um sono invernal sob um céu turbulento com estrelas em espiral e jatos de aurora boreal verde. As centenas de telhados triangulares do centro da cidade velha estavam festivas com o gelo refratando as luzes de Natal que apareceram nas casas e lojas durante a semana anterior, competindo com o céu luminoso. O ar estava completamente parado e a fumaça das chaminés subiu diretamente para a escuridão. Quando ocasionalmente um carro passava devagar pela gelada Rua Principal, seus pneus zumbiam, misturando-se às risadas dos meninos voltando do ringue da cidade para casa com tacos de hóquei e patins pendurados nos ombros. Poucas pessoas estavam nas calçadas, pois

¹¹Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Winterreise>. Acessado no dia 29 de outubro de 2022.

já passava das oito horas e a região gemia sob uma onda de frio precoce (O'BRIEN, 2011, p. 18, tradução nossa)^{xxxiv}.

Na noite posterior à sua visita ao Santíssimo Sacramento, Alexander está observando sua vizinhança e eis que começa a notar um fenômeno que lhe tinha passado despercebido durante toda sua vida. Trata-se do congelamento da umidade da respiração. A sua surpresa é atraída pela beleza do momento temporariamente eternizado em alguns cristais de gelo:

Ele soprou algumas baforadas de geada e sentiu um momento de surpresa quando brilhos de cores se materializaram nos cristais microscópicos de sua respiração. Ele sorriu e pensou consigo mesmo: Sempre há algo novo. Tenho mais de quatro décadas de vida e nunca antes tinha percebido isso (*Ibid.*, p. 19, tradução nossa)^{xxxv}.

Ademais, o fato de Alexander ter vivido por toda sua vida nesta pequena cidade certamente foi fundamental para a construção de sua personalidade. Ou seja, suas ruas e avenidas, seu clima bastante controlado pelos ares árticos, os rios quase congelados e as luzes natalinas a enfeitar as casas. Logo, conforme Onfray, “somos marcados pela história, sem dúvida, mas também pela geografia, pela paisagem, e profundamente” (ONFRAY, 2009, p. 57).

Ao dissertarmos sobre a simbologia da neve, esperaríamos encontrar considerações acerca do elemento em algum dos trabalhos que Bachelard dedicou à análise dos devaneios poéticos engendrados pelos quatro elementos clássicos. No entanto, Gilbert Durand nota que seu antigo mestre ignorou as imaginações inspiradas pela neve. Buscando explicações na origem geográfica de Bachelard, Durand procura entender o motivo de tal esquecimento e vê que “a terra desempenha um papel mais fundamental nos devaneios de um continental da planície do que a água cara aos marinheiros” (DURAND, 1996, p. 11). Tendo dedicado dois livros para a análise dos sonhos literários urdidos pela materialidade da terra, Bachelard, ao investigar o valor simbólico das montanhas, trata as nevascas como elementos passageiros típicos de uma temporada de férias e, portanto, incapazes de construir fantasias dignas de um texto literário:

Das imagens da petrificação seria muito natural aproximar as imagens do gelo, as imagens do frio. Mas acontece que a imaginação do frio é muito pobre. Procura-se remediá-la com rigidezes e brancuras – neve e gelo –, tenta-se através do metal

dar uma aproximação fria. Em suma, vai-se rapidamente ao encontro das metáforas morais, sem encontrar imagens simples e diretas.

Por que essa pobreza? Decerto porque não há verdadeiramente em nossa vida noturna um onirismo real do frio, como se o homem que dorme fosse realmente inconsciente do frio. Quando me ocorre de beber vinho em sonho, ele não tem cheiro, não tem gosto, e – que horror para um champanhês! – o vinho que se bebe em sonho é ligeiramente aquecido. É morno – naturalmente – como leite. Nos sonhos não se consegue beber gelado (BACHELARD, 2013, p. 183).

Ademais, no capítulo dedicado ao *devaneio petrificante* do livro *A Terra e os Devaneios da Vontade* (2016), o filósofo afirma que o frio é substancialmente negativo, de forma que seriam raros os poetas que conseguissem criar imagens literárias derivadas do frio. Para Bachelard, alguns versos de Saint-John Perse seriam exemplos singularíssimos do devaneio poético gerado pelas baixas temperaturas. As cenas gélidas presentes no romance *Orlando* (2014), de Virginia Woolf, seriam um exemplo de utilização exagerada e, enquanto tal, designaria o poder deste símbolo. Destarte, Bachelard mostra que o congelamento petrificador será a única imaginação possível advinda do frio.

Porém, Durand traz à memória o imaginário dos diversos povos que convivem com a neve quase que continuamente. Sendo assim, este autor alpino propõe-se a seguir o método fenomenológico – o mesmo tão utilizado por Bachelard – no que concerne a compreensão da neve enquanto elemento essencial dos imaginários romanescos de alguns autores literários. Acerca da materialidade da neve, Durand afirma que ela “surge, portanto, como um obstáculo epistemológico, ou seja, uma matéria que não se deixa catalogar e desprezar enquanto simples água gelada” (DURAND, 1996, p. 13). Por mais que a neve possua a dureza da terra e a flexibilidade da água, é necessário considerá-la como sendo um elemento à parte.

A neve em si possui, conforme a experiência humana imediata e sintetizada por Durand, aspectos sonoros e visíveis. Quanto ao primeiro, o pensador registra os elementos ligados ao campo semântico da palavra *silêncio*:

A bem dizer, a experiência sonora da neve está ligada a um processo táctil e quinésico: é a frouxidão, a lentidão, a doçura da neve que contém o seu silêncio. “Pluma no vento”, “penugem”, “algodão em rama”, “lã”, “cinza”, são as experiências banais do amortecimento sonoro da neve (*Ibid.*, p. 14).

Desta forma, os sintagmas *frouxidão, lentidão, doçura, pluma, penugem, algodão, lã e cinza* evocariam de forma satisfatória a quieta experiência sonora da neve. Este silêncio, no sentido pleno da palavra segundo salientado por Chevalier & Gheerbrant, é repleto de significado em contraposição ao mutismo que se apresenta como uma opressiva ausência de som. O silêncio será o prenúncio de uma inspiração súbita e abrirá um caminho para a materialização de importantes acontecimentos: “O silêncio, dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio, torna mudo aquele que se dissipa em tagarelice e não penetra naquele que se fecha e se bloqueia no mutismo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 834). Por sua vez, o aspecto visível da neve seria dominado por aquela diáfana e cristalina alvura, uma característica aerófana que aglutinaria, em si, os vários atributos da lenta geada que cai do céu:

As características visuais estão mais isentas de outras ingerências sensoriais: é evidentemente a brancura que triunfa, uma qualidade tão notória que quase faz parte da própria definição da neve, brancura “cintilante”, “imaculada”, “infinita”, cobrindo e abrindo o espaço por cima como por baixo, e não há muita diferença entre estas imagens da brancura invasora e “marmórea” e as imagens mais intelectualizadas do “manto” e da “mortalha” (DURAND, 1996, p. 14).

À brancura, conforme Chevalier & Gheerbrant, podemos associar uma série de ideias que vão desde a noção de absoluto à concepção de ausência e presença no que concerne às cores. Os autores do *Dicionário de Símbolos* resgatam as representações da vida e da morte, possibilitadas pela cor branca nas mais distintas culturas: “mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 141). Além disso, o branco pode simbolizar a travessia característica dos ritos de passagem, como os de iniciação. Tal organização seria uma forma analógica de se explicar os ciclos das danças do Sol e da Lua, a transformação das cores e as variações da expressividade da claridade possibilitadas pela coreografia cósmica. Sendo assim, “todo o simbolismo da cor branca, e de seus usos rituais, decorre dessa observação da natureza, a partir da qual todas as culturas humanas edificaram seus sistemas filosóficos e religiosos” (*Ibid.*, p. 142).

É comum, ainda conforme os mesmos autores, associar a cor branca à ideia religiosa de algo que foi purificado daquilo *que desagrada a Deus*. No âmbito da religiosidade judaico-cristã, é bastante notória aquela passagem do Livro do Profeta Isaías por onde Deus fala: *Ainda que vossos pecados sejam como escarlata, tornar-se-ão alvos como a neve; ainda que sejam vermelhos como carmesim, tornar-se-ão como lã*” (Is 1, 18).

Para melhor fundamentar sua análise fenomenológica acerca da simbologia da neve, Durand cita poetas que constroem devaneios literários onde a figura da neve impera. Diversas aproximações entre a neve e outros elementos são justificadas por este autor através da utilização daquilo que ele denomina como sendo a *verdade poética*, que nada tem de utilitária desde o ponto de vista científico e pragmático. Ela estaria fundamentada em uma verdade profética, isto é, revelada, uma vez que não se trata de algo constatável empiricamente. Logo, aconteceria, para Durand, uma adequação da coisa ao espírito – que seria o oposto da definição tradicional de verdade, que consiste na adequação da mente à coisa. Desta forma, partindo da *verdade p(ro)(f)ética*, o pensador alpino, juntamente com Paul Valéry (1957), aproxima da brancura da neve as alvuras das areias de um deserto:

O deserto de neve, como todos os desertos, é resistência purificadora feroz às seduções da terra. Eis que o deserto de neve nos traça vias jorantes e múltiplas: ele indica-nos uma ascese moral, uma transcendência religiosa que ultrapassa a poética da neve e, sobretudo, – via fundamental – um apocalipse radical que dialetiza e fulmina o terrestre (DURAND, 1996, p. 22).

O seu simbolismo, de acordo com Chevalier & Gheerbrant, passou por múltiplas transformações ao longo das Sagradas Escrituras e da Era da Igreja. Nas primeiras, costumava-se pensar no deserto enquanto um lugar onde os demônios habitam, o que é corroborado pelo fato de ter sido o local onde o Cristo foi tentado durante quarenta dias e, além disso, o lugar onde os primeiros eremitas, como Santo Antão do Deserto, sofreram variadas investidas dos anjos decaídos. Por outro lado, Ricardo de São Victor, um relevante teólogo do século XII, afirma que o deserto é o ponto fulcral por excelência da vivência interior da solidão eremítica:

É por isso que os monges do cristianismo posterior se retiraram para o deserto como os eremitas (deserto se diz, em grego, *eremos*), para afrontar, aí, a sua natureza e a do mundo unicamente com a ajuda de Deus. O conteúdo simbólico do termo aparece muito bem aí, pois logo se deixou de achar necessário ir materialmente para o deserto, a fim de levar uma vida de eremita (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 331).

Este aspecto religioso da simbologia do deserto parece estender-se à simbologia da neve quando Durand, analisando os textos literários de Jean-Marc Bernard e de René Char, afirma que os autores ligados aos devaneios poéticos engendrados pela materialidade da terra sentem uma espécie de inquietação diante do âmbito da neve. A aridez do deserto gelado seria, também, o abrigo da poesia prestes a encontrar-se com o elemento primordial do sagrado.

Aglutinando as imagens do Inverno – em forte oposição ao Verão –, do Natal – na religiosidade cristã –, da Imaculada Conceição, do díptico Virgindade-Maternidade, da música vocálica criada nas montanhas e de outras expressões religiosas cujos nomes sempre farão uma referência aos aspectos ontológicos da neve, Durand acentua o caráter misterioso e hierático de uma paisagem dominada pela névea brancura gélida:

*A neve exige uma adoração religiosa. É este aspecto que o renegado Gide censura ao país de Rousseau. O canto coral alpino, mesmo que seja profano e célebre o pequeno chalé ou a beleza do abeto, tem o aspecto de um cântico. A neve é a grande Virgem Imaculada e gelada para além da vida, mas guardiã da vida como brevemente constatamos. Toda a história da Virgem Mãe e da Imaculada Conceição é complexamente nevada. Em termos religiosos, para o montanhês, a neve é Nanda-Dévi ou Annapurna. A brancura perfeita garante a santidade perfeita. Aliás, a brancura resplandecente é um atributo diretamente divino: Cristo transfigurado ostenta vestes de um brilho de neve, e o termo mesopotâmico que significa divindade, *dingir*, quer também dizer claro, brilhante, o mesmo sucedendo com o *ellu* acadiano. Dyaus e Varuna são, acima de tudo, deuses luminosos. Não clarão solar, mas brilho celeste, pré-solar, como observa Mircea Eliade. A peregrinação às fontes só encontra, finalmente, a mitigação da sede original através do deserto deslumbrante da neve. No universo do Inverno, o pensamento recolhe-se e torna-se angélico, afastado das exuberâncias carnis do Verão. O deslumbramento da brancura e do frio não autoriza qualquer distração do próprio eu. Virtude encantatória do Inverno com os seus anjos e as suas lendas, e o Natal no coração de todos estes encantamentos! (DURAND, 1996, p. 24, grifos nossos).*

Durand, ademais, apresenta uma aproximação entre a neve e o fogo que, de acordo com o modo de percepção habitual, seria completamente antitética, posto que frio e calor

são, objetivamente, contrários. Todavia, relacionar o fogo à neve é, da ordem das expressões poéticas, uma verdade profética que se comporta possibilitando a *conjunctio oppositorum*¹²:

Se demonstrarmos que a neve, que, para uma consciência comum, não é mais do que frialdade por oposição ao calor do fogo, se confunde poeticamente com a função lustral do fogo e do calor, a nossa hipótese psicopoética da neve essencialmente antiterra ficará justificada (DURAND, 1996, p. 30).

Esta união dos opostos – neve e fogo – acontece de forma brilhante, conforme Durand, na poesia de Rainer Maria Rilke (2009). O poeta relembra que a neve é a principal motivadora da existência da lareira. Durand também recorda a verve poética de Charles Baudelaire (1982), que une de forma magistral o frio exterior do inverno ao calor que pode ser extraído da subjetividade daquele que experimenta uma paisagem nevosa:

E eis que se estreita ainda mais para nós toda a absurda coerência do desenvolvimento poético das imagens nevadas: havíamos partido de um silêncio reforçado pela brancura, e a noite tornava-se luminosa. Mas eis que, mais paradoxalmente, essa brancura luminosa que os nossos sentidos sabem com pertinência ser fria, se torna quente no coração (DURAND, 1996, p. 32).

Por último, o pensador alpino ressalta que o formato estrelado do cristal de neve será a sua imagem simbólica, uma vez que a estrela será “um símbolo que [fixará] os seus significados móveis” (*Ibid.*, p. 33). A figura extremamente geométrica da gélida escultura estelar chamará a atenção daquele que se encontra absorto na contemplação dos flocos de neve acumulados em um arbusto, ao passo que a quietude proveniente desta introspecção fará longínquas referências ao cosmos:

Um símbolo, de que este é um exemplo, é um complexo não apenas de sensações, mas de significações afetivas múltiplas e de uma verdadeira aprendizagem cultural. O símbolo é a conjunção estreita da natureza e da cultura. O símbolo da neve é a estrela onde vêm confluir o silêncio, a geometria hexagonal, a luz, a pureza, o apocalipse, a queimadura, a fulgurância e a canção popular. Estrela das neves (*Ibid.*, p. 35, grifos nossos).

Chevalier & Gheerbrant recordam que o fato de ser um luzeiro é uma das virtudes mais destacadas quando se pensa em uma estrela. As suas diversas representações no teto de

¹² Conceito muito caro tanto à alquimia quanto à psicologia analítica. Diz respeito à união de elementos opostos. Cf. BURCKHARDT, Titus. *Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul*. Baltimore: Penguin Books, 1971.

um templo religioso apontam para a realidade celestial desses astros. Ademais, é necessário salientar que esta característica etérea é um símbolo espiritual:

Seu caráter celeste faz com que eles sejam também símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz), e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 404).

À luz das estrelas e à luminescência da neve está ligada a brancura da Via Láctea. Esta ideia, derivada da filosofia profética desenvolvida por Durand, indica experiências cósmicas advindas da contemplação das cerrações invernais, que apontariam para a nebulosa primordial. Além disso, a uniformidade inconstante de tons de cinza esbranquiçado aparenta ser o ápice de uma meditação proposta pela neve:

Após a sua trajetória simbólica e estelar, a neve surge-nos, então, com um estranho poder de evocação e de substância. De poética que era, torna-se filosófica. De pequena antítese sensual, prenhe de apelos morais e estéticos, ela extrapola uma vasta cosmogonia. Já não apaga apenas a terra e as suas miragens, ela constitui o mundo... e mesmo o Ser (DURAND, 1996, p. 37).

Há, no capítulo intitulado *A Guerra dos Nascidos no Inverno* [The war of the winter-born], uma fábula que Alexander Graham criou após meses morando em Ozero Baikal, o que lhe proporcionou uma intensa experiência da neve. Tal fábula foi contada pelo personagem para sua turma na escola da comunidade da cidade. No conto, percebemos como Alexander trabalhou fenomenologicamente alguns dos múltiplos níveis ontológicos do inverno. *Zimorodok*, palavra russa para martim-pescador, era o nome da vila e seus moradores eram conhecidos como os Nascidos no Inverno, posto que nunca tiveram uma experiência real com outras estações. O povo era bastante forte e já estava vivendo há quase cem anos. Alexander divide em dois os invernos experimentados pelo povo de *Zimorodok*: o fraco e o forte. Em um determinado ano, o inverno fraco não veio e os rios não descongelaram, o que causou ao povo uma grande fome.

Entretanto, havia entre eles uma velha lenda acerca de uma terra do outro lado das montanhas que circundam a vila. Depois de discutirem sobre o valor da lenda, eles decidiram se arrumar para procurar por essa terra, até que viram um povo diferente do outro lado da estrada. Ambos os povos ficaram com medo recíproco, situação que durou por alguns

dias até que o som de um trompete ecoou pelas vastidões. Tal ruído precedeu a aparição de um gigantesco cervo, que pensavam ser o rei de todos os cervos. O gigantesco animal, depois de ser vítima de todas as suas flechadas, guiou-os para um lugar onde seria sua nova casa:

“Esta é a sua casa”, gritou o cervo. “Aqui vocês aprenderão a cantar e dançar e se amarão. E se vocês aprenderem o que eu gostaria que aprendessem, muitos são os povos e nações que fluirão de vocês; nascidos de suas carnes, eles empurrarão para trás todo o vazio do norte, repreenderão a escuridão e cobrirão a terra com alegria”.

Com isso, o cervo virou-se e caminhou em direção à água e, ao se afastar do povo, eles choraram e estenderam seus braços em direção ao cervo, suplicando-lhe que voltasse para eles, mas não o fez. Então a luz dourada encheu seus olhos, e os sons dos riachos e do vento encheram seus ouvidos. Suas lágrimas se transformavam em gargalhadas e seus gritos em canções. O cervo desapareceu na luz do sol, e sua partida deles não foi mais uma morte, mas uma promessa de retorno (O'BRIEN, 2011, p. 810, tradução nossa)^{xxxvi}.

Na fábula, Alexander desenvolveu uma série de temas relacionados à rica simbologia da neve e seu eventual *devaneio petrificador*, nos dizeres de Bachelard. A aparição do gigantesco cervo, no entanto, parece quebrar os sonhos gelados engendrados pela brancura cristalina dos cristais de gelo. Conforme se lê no Dicionário de Símbolos, há a possibilidade de associar o cervo à *renovação cíclica*:

O cervo é muitas vezes comparado à árvore da vida por causa de sua alta galhada, que se renova periodicamente. Simboliza a fecundidade, os ritmos de crescimento, os renascimentos. E esses seus valores simbólicos podem ser encontrados quer nos ornamentos de batistérios cristãos quer nas tradições muçulmanas, altaicas, maias, dos índios Pueblo etc. O cervo é uma imagem arcaica da renovação cíclica (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 223)

Além disso, Charbonneau-Lassay (1991) traz, no seu *Bestiário de Cristo*, a informação de que o cervo é um dos animais que foram tradicionalmente associados à figura de Jesus Cristo. Na citação a seguir, o autor resgata uma antiga história francesa que diz respeito à conversão de Santo Eustáquio que se deu por meio de um Grande Cervo, que era um disfarce do Cristo. Por fim, não podemos deixar de notar as semelhanças deste conto francês à fábula engendrada por Alexander:

Na *Legenda Áurea* da única hagiografia ocidental existente, várias cenas de caça bem conhecidas mostram Cristo tomando a forma de um cervo, a fim de revelar-

se desta forma às almas escolhidas. As mais conhecidas são as caçadas de São Hubert e Santo Eustáquio.

Um conto francês muito antigo dá o seguinte relato sobre o segundo dos dois santos: havia um homem chamado Plácido que era pagão, mas, mesmo assim, um homem de virtude, cheio de bondade com todos os que sofreram a desgraça. Um dia, quando ele e seus amigos saíram para caçar, apareceu um bando de magníficos cervos. Logo Plácido deixou seus companheiros e se lançou de cabeça na perseguição do maior e mais belo cervo, que havia se afastado do resto do bando. Depois de uma perseguição selvagem, o cervo saltou de repente para o topo de uma rocha e enfrentou o caçador, dizendo: “Placidus, por que você não me segue até as alturas? Eu sou o Cristo que te ama e a quem tu serves sem ainda o saber. Suas oferendas e seu espírito de justiça me agradam, e é por isso que me transformei em um esplêndido cervo, para atrair você até mim”.

“Lindo cervo, se você é o Cristo de tão grande fama, explique suas palavras e eu acreditarei em você”, respondeu Plácido.

O divino veado respondeu: “Eu sou o Cristo; tornei-me homem e morri na cruz; e depois de três dias à sombra do túmulo, subi para a vida eterna. E agora estou esperando por você. Vinde a mim, Plácido; eu sou o Cristo!” E diante dos olhos estupefatos do pagão, o cervo cresceu a proporções imensas e logo se fundiu em uma luz deslumbrantemente brilhante, em que apareceu um homem crucificado cujo coração e quatro membros sangraram; então, pouco a pouco, a rocha foi ficando despida e austera como antes. Plácido foi embora, abandonou tudo, mesmo seu nome dado, e se entregou totalmente a Cristo, que havia iluminado sua alma por meio do cervo milagroso (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p. 120-121, tradução nossa)^{xxxvii}.

Logo, Charbonneau-Lassay nos permite associar a figura do cervo na fábula de Alexander Graham à Pessoa do Cristo. Com tal conto, podemos inferir que Alexander procurou transmitir os símbolos do cristianismo para aquela comunidade siberiana.

Assim, nesta seção e na anterior, analisamos as simbologias da casa e da neve, visto que são elementos de extrema importância na narrativa de *The Father's Tale* e cuja compreensão lança novas luzes sob o romance de O'Brien. Na próxima seção deste capítulo, dissertaremos sobre uma construção que une, arquitetônica e simbolicamente, a casa e a neve.

1.3.4 *The igloo bloomed like soft stellar fire, a luminous blue sapphire burning*: Uma conjunção dos orbes difusos

Em sua estadia no vilarejo às margens do Lago Baikal, Alexander Graham envolve-se de tal forma com a comunidade que termina tornando-se o professor de inglês da escola elementar. Em uma determinada aula, o personagem pergunta à classe sobre algo que cai do céu, é branco e lugar em que se pode morar. Ilya, um dos filhos de Irina Filipovna, dá-

lhe a resposta correta: “Uma casa de neve!” (O’BRIEN, 2011, p. 746, tradução nossa)^{xxxviii}. Depois de uma explicação sobre o que é uma casa de neve – um iglu, em língua inuíte – daqueles que tradicionalmente a constroem para nela morar e dos modos de como edificá-la, Alexander propõe à sua turma que construam, juntos, uma casa nívea:

A construção do iglu demorou várias horas. Alex mostrou às crianças como fazer um anel de blocos em pé com cerca de três metros de diâmetro. Pelo projeto, o nível mais baixo não era horizontal: a borda superior fazia um ângulo gradualmente como uma rampa e, à medida que completava o círculo, começava a formar o segundo nível. Alex mostrou a seus ajudantes como inclinar os blocos cuidadosamente alguns graus em direção ao centro. Cada camada sucessiva aumentou a inclinação até que uma cúpula começou a tomar forma diante de seus olhos (*Ibid.*, p. 751, tradução nossa)^{xxxix}.

O professor e seus alunos vivem um momento muito bom de comunhão durante a construção do iglu. Fica patente o fato de Alexander ser um homem bastante prático, apesar de ter uma personalidade mais introspectiva e extremamente marcada por sobretons livrescos e literários.

Apoiado nas mãos e nos joelhos, ele rastejou através da abertura. Vários corpos se arrastaram atrás dele. Todos eles se levantaram exclamando extasiados. Acima de suas cabeças, a abertura deixava entrar luz suficiente para que pudessem ver. O céu era de um azul profundo e uma estrela brilhava nele. Mais blocos de neve foram empurrados pela entrada. Alex os cortou e os ergueu até o teto, trinta centímetros acima de sua cabeça. Um a um, eles o encolheram até que restasse uma única abertura no topo da cúpula, aguardando sua tampa.

Alex cortou o último bloco com cerca de 25 centímetros quadrados, suas bordas bem chanfradas para que se ajustassem perfeitamente aos blocos circundantes. Usando as duas mãos e indo mais pelo toque do que pela visão, ele o empurrou pela abertura em um ângulo, sentiu-o cair no teto e puxou-o de volta. Levantando com a ponta dos dedos, manobrando com cuidado, ele o posicionou acima da abertura e o deixou cair suavemente no lugar (*Ibid.*, p. 752, tradução nossa)^{xl}.

O iglu está quase pronto. Porém, uma vez que Alexander posiciona o último bloco, a casa nívea fica bastante escura. A solução vem depois de uma refeição em que Irina Filipovna, sendo ecoada por Kiril, elogia a ação do professor dizendo que ele vivificou a cultura da Sibéria. Alexander possui, assim como os habitantes do vilarejo às margens do Lago Baikal, uma vasta experiência existencial e fenomenológica com a neve e está, também como eles, repleto de devaneios por ela motivados. Ilya fica responsável por conseguir as

lâmpadas que serão utilizadas para iluminar o iglu, enquanto Kiril busca as velas que auxiliarão a luminosidade da casa de gelo:

A noite estava sem luar e havia poucas luzes acesas nas casas nesta extremidade da aldeia. O iglu brilhava como um carvão azul. De cada junção dos blocos de neve, linhas de luminosidade se manifestavam.

O silêncio caiu sobre a multidão enquanto eles olhavam para ele. Instintivamente, as pessoas recuaram, retirando-se cada vez mais para ter uma visão melhor do conjunto. As portas se abriram nas casas próximas e mais pessoas saíram para ver o que estava acontecendo. Logo todo o iglu foi cercado por admiradores. À medida que cada nova pessoa se aproximava, ele ficava em silêncio. Em quinze minutos, parecia que toda a aldeia havia chegado, pois o iglu agora estava cercado por um círculo de pessoas com três e quatro de profundidade (O'BRIEN, 2011, p. 756, tradução nossa)^{xli}.

O iglu construído por Alexander e a comunidade que o acolheu será percebido, à distância, como uma estrela de luz cerúlea, o que é uma referência aos formatos estelares dos flocos de neve. Sua constituição é fortemente influenciada por fatores como a densidade do vapor nas camadas superiores da atmosfera, o frio e o ponto de condensação. As pessoas exclamam, à visão do iglu iluminado, adjetivos como *diamante*, *um cometa que caiu do cosmos*, *um fogo azul*, *neve em chamas* e *uma joia em um ícone*. Este último adjetivo é proferido por Aglaya, o corvo, uma senhora bastante religiosa da aldeia. Espontaneamente, ela começa a entoar um cântico bastante evocativo, posto que era emocionalmente rico, melancólico e em tonalidade menor. Aos poucos, todos os presentes se juntam à expressão musical que brotou em resposta à visão da luminescência nívea. O texto gerado espontaneamente faz referência ao inverno, à escuridão, ao frio e à luz do despertar:

As letras eram sobrepostas e repetitivas; eram variações umas das outras, inflexões, cada uma acrescentando significado e efeito sinfônico. Alex entendeu – embora ele não soubesse como – que isso não era nem um desvelamento de uma alma coletiva, nem uma manifestação da psicologia do grupo, nem nada além do que era. O povo de Lago Baikal, muitos dos quais haviam sobrevivido a um século diabólico por engenhosidade, milagre ou uma combinação de ambos, vivia na nova era como se tivesse despertado de um sonho sombrio. Agora, enquanto cantavam, eles se ouviam cantando (*Ibid.*, p. 757, tradução nossa)^{xlii}.

A neve exige uma adoração religiosa, disse Durand (1998). Tal ato, que engendrou o hino composto e performado pela comunidade, é possibilitado pelo silêncio criado pela neve, que, por causa do ar preso entre seus flocos, absorve e atenua as vibrações sonoras.

Este silêncio, no entanto, tem todas as qualidades elencadas por Max Picard (1964) em seu livro intitulado *O Mundo do Silêncio*, onde este autor discorre sobre a natureza positiva do silêncio, que aponta para valores morais e espirituais mais elevados. Afinal, o hino da comunidade de Ozero Baikal teria existência sem o poder curativo proporcionado pelo silêncio? Uma das teses principais de Picard consiste na afirmação da inutilidade do silêncio, posto que ele pode ser incômodo e é difícil lucrar com tal vazio:

No entanto, há mais ajuda e cura no silêncio do que em todas as “coisas úteis”. O silêncio sem propósito, inexplorável, de repente aparece do lado do muito intencional, e nos assusta por sua própria falta de propósito. Ela interfere com o fluxo regular do proposital. Fortalece o intocável, diminui os danos infligidos pela exploração. *Torna as coisas inteiras novamente, levando-as de volta do mundo da dissipação para o mundo da totalidade. Dá às coisas algo de sua santa inutilidade, pois é isso que é o silêncio: santa inutilidade* (PICARD, 1964, p. 3, tradução e grifos nossos)^{xliii}.

Emergindo de um silêncio pleno de significados, Aglaya começou a entoar improvisadamente o hino e passou a ser seguida pelos outros moradores mais antigos do vilarejo. Entretanto, a maior parte do canto foi entoada por Alexander. Os sintagmas *frio, luz, escuridão, sonho, amor, beleza, fogo, coração e alma* perpassam o hino de Baikal e sintetizam os sentimentos do personagem, enquanto estrangeiro, e da comunidade que o acolheu. Abaixo, com as devidas interpolações, citamos a poesia criada de forma comunitária como uma resposta à visão daquela safira em chamas:

A luz veio até nós
De forma Inesperada, no escuro e no frio
Justo quando pensávamos que o amanhecer não viria,
Uma luz irrompeu na escuridão.
Então acordamos para ver
Finalmente o sonho entre nós,
O sonho acordado.
[PARTE DE GRAHAM]
Ó, crianças de Baikal.
Ó, crianças de Baikal. Vocês, que eu não conheço. Vocês, que não me conhecem.
Na beleza o Amor nos fez, mas nós perdemos,
Oh, nós perdemos
Nosso rosto oculto, nosso nome, nosso caminho.
Mas o amor, genialmente, nos pega pela mão esta noite
E nos guia pelas montanhas e pelo gelo.
O amor nos conhece melhor do que nós mesmos,

Embora nós, em nossa descrença, não pudéssemos manter a fé nele,
 Ou em uns nos outros.
 Cegos estávamos, e cegos estamos,
 Para árvores explodindo em chamas por toda parte,
 E a mão do Amor pressionando a pedra fria
 Uma memória de calor.
 Ó coração, ó alma!
 Do Oeste eu vim como vento Sarma,
 Do vazio veio a tempestade;
 Eu não caí do céu, mas eu cá.
 No Leste vocês moram, que é o Oeste do outro,
 E reunir-se aqui ao lado das águas do abismo
 Para forjar seus jovens dentro de sua carne
 E cantar juntos o sonho não lembrado.
 Estava me afogando, estava me afogando, filhos de Baikal,
 Como vocês se afogariam no meu mar.
 No entanto, o Amor, o Rei, viu nossa dor e se compadeceu de nós,
 E nos atraiu para esta casa
 Para dar um lugar onde todos possam viver.
 Devo ir para o oeste e nunca mais ser visto,
 No entanto, sempre vou carregá-los, como vocês devem carregar a mim.
 O coração ouvinte não esquece nenhuma palavra que o amor cantou esta noite.
 Lembre-se disso e acenda a lâmpada do coração da alma
 Para afastar todo esse vazio do norte... (O'BRIEN, 2011, p. 759-760)^{xliv}.

Sendo assim, a santa inutilidade do silêncio e do hino da comunidade de Ozero Baikal uniu Alexander e as pessoas que o acolheram em uma comunhão cheia de alegria. Desta forma, o iglu sintetiza em si os símbolos da casa e da neve, conforme explorados nos subcapítulos anteriores. Este ainda representará a claridade rodeada pelas trevas circundantes e será um emblema tanto da nostalgia de Alexander Graham pela própria casa quanto de sua esperança de poder reencontrar Andrew aliada à cura experimentada pelas pessoas daquela comunidade.

Por fim, é relevante mencionar a forma como Aglaya Pavlovna, uma das poucas pessoas de Ozero Baikal que ainda mantinham viva a chama da fé ortodoxa, sintetizou a importância do presente que Alexander deu à comunidade na figura da luminosa casa de neve:

“Esta casa os ensina. Ela lhes diz que uma casa de luz é possível, e mais do que isso, mostra-lhes que outras casas de luz são possíveis, talvez casas de luz muito grandes. Eles não pensam isso com suas mentes, mas com seus corações. Quando voltam para suas casas e se deitam para dormir, eles olham para a escuridão, e a escuridão não é mais pesada, pois a casa brilha em suas mentes. Ela lhes mostra que amam a luz e que amam sua beleza. Eles não veem mais do que isso. Com o tempo, eles ficarão famintos pela Casa da Luz que está nos céus e nunca poderá ser destruída”.

“A Casa de Neve é um sinal, então?”

“Sim. É meio-coração, meio-alma. Mas a metade pode levar ao todo, se o coração ouvir. Se o coração aprender”.

Alex pegou o braço da velha e caminhou com ela pela encosta até sua cabana. À porta, disseram boa noite e ele voltou para a clínica. Lá ele leu por um tempo, rezou o terço e o *chotki* [espécie de rosário ortodoxo], e adormeceu com o cordão nos dedos.

Durante a noite, ele sonhou com cavalos (O'BRIEN, 2011, p. 784-785, tradução nossa)^{xlv}.

Pavlovna, em sua magistral síntese, estabelece uma correspondência simbólica – *quod est superius est sicut quod inferius* – entre a terrestre e luminosa Casa de Neve, um presente que está condicionado ao elemento desagregador do tempo, e a Casa da Luz, uma aparente referência ao Paraíso tal qual compreendido no âmbito da espiritualidade cristã, seja ela católica ou ortodoxa. Com o objetivo de demonstrar a inefabilidade do Céu, São Paulo, o Apóstolo dos Gentios, afirma, através da combinação de trechos dos livros proféticos de Isaías e Jeremias, que tal mistério pode ser revelado pelo Espírito Santo:

Mas, como está escrito, o que os olhos não viram, os ouvidos não ouviram e o coração do homem não percebeu tudo o que Deus preparou para os que o amam. A nós, porém, Deus o revelou pelo Espírito [Santo]. Pois o Espírito [Santo] sonda todas as coisas, até mesmo as profundidades de Deus (1Cor 2, 9-10).

Mediante este auxílio de caráter sobrenatural, os místicos e teólogos puseram-se a engendrar reflexões a propósito do que acontece após a morte. Trese, sintetizando os principais autores do cristianismo ocidental, relaciona o termo *visão beatífica* à alegria tão intensa proporcionada por este evento, que apenas o próprio Deus pode conceder a graça necessária para que seja suportada:

Visão beatífica é o gélido termo teológico que designa a resplandecente realidade que ultrapassa qualquer imaginação ou descrição humana: o Céu. Não é apenas uma “visão” no sentido de “ver” a Deus; designa também a nossa união com Ele: Deus que toma posse da alma, e a alma que possui a Deus, numa unidade tão inteiramente arrebatadora que supera sem medida a do amor humano mais perfeito. Enquanto a alma “entra” no céu, o impacto do Amor Infinito que é Deus é uma sacudidela tão forte que aniquilaria a alma se o próprio Deus não lhe desse a força necessária para sustentar o peso da felicidade que é Ele. Se fôssemos capazes de afastar por um instante o nosso pensamento de Deus, os sofrimentos e as provas da terra haveriam de parecer-nos insignificantes e ridículo o preço pago por essa felicidade arrebatadora, deslumbrante, inesgotável, infinita que nos invade! É, além disso, uma felicidade que nada poderá arrebatar-nos. É um instante de ventura

absoluta, que jamais terminará. É a felicidade para sempre: assim é a essência da glória eterna (TRESE, 2011, p. 165).

Ademais, Clément, compendiando os principais escritores espirituais do cristianismo oriental, apresenta, por meio de uma linguagem poética e mística, a experiência interior e antecipada do Paraíso:

Tendo alcançado a liberdade interior, onde as 'paixões' cessam, ou se transformam em amor, e participam da pura 'paixão de amor' de Deus, deixamos a Sua luz nos transfixar. *Nesta luz, cuja fonte está totalmente em outro lugar, vemos, além da agitação dos 'pensamentos', nosso coração-espírito como um Paraíso interior, cor de safira. É um abismo de luz ou, melhor, de glória transparente, interiormente azulado, como um sinal de que o mundo está se tornando interior à pessoa espiritual.* Descer ao coração, dizem os ascetas, é depois subir o Sinai, onde Deus se revelou a Moisés (CLÉMENT, 1995, p. 173, tradução e grifos nossos)^{xlvi}.

Constatamos uma coincidência entre esta citação e as narrações da construção e experiência estética do iglu iluminado. A cor azul, no pensamento de Clément, simboliza o céu interiorizado para a pessoa espiritual. No âmbito da narrativa de O'Brien, tal cor aparece quando colocam, dentro do iglu, as lâmpadas que lhe proporcionarão uma luminescência capaz de deixar a comunidade de Ozero Baikal estupefata a ponto de compará-lo a uma luminosa e azulada safira em chamas. Conforme Chevalier & Gheerbrant, "no cristianismo, a safira simboliza, ao mesmo tempo, a pureza e a força luminosa do reino de Deus" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 796).

Os autores do *Dicionário de Símbolos* estendem esses simbolismos à cor azul, que podem ser recapitulados pelos sintagmas *profundidade*, quando comparamos o azul às outras cores; *imaterialidade*, quando constatamos a vacuidade metafórica e transparência do ar, da água, do cristal e do diamante; *pureza*, por conta da referência ao horizonte infinito; e *frieza*, quando nos deparamos com as clássicas teorias das cores. Chevalier & Gheerbrant também recordam que o azul, juntamente com o branco, são cores tradicionalmente associadas à figura de Santa Maria, uma vez que "exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, i. e., em direção ao ouro que virá ao encontro do branco virginal, durante sua ascensão no azul-celeste" (*Ibid.*, p. 108-109).

Logo, o paralelismo entre o iglu – Casa de Neve – e o Paraíso – Casa da Luz – é reforçado pelo simbolismo da safira e de sua cor característica, aproximação esta que reitera a correspondência simbólica apresentada por Aglaya Pavlovna. Clément também menciona em sua obra o exercício espiritual característico do cristianismo oriental que consiste na *descida ao coração*. Assim, Alexander Graham compreende a analogia entre o espaço terrestre e o infinito por meio da lente da *mística do coração*¹³, que reverbera na vida de Aglaya enquanto exímia representante do cristianismo russo na narrativa.

1.4 *The icon in the fire*: Codetta

Abordamos, neste capítulo, a forma como Michael O’Brien trabalhou a interface entre a escrita literária permeada de símbolos e a jornada de seu protagonista em *The Father’s Tale*. Através das chaves hermenêuticas constituídas pelas contribuições teóricas de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Michel Onfray, Georges Poulet, Erich Auerbach, Wladimir Krysinski, Tzvetan Todorov, John Ronald Reuel Tolkien (e seus comentadores), Homero (e seus comentadores) e Walter Benjamin, vimos que a escrita de O’Brien neste romance é composta por uma complexa urdidura literária, que conjuga alguns dos aspectos artísticos da *literatura de viagens*, o encontro com o *outro* e os símbolos que apontam para a *nostalgia da casa*.

Além disso, ficou claro que o romancista canadense interrelaciona a temática da literatura de viagens à intertextualidade, tema que será explorado no próximo capítulo deste trabalho. Tal conexão pode ser percebida através da seguinte citação de Todorov: “O processo de leitura imita, até certo ponto, o conteúdo da narrativa: é uma viagem através do livro” (TODOROV, 1995, p. 68, tradução nossa)^{xlvii}. É possível afirmar que o teórico está se referindo tanto ao processo de leitura empreendido pelo leitor de um livro quanto àquele realizado pelo personagem de uma narrativa. Como será investigado mais adiante, veremos que Alexander Graham põe-se a viajar diversas vezes por meio de suas leituras, que se fazem

¹³ Cf. OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de; BISERRA, Wiliam Alves. Homo Cordis Absconditus: A Mística do Coração nos Relatos de um Peregrino Russo. *TEOLITERÁRIA: REVISTABRASILEIRA DE LITERATURAS E TEOLOGIAS*, v. 8, p. 89-115, 2018.

presentes nas entrelinhas de *The Father's Tale*, antes mesmo de pensar em sair da familiaridade de Halcyon. Abordar o eu-leitor do protagonista do romance será essencial para a compreensão das camadas intertextuais do livro de O'Brien.

Apoiada em uma reflexão que Proust apresentou em sua obra intitulada *Sobre a Leitura*, esta tese leva em consideração as relações que Alexander teve com os autores que leu, bem como seus desejos de vislumbrar e adentrar as paisagens literárias por eles criadas:

Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quanto tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos. Estes desejos, ele não pode despertar em nós senão fazendo-nos contemplar a beleza suprema à qual o último esforço de sua arte lhe permitiu chegar. Mas por uma lei singular e, aliás, providencial da ótica dos espíritos (lei que talvez signifique que não podemos receber a verdade de ninguém e que devemos criá-la nós mesmos), o que é o fim de sua sabedoria não nos aparece senão como começo da nossa, de sorte que é no momento em que eles nos disseram tudo que podiam nos dizer que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram. Aliás, se lhes fizermos perguntas, às quais não podem responder, também pedimos-lhe respostas que não nos instruirão em nada. Porque é um efeito do amor que os poetas consigam fazer com que demos uma importância literal a coisas que não são para eles mais do que significativas de emoções pessoais. Em cada quadro que nos mostram, parecem dar-nos apenas uma ligeira impressão de uma paisagem maravilhosa, diferente do resto do mundo e no coração da qual gostaríamos que eles nos fizessem penetrar (PROUST, 1989, p. 30-31, grifos nossos).

Portanto, a visão da leitura literária enquanto viagem que se dá no campo do imaginário conduzirá esta pesquisa para a análise das diversas camadas intertextuais presentes em *The Father's Tale*. Visto que as várias homenagens aos autores lidos refletirão, nos dizeres de Proust, *o amor às coisas que não são para eles mais do que significativas emoções pessoais*, veremos que essas impressões íntimas apontam para imagens poéticas que deixam profundas marcas na consciência de Alexander Graham, o leitor.

ⁱ [Space as it appears in the narrative is a very complex pattern, and only a small part of its existence in the text is based on direct description. It is actually a combination of various kinds and levels of reconstruction.]

ⁱⁱ [In 1998, the year of the father according to the scheme put forward by Pope John Paul II for the preparation for the third millennium of Christianity, the Canadian author Michael D. O'Brien began to write a novel focused on fatherhood. It developed for several years and was published in 2011, that is, 13 years later.]

ⁱⁱⁱ ['I think', he whispered to the Presence in the tabernacle, 'my life is over'. [...]. 'Do whatever you want with me'.]

^{iv} [He missed his deceased wife very badly at times, but there was no bringing her back. He missed his sons, but they were launched into the world, busily making their own lives. They would visit Halcyon from time to time, but the law of return, he knew, was not eternal. He supposed that, for his sons, home now represented a fixed node in a wheeling universe, an anchor, or a kind of icon they occasionally touched and perhaps even revered, as one respects a tradition that had once been useful but had lost its mystique. They loved him, yes, but their temperaments were those of a different generation -- active, enthusiastic, plunged into the stimuli of life in a way that he had never been. Thus, he was alone. That he had loved, and loved with a measure of sacrifice, he did not question. He had given them what he had to give. But he now felt some regret that he had not known them as well as he might have. Nor had they understood him, for he was a relatively silent man, bookish and dutiful.]

^v ['Maria, look at this.' He pointed to the lights of Main [Street] and blew a cloud of frost. 'Have you ever noticed those sparkles before?']

^{vi} [Even so, Alex was not so enclosed within himself that he presumed upon any kind of absolute security. He knew that a guarded existence, even the apparent serenity of a bibliophile's life, was no sure defense. You must remain flexible, he told himself, to a degree -- as much as you can. He knew that if he did not, he could easily atrophy in middle age, shrink, shrivel, and calcify into a gnome in a Dickensian shop. Become the old curiosity itself. If, instead, he walked abroad upon his own familiar high moors, he would see vast landscapes and keep muscle and heart and mind alive to the possibilities in an infinitely large and surprising universe.]

^{vii} ["Dad, you've got to stop being afraid all the time. Just trust me. I'm involved in something much bigger than all of us, something far better than --".]

^{viii} ["To the nucleus of all spiritual energy".]

^{ix} [- Andy's sleeping?

- Yup, right between two trees. Big black one, kinda spooky, and the other one was on fire, real hot. So I says to Jesus, 'Look, Lord, that's my Andy-boy who got lost. You gotta look after him. You gotta bring him back to Alex. That's my little Andy-boy who I take on the pony rides.]

^x [Oh. Yes, I see what you mean. The tree of knowledge and the tree of life. Good and evil. It's a symbol, Dad. It's what we're doing. Not the old biblical myth, but the real thing, what mankind's been waiting for all these ages. The light and the shadow are one. But... but how did you know about the trees?]

^{xi} [They drove over to Maplewoods to pick up the ticket, and from there they doubled back to Highway II and turned south. The journey seemed longer to Alex than it really was, the two-hour drive dominated by a growing fear caused by a mixture of his desperate worry over Andrew, his apprehension at leaving beloved Halcyon, the lowering darkness of winter dusk, the uncertainties of the journey ahead, and the increasing insecurity on every level of his life. Father Toby's encouraging small talk and helpful hints for international travel could not dispel the feeling that he was about to enter into disaster.]

^{xii} [Premonitions of disaster are not terror, and thus Alex was able to abandon himself to the experience. He had never before flown on an airplane, and he was not afraid of death. He was, however, mildly disturbed by the front-page headlines in the newspaper a stewardess had given him, dire warnings about another terrorism alert. North American intelligence agencies had uncovered plots to sabotage flights to Europe during the coming forty-eight hours. Alex supposed this was the reason why so many of the seats around him were empty.]

He reminded himself that airports were well protected by security measures and that he was riding in a vehicle designed by experts and piloted by experts, with a long history of proven dependability, and that more people died crossing streets in New York City than in airplane disasters. Perhaps thousands died each year, flocks of humans blasted out of the skies by the shotgun of fate, plummeting to earth, littering the landscape like dead passenger pigeons.]

^{xiii} [The rolling countryside began to appear as the fog thinned. Puzzle pieces gradually coalesced, clippings of farm fields, sheep grazing on pastures, white swans drifting on a canal. A rail station crowded with Africans in native garments ripped past, followed by a ridgetop castle that glided by slowly, then more fields, more hedgerows, more villages clustering beside streams and bunched in dips of the terrain, picketed by winter trees. A Norman church, a factory, three children bending over a stone fence to see the speeding bullet, waving their red hands. Laundry flapping. Signals of the rail system. Ding-ding-ding-ding. Doppler effects and crumbling brick abutments. Bridges crossed, tunnels bored, daggers of blue horizon appearing, more water, more sheep on more fields, the grids of hedgerows and the groves of oak.]

^{xiv} [- “Convergence in their cosmology might mean a dissolving into a single entity. In other words, he may have fallen into a nest of monists.”

- “What is a monist?” Groves asked.

- “One who believes that all reality is a single, organic whole with no independent parts. Therefore, in their view all divisions are illusion.”

- “Sounds like Hinduism t’me”, said Perce.

- “Esoteric Hinduism and Buddhism have monistic elements”, Eric replied.

- “So, are you saying Andrew might have become involved with Eastern religion?” Alex asked.

- “It’s a possibility. But there are all kinds of monists running about these days. And not only in Asia. They do a brisk business here in England. And, I daresay, in America.”

- “Can you give me an example?”

- “The occult movements. Also many of the mind-control cults.”

- “Dear God”, Alex breathed.

- “Monists like to try to reconcile the irreconcilable, Eric went on. They’re fond of redefining good and evil. In the worst cases, they advocate a marriage of heaven and hell.”

- “Excuse me”, Perce interjected. “What Eric says is true, I’m sure. But there’s no evidence that Andrew’s got himself involved with any of these groups. No evidence at all. People use bad expressions all the time, even ordinary blokes like me. It’s just part of the culture.”

- Like vibe, the Irishman suggested.

- Eric replied: “You’ve got a point, Perce. People use cultic phrases for all kinds of harmless things: vibes for feelings, ‘psychic powers’ for intuitions, karma for coincidence and fate, et cetera.”

“Which leaves us where we started”, John Groves said. He stood. “Alex, is there anything else you want to ask?”]

^{xv} [Church of the New Advent of the Divine Emanation

Worship Service: Sundays 10:00 A. M.

Discussion Group: Mondays 7:30 P. M.

Prayer Meeting: Wednesday 7:30 P.M.

It was followed by an address and a telephone number. Pinned on the back beneath a small logo was a personal note:

Dear Andrew Graham,

Tonight you spoke wisely in the forum of men.

Will you fear to speak before Angels?

Visit us soon,

Sarah S.]

^{xvi} [I believe you’ve finally stumbled onto their trail. Or, to mix metaphors, you’ve caught the end of a thread that’s tied to a string that’s tied to a chain that’s wrapped around Andrew’s ankle.]

^{xvii} [In early October he falls in love and quickly falls out of love, but he may have been left a little vulnerable because of it. In late October he wins a debate and is approached by these cult people. In November he grows silent, and in his writing he begins exploring metaphysical issues outside the requirements of his academic field. Also, he becomes lax in the practice of his faith. Over Christmas he drops from view and fails to call home at the very time of year most people contact their families. In early January, he's still missing. And we finish with his strange phone calls to you on the twenty-first and twenty-third of the month. That looks like a distinct pattern to me.]

^{xviii} [British Society of Metaphysicians

Member, International Society of Metaphysicians

Founded 1969

London, New York, Hamburg, Stockholm, Helsinki, Saint Petersburg

*

Europa

*

Kosmos Corporation

Cultural Imports-Exports.]

^{xix} [Early the next morning, he went on to an Oxford travel agency and bought a ticket on a Finnair flight leaving Heathrow that afternoon. The agent also booked a hotel room for him in Helsinki. He spent his final hours in Oxford praying, walking the streets, worrying, and going over in his mind everything that had happened. [...]. Then Alex was in the air, flying north into the unknown.]

^{xx} [Fourteen years ago, on an autumn afternoon fraught with anguish, he had followed a hunch that led him along the dirt road of a provincial park twenty miles north of Halcyon. Father Toby was driving, his car pattering along at low speed as they searched the ditches, hoping to see a living boy and a bicycle. In the flaming red woods, all possibilities became real and present: both exultation and disaster. The most terrible imaginings had been flashing through Alex's mind during the previous two days, and he was now frantic with worry. The road ended at a forest stream, beside a natural landmark that was known locally as the Stone Giant. Viewed from a certain angle, this low cliff of shattered and tumbled Precambrian rock presented the image of a man seated beside the rushing stream, the man's axlike head on his chest, knees drawn up, toes dabbling in the water. The legs were two buttresses of stone between which was a sandy gap about a yard wide. They found Andrew asleep between the feet. All thoughts of recrimination or punishment evaporated. He scooped his son into his arms and held him, rocking him, groaning, breathing prayers of relief. And Father Toby had stood off a few paces, watching, embarrassed.

During those few moments, while the boy babbled out the tale of his personal odyssey, Alex had not listened to what he was saying. He heard only a language that was beyond words, that was the fluid convergence of soul and soul, of progenitor and child.]

^{xxi} [A plot can be "space oriented", serving as a motivation for the inclusion of space units; [...]. Obviously, plot is not usually subordinate, especially in relation to space, but whatever the status or functions of plot in the text, it must be seen as a more than simply a structure in time. It includes routes, movement, directions, volume, simultaneity, etc., and thus is an active partner in the structuring of space in the text.]

^{xxii} [Thus it was that one evening in late February, Alexander Graham of Halcyon, Ontario, found himself seated on a wooden bench in an overcrowded train car, going deeper into the terra incognita of Siberia.]

^{xxiii} [They paid their bills and left the hotel, walking side by side on the unplowed lane going down into the town. On the main street close to the wharf, Irina led Alex to the front door of a clapboard building, with a sign by the door: "Semyon P. Timonin, Registered Captain, Baikal Tours".]

^{xxiv} [The bitterness he had felt upon hearing the news was gone. He has entered that curious state which a runner sometimes reaches after a marathon – exhausted beyond all capacity for emotion, relieved of the need for decisions or further exertion of energy, floating in a state of preternatural calm. The path was now clearly defined: reverse direction, go straight home. With a hop, skip, and a jump he would soon be unlocking the door of his shop on Oak Avenue in a land where things did not break down and people behaved as they should. Two days from now, three at the most, and he would be crawling into his own bed, dragging a

mind-numbing book with him. Of course, he would still have to deal with the problem of Andrew, but for the moment there was nothing more he could do.]

^{xxv} [I tried to get them to take you to Irkutsk, but I am sorry to tell you that no one there really wants to deal with the problem. The hospital officials say you do not qualify for citizen's benefits because you have no proof that you are a citizen. Nor do you have the proper health insurance that foreign visitors must carry with their visa. I could have sent you away to the emergency ward in the city, where no doubt they might have kept you for a few days until they figured out what to do with you, but that would have meant another long trip with Semyon and a longer one after that in the back of a truck, and either the one or the other might have killed you, in your condition. All in all, we thought it best just to let you stay here until your status is sorted out.]

^{xxvi} [For all its great beauty and nobility, *The Lord of the Rings* might have remained on the margins of our culture, like the works of other fantasy writers like Lord Dunsany or E.R. Eddison, if it were not for one thing, which C.S. Lewis describes as a "shift in tone", a subtle change in the style of the language sufficient to carry the reader almost without realizing it from the everyday world of the Shire into the universe of high romance and chivalry. This crucial stylistic innovation is already present in *The Hobbit* of 1937. Now his publishers wanted a sequel. For years – ever since 1914 in fact – he had been constructing or "discovering" the mythology of Middle Earth. But what his publishers wanted was "more Hobbits", and this meant that he had to start not with the more "epic" characters like Aragorn and Arwen, but with the little people: Bilbo, Frodo, Sam, Merry and Pippin. What we end up with in the new book is not a chronicle of mythological wars, as he had originally intended when he offered for publication a version of *The Silmarillion*, but a journey "there and back again" from the mundane to the epic, the everyday to the heroic and back to the mundane. It is a literary bridge that carries traffic in both directions. It transposes the Hobbits into an epic universe, and through them it brings the epic qualities of nobilities and courage into the world of the Shire.]

^{xxvii} [Les mots du Roman, tout en paraissant se rapporter aux choses de la vie quotidienne, bâtissent un fait une réalité *sui generis*. L'espace romanesque est donc un espace verbal, créé de toutes pièces: caractère conforme à la fois à la nature des beaux-arts et [...] à la notion même d'espace.]

^{xxviii} [Composé des mots, l'espace romanesque comprend tous les sentiments et concepts spatiaux que le langage est capable d'exprimer, mais, en se les annexant, il en modifie automatiquement le statut. Et c'est là, précisément, ce que tel ou tel écrivain – les réalistes entre autres – voudrait faire oublier.]

^{xxix} [He knelt on the floor before the cross and turned his attention away from a thousand avenues of thought and the images that sprang up in his imagination. The images were the most intrusive, pleasant but very strong: the hills of Clementine, the woman recumbent on the winter fields with the jewel of Halcyon on her breast. Carol dancing in his arms – I'm nobody, who are you? – three prancing deer. Andrew holding up a sports trophy, his face beaming. The girl from Smolensk glowing with restored innocence. Alyosha clean and happy, his wounds healed. A kingfisher plunging, seizing an underwater fish and flashing with it into the sky.]

^{xxx} ["What kind of bird is this, Irina?"]

"Not a bird that I know of. Do you suspect it's a kingfisher?"

"I did wonder."

"That would be consistent with your symbolic tendencies. No, it's merely a beautiful bird. I've often wondered why it wasn't a specific species. I think my grandfather wished to make an embodiment of all winged creatures that seek freedom in the skies. Tell me what you see in it. Does it escape the flames?"

"That is what I hope".]

^{xxxi} [As he sat shivering on the riverbank, a streak of blue shot past him, a kingfisher diving for a fish.]

^{xxxii} [As the kingfisher plummeted like a bolt, the sun shimmered on his back, and the holy cobalt, the sacred silver of his feathers, caught fire. He plunged beneath the surface of the waters—where all currents crossed, ebbed, flowed, the swimmers trailing ribbons of affirmation and denial like the seaweed that clings to those who drown in deep waters. And when he could see again with his eyes, it seemed to him that he swam among them not as a man apart, but as one of them.]

^{xxxiii} [Snow is falling heavily outside. Our love grows and grows. Ilya is born! A beautiful child. Irina sings to him constantly and calls him *zimirodochka*—the little winter-born. Baptized by Father F on the eve of my hearing before the hospital committee. The political officer informed me that I risk trial and imprisonment if I do not appear. A patently KGB “laborer” shovels and reshovels the snow of the lane in front of our building, keeping a constant eye on the door and the window of our flat. We now have the cleanest lane in Moscow. [...].

Zimirodok was also the Russian word for kingfisher. He now realized that the word was a remote derivative of the Greek myth of Halcyon. Born at sea—born in winter—born in adversity.]

^{xxxiv} [On the following evening, Halcyon prepared for a winter’s sleep beneath a sky turbulent with spiraling stars and jets of green aurora borealis. The hundred gabled rooftops of the old town core were merry with icicle refracting the Christmas lights that had appeared on homes and shops during the past week, competing with the luminous sky. The air was completely still, and the smoke from chimneys rose straight up into darkness. When occasionally a car passed slowly along icy Main Street, its tires would whine, mingling with the laughter of boys making their way home from the town rink with hockey sticks and skates dangling from their shoulders. Few other people were out on the sidewalks, it being after eight o’clock and the region groaning under an early cold snap.]

^{xxxv} [He blew a few puffs of frost and felt a moment’s surprise when sparkles of color materialized in the microscopic crystals of his breath. He smiled and thought to himself, There’s always something new. I’ve lived for more than four decades, and never before have I noticed this.]

^{xxxvi} [“This is your home”, cried the stag. “Here you will learn to sing and dance and love one another. And if you learn what I would have you learn, many are the peoples and nations that will flow from you; born from your flesh, they will push back all the northern void, rebuke the darkness, and cover the earth with rejoicing.”

With that, the stag turned and walked into the water, and as it departed from the people, they wept and stretched out their arms toward it, pleading with it to come back to them, but it did not. Then the golden light filled their eyes, and the sounds of brooks and wind filled their ears. Their tears turned to laughter and their cries to songs. The stag disappeared into the light of the sun, and his going from them was no longer a death but a promise of return.]

^{xxxvii} [In the “Golden Legend” of the only existing occidental hagiography, several well-known hunting scenes show Christ taking the form of a stag, in order to reveal himself in this manner to chosen souls. The best-known are the hunts of St. Hubert and St. Eustace.

A very old French tale gives the following account of the second of the two saints: there was a man named Placidus who was a pagan, but all the same a man of virtue, filled with kindness for all who suffered misfortune. One day when he and his friends were out hunting, a band of magnificent stags appeared. Soon Placidus left his companions and launched headlong into the pursuit of the biggest and most beautiful stag, which had pulled away from the rest of the band. After a wild chase the stag suddenly leapt to the top of a rock and faced the hunter, saying: “Placidus, why do you not follow me into the heights? I am Christ who loves you and who you serve without yet knowing it. Your offerings and your spirit of justice please me, and that is why I made myself into a splendid stag, to draw you to me.”

“Beautiful Stag, if you are the Christ of such great fame, explain your words and I will believe in you,” answered Placidus.

The divine Stag replied, “I am the Christ; I became man and died on the cross; and after three days in the shadow of the tomb I rose to everlasting life. And now I am waiting for you. Come to me, Placidus; I am Christ!” And before the pagan’s astonished eyes, the stag grew to immense proportions and soon merged into a dazzling blaze of light, in which appeared a crucified man whose heart and four limbs bled; then, little by little, the rock became bare and stark as it had been before. Placidus went away, abandoned everything, even his given name, and gave himself totally to Christ, who had illumined his soul by means of the miraculous stag.]

^{xxxviii} [A house of snow!]

^{xxxix} [The building of the igloo took several hours. Alex showed the children how to make a ring of standing blocks about ten feet in diameter. By design, the lowest level was not horizontal: the upper edge angled gradually like a ramp, and as it completed the circle it began to form the second level. Alex showed his helpers how to lean the blocks carefully a few degrees towards the center. Each successive layer increased the incline until a dome began to take shape before their eyes.]

^{xl} [On hands and knees, he crawled through the hole. Several bodies crawled in after him. They all stood up oohing and aahing. Above their heads the open hole let in enough light for them to see. The sky was deep blue, and a star shone in it. More snow blocks were pushed in through the entrance. Alex cut them and lifted them to the ceiling, a foot above his head. One by one they shrank the sky until a single hole at the top of the dome remained, awaiting its cap.]

Alex cut the final block about ten inches square, its edges sharply beveled so that they would fit snugly with the surrounding blocks. Using both hands and going more by touch than by sight, he pushed it through the hole at an angle, felt it fall onto the roof, then pulled it back toward the hole. Lifting with the fingertips, maneuvering carefully, he positioned it above the hole and let it drop gently into place.]

^{xli} [The night was moonless, and there were few lights on in the houses at this end of the village. The igloo glowed like a blue coal. From every joint of the snow blocks, lines of radiance showed.]

Silence fell on the crowd as they gazed at it. Instinctively, people stepped back, withdrawing farther and farther in order to have a better view of the whole. Doors opened in the nearby houses, and more people came out to see what was happening. Soon the entire igloo was ringed by admirers. As each new person approached, he fell silent. Within fifteen minutes it seemed as if the entire village had arrived, for the igloo was now surrounded by a ring of people three and four deep.]

^{xlii} [The lyrics were overlapping and repetitive; they were variations on each other, inflections, each one adding to the meaning and to the symphonic effect. Alex understood – though he did not know how – that this was neither an unveiling of a collective soul nor a manifestation of the group’s psychology, nor anything other than what it was. The people of Ozero Baikal, many of whom had survived a diabolic century by ingenuity or miracle or a combination of both, were living in the new era as if awakening from a dark dream. Now, as they sang, they listened to themselves singing.]

^{xliii} [Yet there is more help and healing in silence than in all the "useful things". Purposeless, unexploitable silence suddenly appears at the side of the all-too-purposeful, and frightens us by its very purposelessness. It interferes with the regular flow of the purposeful. It strengthens the untouchable, it lessens the damage inflicted by exploitation. It makes things whole again, by taking them back from the world of dissipation into the world of wholeness. It gives things something of its own holy uselessness, for that is what silence is: holy uselessness.]

^{xliv} [The light came to us

Unexpected it came, in the dark and the cold
Just when we thought that the dawn would not come,
A light burst forth in the gloom.

Then we awoke to see
The dream among us at last,

“The waking dream.

[GRAHAM’S PART]

“O children of Baikal.

“O children of Baikal, you whom I do not know, You who know me not,

In beauty did Love make us, but we have lost,

Oh, we have lost—”

“Our hidden face, our name, our way.

But Love, a genius, takes us by the hand this night

And guides us through the mountains and the ice.

Love knows us better than we know ourselves,

Though we in our disbelief could not keep faith with him,

Or with each other.”

“Blinded we were, and blind we are,
To trees bursting into flame all about,
And the hand of Love pressing into the cold stone
A memory of heat.”

“O *serdtse*, O *dusha*!

From the west I came like sarma wind,
Out of emptiness the storm-tossed came;
I did not fall from the sky, but I fell.”

“In the east you dwell, which is another’s west,
And gather here beside the waters of abyss
To forge your young within your flesh
And sing together of the unremembered dream.”

“I was drowning, I was drowning, children of Baikal,
As you would drown upon my sea.

Yet Love the King has seen our grief and pitied us,
And drawn us to this house

To give a place where all might live.”

“I must go into the west and never more be seen,
Yet ever will I carry you, as you must carry me.

The hearing heart forgets no word that love has sung this night;
Remember it and light the heart-lamp of the soul
To push back all this northern void—.”]

^{xlv} [“This house teaches them. It tells them that a house of light is possible, and more than that, it shows them that other houses of light are possible, perhaps very great houses of light. They don’t think this with their minds but with their hearts. As they go back to their homes and lie down to sleep, they gaze into the darkness, and the darkness is no longer burdensome, for the house glows in their minds. It shows them that they love the light and that they love its beauty. They see no more than this. In time they will come to hunger for the House of Light that is in the heavens and can never be destroyed.”

“The snowhouse is a sign, then?”

“Yes. It’s half-*serdtse*, half-*glubina dushy*. But the half can lead to the whole, if the heart listens. If the heart learns.”

Alex took the old woman’s arm and walked with her up the slope to her cabin. They said good-night on her doorstep, and he returned to the clinic. There he read for a while, prayed the rosary and the *chotki*, and fell asleep with the string in his fingers.

During the night he dreamed of horses.]

^{xlvi} [Having reached interior freedom, where the ‘passions’ cease, or are transformed into love, and participate in God’s pure ‘passion of love’, we let the light of God transfix us. In this light, whose source is utterly elsewhere, we then see, beyond the stirring of ‘thoughts’, our heart-spirit as an interior heaven, sapphire in colour. It is an abyss of light or, better, of transparent glory, inwardly azure, as a sign that the world is becoming interior to the spiritual person. To descend into the heart, say the ascetics, is thereafter to climb Sinai, where God revealed himself to Moses.]

^{xlvii} [The process of reading imitates to a certain extent the content of the narrative: it is a journey within the book.]

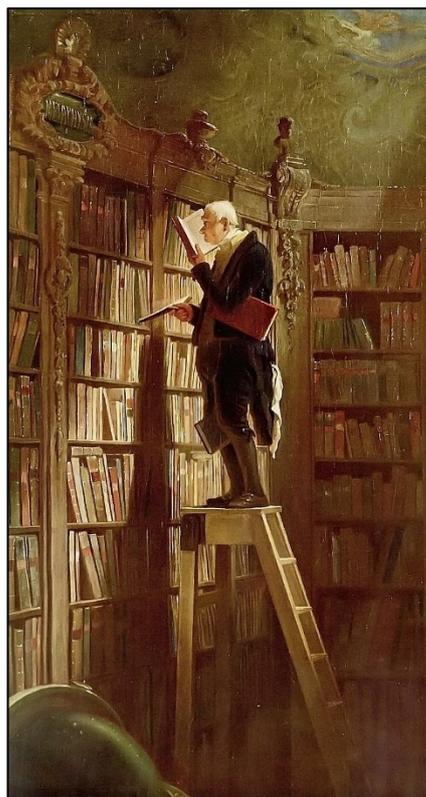
2. A confluência dos palimpsestos literários: *Voices from the Past* (Andante cantabile).

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. Clarice Lispector

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. Thomas Stearns Eliot

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). Roland Barthes

Figura 3 – CARL SPITZWEG, *The Bookworm*, 1850: óleo sobre tela, 49.5x26.8cm¹.



Analisamos, no capítulo anterior, as conexões entre a escrita literária e os deslocamentos espaciais em *The Father's Tale* (O'BRIEN, 2011). Por meio dos teóricos propostos para

¹ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bookworm_\(Spitzweg\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bookworm_(Spitzweg)). Acessado no dia 3 de novembro de 2022.

a apreciação de tais temas, observamos que Michael David O'Brien construiu seu romance através da relação, conforme os conceitos de Benjamin (1987), entre o *sedentarismo* de Alexander Graham e seu posterior *nomadismo*. No período de pouca mobilidade em Halcyon, o personagem, como será explorado mais adiante, pôde desenvolver-se enquanto leitor, o que lhe proporcionou uma série de viagens da ordem da imaginação literária, precedendo, desta forma, sua odisseia pela Eurásia.

Sendo assim, verificamos que a narrativa de *The Father's Tale* faz uso constante dos recursos da intertextualidade, ou seja, dos diversos modos de presença de outros textos literários no romance. O autor, de forma livre – o que conta ou não com a sua plena consciência –, fez referências homenageando romances, poemas, motivos literários e personagens de outros autores. O deciframento destas menções exige, portanto, atenção por parte daquele que se debruça sob uma leitura mais atenta da narrativa: “É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos” (SANT'ANNA, 2003, p. 26).

Desta forma, por meio da síntese de algumas das reflexões desenvolvidas por Genette (1997; 2010), Kristeva (1974), Bakhtin (1981; 2003), Samoyault (2008), Compagnon (1996), Barthes (1997; 1987; 1990), Proust (1989; 2002) e Bachelard (2016), o presente capítulo será dedicado à análise da forma como O'Brien, enquanto escritor, utiliza o recurso da *intertextualidade*. Partimos do pressuposto de que o *autor-narrador* – que distingue-se da figura do escritor –, conforme Bakhtin, “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra” (BAKHTIN, 2003, p. 10). Sendo assim, entendemos que esta tripla unidade está construída em cima das diversas referências textuais utilizadas pelo *autor-narrador* do romance analisado nesta tese. Examinaremos como o *autor-narrador* tem um papel de suma importância na condução unificadora das vozes da narrativa polifônica de *The Father's Tale*, além de fazer amplo uso de alusões literárias com o intuito de contextualizar situações existenciais vividas por Alexander, o que contribui para a unidade artística da obra.

Reis & Lopes (1988) recordam que o vocábulo *autor*, além de ter uma significação muito ampla e estar conectado à questão da gênese dos textos artísticos, pode ser compreendido, ligado à criação literária, como aquele ser que Roland Barthes denominou de *écrivain*, o que determina a diferença entre o *escritor* – aquele que se dedica ao labor da escrita e que tem a palavra como um fim em si mesmo – e o *escrevente* – que utiliza a palavra como um meio para uma finalidade:

O escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição).

[...].

Os escreventes, por sua vez, são homens “transitivos”; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui (BARTHES, 2007, p. 32-34).

Exploraremos, também, a forma como a constituição do personagem principal do romance contribui para a investigação de suas relações intertextuais, posto que Alexander, além de ser um ávido leitor, é também marcado por uma “consciência [que] nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra[s] consciência[s]” (BAKHTIN, 1981, p. 25) que podem ser representadas pelas outras personagens ou pelas vozes dos livros por ele lidos. Por fim, este capítulo abordará, mediante o pensamento de Alter & Kermode (1987), Auerbach (1971) e Frye (2004), a presença do intertexto bíblico em *The Father's Tale* feito de forma consciente por O'Brien². Com tal estudo, propomos uma chave hermenêutica que torne explícita a maneira como a interpretação do referido romance depende da descoberta das camadas *palimpsesticas* que o compõem, visto que “só se capta a disseminação do sentido graças a uma atenta leitura retroativa” (SAMOYAULT, 2008, p. 28).

² Cf. CAVALLIN, Clemens. The father and the prodigal son: A comparison between Marilynne Robinson's Home and Michael O'Brien's The Father's Tale. In: *Marilynne Robinson and theology*. MÖLLER, Håkan & SIGURDSON, Ola (eds). Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2021.

2.1 *A peregrinação pelos corredores dos labirintos textuais*: breves apontamentos sobre o fenômeno da intertextualidade

Gerárd Genette, em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1997; 2010), defende que a finalidade dos estudos literários não está no texto enquanto tal, mas naquilo por ele definido como *arquitexto*, ou seja, os diversos tipos discursivos, formas de proposição, gêneros literários, entre outros. O teórico, ademais, afirma que os estudos literários existem com o fito de examinar a extrapolação textual do próprio texto, isto é, todos aqueles elementos que colocam uma obra literária em ligação com as outras. Uma célebre imagem, utilizada por Genette para ilustrar analogicamente o modo como ele cria sua investigação sobre as diversas interrelações textuais, refere-se ao palimpsesto, uma série de pergaminhos de couro que serviam, na Antiguidade, como suporte da escrita antes da criação do papel. Ele relembra que acontecia ao palimpsesto a constante reutilização através da justaposição de novas inscrições após a parcial remoção das anteriores. Destarte, o crítico literário compara a criação dos textos artísticos à forma como os textos da Antiguidade eram escritos, rasurados, selecionados e reescritos:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 7).

Genette elucida a definição do conceito de *transtextualidade* como sendo uma ideia que envolve aquilo que põe um texto em ligação, evidente ou obscura, com outros textos. De acordo com o crítico, há cinco formas em que a *transtextualidade* pode vir a ocorrer, a saber: a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *metatextualidade*, a *arquitextualidade* e a *hipertextualidade*.

Na *intertextualidade*, há a existência real de um texto dentro de outro. Trata-se da correspondência vigente entre dois ou mais escritos. Conforme o Genette, a intertextualidade dá-se por meio da citação, do plágio e/ou da alusão. Assim, examinar sua ocorrência implica na exploração dos elementos que existem dentro de uma obra literária:

Em sua forma mais explícita e literal, é a prática tradicional da *citação* (entre aspas, com ou sem referências específicas). Em outra forma menos explícita e canônica, é a prática do *plágio* [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal. Novamente, em uma forma ainda menos explícita e menos literal, é a prática da *alusão*: isto é, uma enunciação cujo sentido pleno pressupõe a percepção de uma relação entre ela e outro texto que, necessariamente, refere-se por algumas inflexões que, de outra forma, permaneceriam ininteligíveis (GENETTE, 1997, p. 2, grifos do autor, tradução nossa)ⁱ.

Quando ponderamos a respeito das diversas formas de compreensão do que é a intertextualidade, podemos compreender o fenômeno como se fosse uma *apropriação*, uma *modificação*, uma espécie estabelecida de moldes que são escritos exclusivamente, ou sobejamente, de maneira criptografada, o que enseja uma *recapitulação*. Chegamos, assim, cada vez mais perto da maneira como Julia Kristeva estabeleceu o fenômeno da intertextualidade. Conforme a estudiosa, que pesquisou nos escritos de Mikhail Bakhtin, uma elucidação do que vem a ser intertextualidade aponta para a seguinte possibilidade teórica: “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 68, grifo da autora). Barthes, em consonância com Kristeva e Bakhtin, ressalta que um texto literário tem sua origem em múltiplos locais, o que lhe permite diversas possibilidades hermenêuticas em contraposição a uma única interpretação:

Um texto não é uma série de palavras que emitem um único significado “teológico” (a “mensagem” do Autor-Deus) mas um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e colide. O texto é um tecido de citações extraídas dos inúmeros centros de cultura (BARTHES, 1997, p. 146, tradução nossa)ⁱⁱ.

A *paratextualidade*, para Genette, é caracterizada pela referência a outros trabalhos literários no título de um livro, em seu subtítulo, no prefácio, no posfácio, nas notas marginais, nas epígrafes, nas ilustrações, entre outros. Este âmbito onde ocorrem tais referências é bastante amplo:

Estes fornecem ao texto um cenário (variável) e às vezes um comentário, oficial ou não, que mesmo os puristas entre os leitores, os menos inclinados à erudição externa, nem sempre podem desconsiderar tão facilmente quanto gostariam e afirmam fazer. Não desejo embarcar aqui em um estudo [...] desta gama de relações. No entanto, iremos encontrá-lo em inúmeras ocasiões, pois este é provavelmente um dos campos privilegiados de operação da dimensão pragmática da obra – ou seja, de seu impacto sobre o leitor (GENETTE, 1997, p. 3, tradução nossa)ⁱⁱⁱ.

Quanto à *metatextualidade*, esta é estabelecida através do domínio da crítica. Por meio de diversos comentários, um texto pode ser ligado a outro: “assim, Hegel, em *A Fenomenologia da Espírito*, evoca alusiva e quase silenciosamente o *Neveu de Rameau* de Denis Diderot. Este é o relacionamento crítico por excelência” (*Ibid.*, p. 4, tradução nossa)^{iv}.

Na *arquitextualidade*, acontecem as relações de um texto com as regras do gênero literário a qual pertence, recurso utilizado por Michael O’Brien desde a publicação de seu primeiro livro:

Trata-se de uma relação totalmente silenciosa, articulada no máximo apenas por uma menção paratextual, que pode ser titular (como nos *Poemas*, *Ensaio*, *O Romance da Rosa*, etc.) ou, na maioria das vezes, subtítular (como quando a indicação *Um Romance*, ou *Uma história* ou *Poemas* é anexado ao título na capa), mas que permanece em qualquer caso de natureza puramente taxonômica. Quando essa relação não é articulada, pode ser por uma recusa em sublinhar o óbvio ou, inversamente, uma intenção de rejeitar ou iludir qualquer tipo de classificação. Em todos os casos, porém, o próprio texto não deve conhecer e, conseqüentemente, não pretende declarar sua qualidade genérica (*Ibid.*, p. 4, grifos do autor, tradução nossa)^v.

Desta forma, percebemos que O’Brien sempre fez uso das menções subtítulares agregadas ao título das obras nas capas. Sendo assim, lê-se *The Father’s Tale: A Novel*, *Father Elijah: An Apocalypse*, *A Cry of Stone: A Novel*, *The Sabbatical: A Novel*, entre outros.

Por fim, a *hipertextualidade* refere-se ao liame que enxerta um texto (chamado de texto B – o hipertexto) em outro texto (chamado de texto A – o hipotexto). Esta ligação, cabe ressaltar, não é a de um mero comentário:

O uso do “enxertado” metafórico e da determinação negativa ressalta o caráter provisório dessa definição. Para ver as coisas de forma diferente, vamos postular a noção geral de um texto no segundo grau (para um uso tão transitório, eu ainda renunciarei à tentativa de encontrar um prefixo que simultaneamente englobasse o *hiper-* e o *meta-*): isto é, um texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de tipo descritivo ou intelectual, onde um metatexto (por exemplo, uma determinada página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um segundo texto (*Édipo Rei*). Pode ainda ser de outro tipo, como o texto B, não falando do

texto A, mas sendo incapaz de existir, como tal, sem A, do qual se origina por meio de um processo que chamarei provisoriamente de *transformação*, e que consequentemente evoca mais ou menos perceptível, sem necessariamente dele falar ou citá-lo (GENETTE, 1997, p. 5, grifos do autor, tradução nossa)^{vi}.

Para Genette, a hipertextualidade deve ser reputada como um elemento absoluto da literariedade, ou seja, não pode haver um texto literário que não faça algum tipo de evocação a outro texto literário. Destarte, podemos afirmar que todas as obras literárias consistem em hipertextos. O crítico, com o fito de ilustrar o fenômeno da hipertextualidade, faz referência àqueles textos literários que são uma espécie de continuação de textos precedentes.

No entanto, é importante ressaltar que estes tipos de relações *transtextuais* não são categorias herméticas e incomunicáveis. Elas, antes, podem agir de forma simultânea e acessória. Por outro lado, Genette pensa que as cinco espécies de *transtextualidade* e seus distintos níveis podem ser, concomitantemente, categorias e aspectos do texto artístico. As interrelações existentes entre elas têm o potencial de ser abundantes e determinantes nas diversas urdiduras literárias. O teórico ressalta algumas possibilidades combinatórias. No fenômeno da *arquitextualidade*, vemos, com frequência, a imitação. Além disso, a maneira como a *arquitextualidade* apresenta-se é, muitas vezes, manifestada através de sinais próprios da *paratextualidade*, que, por sua vez, são exemplos modestos de *metatextualidade*. Na *paratextualidade*, percebemos a ocorrência de diversos tipos de comentários, elementos essenciais ao fenômeno da *metatextualidade*. Os comentários críticos presentes em um *metatexto*, conforme Genette, fazem-se possíveis graças à inserção de citações, que são um aspecto fundamental da *intertextualidade*. O fenômeno do hipertexto, por sua vez, dá-se através de menções textuais, ou *paratextuais*, que também possuem qualidade *comentarística*.

Genette afirma ainda que a definição de *hipertexto* diz respeito aos textos que são procedentes de outros textos predecessores. Esta derivação acontece tanto por meio de uma modificação despretensiosa e explícita quanto através de uma imitação, que seria uma transformação mais disfarçada. Ao *hipertexto* pertencem as diversas paródias, os variados pastiches, as múltiplas fantasias, entre outras. Algumas epopeias, romances, tragédias, comédias e poemas líricos podem ser seu próprio gênero literário, bem como hipertextos de escritos

literários que já existem. Pode acontecer de no *hipertexto* haver os sinais *paratextuais* que o vincula ao *hipotexto*. Tal sinal, encontrando-se no título de um dado romance ou em algum outro local que indique ao leitor esta ligação entre os escritos, é um indício de *paratextualidade* utilizado pelo autor.

Estas múltiplas configurações *transtextuais* são, de acordo com o mesmo teórico, os enfoques possíveis daquilo que configura a textualidade, isto é, um atributo que distingue um texto e o torna possível. Dentre os artifícios *transtextuais*, pode-se destacar o prefácio, que tornou-se um gênero identificado por si mesmo.

As várias formas de transtextualidade são, de fato, aspectos de qualquer textualidade, mas também são possivelmente, e em vários graus, categorias textuais: todo texto pode ser citado e, assim, tornar-se uma citação indireta, mas a *citação direta* é uma prática literária específica que, obviamente, transcende cada uma de suas performances e tem suas próprias características gerais; qualquer enunciado pode receber uma função paratextual, mas um *prefácio* é um gênero (e eu reivindicaria o mesmo para *títulos*); crítica (metatexto) é obviamente um gênero; provavelmente apenas o arquiteyto não é uma classe, já que é, ousou dizer, a própria base da “classe” literária (GENETTE, 1997, p. 4, grifos do autor, tradução nossa)^{viii}.

A paródia, recurso revisado por Genette, utiliza-se de um artifício literário que tem sido bastante usado ao longo da história da escrita. Atendo-se à origem etimológica da palavra, o crítico literário recorda que *ode* e *canto* são sinônimos, enquanto que o vocábulo *para* refere-se àquilo que é gerado de forma paralela a um fluxo melódico original. Portanto, a paródia existiria enquanto um contraponto à melodia original. Este gênero literário consiste na reutilização de um texto que é, então, manipulado a fim de possibilitar sentidos e propósitos distintos da intenção original. Por toda a história da literatura, podemos encontrar paródias de fins satíricos, perscrutadores, líricos, entre outros. Ademais, Genette acena para três formatos possíveis para representar uma paródia, no decurso da história literária, dentro da mesma enquanto gênero textual. A partir destas três formas, um elevado número de subformatos textuais teria a sua existência garantida. No primeiro molde, a paródia é feita através da utilização, transformada ou não, de uma obra literária de origem elevada em uma temática diversa, usualmente banal. A segunda possibilidade de se fazer uma paródia consistiria no deslocamento de um texto notável para um estilo sem brio. A terceira forma,

por fim, diz respeito à aplicação de um estilo mais nobre, digno de uma epopeia, a um conteúdo comum ou não-heróico.

Uma maneira mais sistemática de se fazer uma paródia estaria apoiada na reutilização de uma obra literária amplamente prestigiada tanto com o fito de dar-lhe uma nova possibilidade interpretativa quanto com o intuito de desconectá-la do seu ambiente distinto. Tal paródia seria feita através da retomada de alguns excertos textuais diversos relidos em um sentido diverso do original. Desta forma, uma paródia atuaria como um fino adorno acoplado ao texto que a suporta.

Genette relembra que há paródias que se formam através da alteração de uma letra em um vocábulo, na mudança de um vocábulo em uma frase, entre outras maneiras. Haveriam paródias que não teriam a sua razão de ser nas alterações textuais e funcionariam através da abolição do significado de um trecho, que lhes conferiria um novo enquadramento textual. Outra possibilidade parodística se refere à composição de uma obra literária a partir dos formatos de outra obra cujo tema ou significação é transmutado mediante as transformações de vários trechos.

Por outro lado, o *pastiche* é definido por Genette como a paródia que funciona de modo caricaturesco, posto que esta distingue-se por meio da elaboração de textos conforme os hábitos literários de escritores não muito benquistos. Tratar-se-ia, segundo o crítico, de uma imitação de estilo com o objetivo de tecer uma crítica ou zombaria. Na fantasia burlesca, outra modalidade de hipertexto evidenciada por Genette, ocorre uma alteração da estilística textual, enquanto que o assunto permanece intacto. Assim, por mais que um texto escrito conforme os moldes da fantasia burlesca resgate temas notáveis, o seu aspecto é caricato, o que o une aos gêneros cômicos.

No intuito de deixar mais clara a utilização da terminologia que circunda os tipos de hipertextualidade, Genette sugere duas categorizações: funcional e estrutural. A categoria funcional instituiria o papel satírico – que engloba a paródia, a fantasia e a charge – e o não-satírico – onde encontra-se o *pastiche*. A categoria estrutural, por sua vez, liga-se ao tipo

de conexão hipertextual. Sendo assim, a paródia e a fantasia são tidas como gêneros textuais que retêm, com sua obra literária basilar, o hipotexto, uma associação de contínua transmutação textual. Destarte, Genette percebe a charge e o pastiche como textos imitativos.

O teórico também recorda que se a paródia for delimitada apenas por seus aspectos burlescos, obras literárias como *Ulisses* (2010), de James Joyce, não poderão ser consideradas enquanto tal. Assim, Genette sugere uma terceira maneira de categorizar as ações hipertextuais que abranjam as modificações e reproduções mais sérias. Para as modificações textuais mais sistemáticas, o autor sugestiona o vocábulo *transposição*, que é imparcial e de amplo domínio. Já para as reproduções mais sérias, Genette sugere o termo *falsificação*. Desse modo, o crítico instituiu seis grandes classes de hipertextos onde estão encaixadas todas as obras literárias escritas através da transmutação de outros textos.

Portanto, partindo de uma série de elos compostos de transformações textuais, a *paródia* seria percebida como uma produção literária lúdica, a fantasia como *satírica* e a transposição como *rigorosa*. Nas alterações formais fundamentadas na *imitação*, o pastiche seria visto como uma construção artística jocosa, a *charge* como um texto satírico e a *falsificação* como um escrito solene. Logo, um hipertexto possibilita tanto a leitura do texto em si mesmo quanto em suas conexões com seu hipotexto. Como recorda Samoyault: “A referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica (SAMOYAULT, 2008, p. 50)”.

O texto literário, por assemelhar-se à elaborada urdidura de um tecido, parece sugerir ao leitor as zonas de leitura que tornarão possível a apreensão dos significados que, não obstante, poderão constantemente mudar de lugar, uma vez a interpretação literária também conta com a subjetividade do leitor:

O texto, na sua multiplicidade, é comparável a um céu, ao mesmo tempo plano e liso, profundo, sem bordas e sem pontos de referência; como o adivinho desenhando nele com a ponta do seu bastão um retângulo imaginário onde se consulta, de acordo com certos princípios, o voo das aves, o comentador traça, através do texto, certas zonas de leitura, a fim de observar aí a migração de significados, o afloramento de códigos, a passagem de citações (BARTHES, 1974, p. 14, tradução nossa)^{viii}.

Estes palimpsestos literários possibilitariam àquele que lê o júbilo da descoberta das relações entre uma obra literária, seus textos predecessores e as ressonâncias de tais conexões em sua própria vivência, posto que “este ‘eu’ que se aproxima do texto é já em si uma pluralidade de outros textos, de códigos que são infinitos” (BARTHES, 1974, p. 10, tradução nossa)^{ix}.

2.2 *Deeper into the world of books: O ornamento da vida literária*

Figura 4 – ALEX DE ANDREIS, *The Young Scholar*, 1871: Óleo sobre tela, 40x30cm³.



Depois da breve exposição do pensamento de Genette unida às reflexões de outros autores, esta subseção terá como enfoque a ligação entre Alexander Graham enquanto leitor e a narrativa de *The Father's Tale*, que encontra-se permeada de diversos palimpsestos literários. Importa, para a compreensão desta ideia, destacar a importância do papel do *autor-*

³ Disponível em: <http://readingandart.blogspot.com/2012/11/alex-de-andreis.html>. Acessado no dia 03 de novembro de 2022.

narrador – que pode, por vezes, confundir-se à figura do escritor-autor – enquanto propiciador da unidade da obra literária. As palavras de Weisgerber acerca do espaço romanesco também ressaltam o papel do narrador, que engendra a ordenação dos elementos dispostos no texto artístico:

Isto significa que o espaço sugerido pelas palavras da narrativa é determinado principalmente pela pessoa e situação do narrador. Na estrutura do romance, em qualquer estrutura bem arranjada, materiais, peças e aspectos – tudo se encaixa, e nosso estudo, longe de ser capaz de se isolar e ignorar o “ponto de vista”, terá, em muitos casos, que se basear nele. A partir da forma narrativa utilizada [...] prossegue assim a forma como o espaço é organizado (WEISGERBER, 1978, p. 12, tradução nossa)^x.

Constatamos o quão engenhoso foi o trabalho de escrita do romance analisado nesta tese, visto que uma leitura atenta – que, muitas vezes, implica em uma releitura – não tardará em revelar o árduo e luminoso labor que envolve a tecelagem da colcha de retalhos literários que culminará no todo orgânico e unificado da obra literária:

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? *Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário* (COMPAGNON, 1996, p. 38-39, grifos nossos)^{xi}.

No entanto, é importante frisar a possibilidade de existência da descontinuidade entre a citação, sua origem e destino, percurso que quase sempre é marcado por uma reescrita que, por causa da necessária unificação literária da obra, passará por uma série de alterações:

Uma tipologia assim fundada sobre o caráter concreto dos empréstimos e a disposição dos intertextos nas obras permite salientar um problema central de toda a poética da intertextualidade: a descontinuidade. *Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão*. Numerosas questões teóricas da intertextualidade estão ligadas a este aspecto e todo o interesse de um estudo intertextual consiste em medir os efeitos poéticos desta abertura. A outra questão primordial, a da coletividade das obras, implica o exame mais aprofundado dos jogos da memória na literatura (SAMOYAULT, 2008, p. 67, grifos nossos).

No capítulo anterior, foram explorados os deslocamentos de Alexander Graham, protagonista do romance *The Father's Tale*. Percebemos que a narração de suas viagens faz uso

de elementos simbólicos que funcionam como luzes que mostram o caminho certo em um labirinto tortuoso. Símbolos como a *neve*, a *casa* e o *martim-pescador* foram examinados a fim de compreendermos a harmonia artística da obra em consonância à interioridade do personagem. Em outro nível hermenêutico, é possível perceber como a urdidura do romance possui uma pletora de referências literárias das mais diversas possíveis, como será exposto neste capítulo. Esta realidade é possibilitada graças a um acontecimento ocorrido na adolescência de Alexander, que lhe possibilitou a criação de uma imensa cultura literária que reverbera nas páginas do texto de O'Brien:

Ele passou dois anos de sua adolescência na cama, recuperando-se da devastadora febre reumática. Naquela época, a doença prejudicava o coração, diziam, e a única cura era a inatividade total. Durante a convalescença, *ele mergulhou mais fundo no mundo dos livros e permaneceu lá*. Assim, o que poderia ter sido um estado transitório – o temperamento tímido de um jovem – tornou-se sua forma permanente (O'BRIEN, 2011, p. 27, tradução e grifos nossos)^{xii}.

A citação acima revela que o personagem do romance analisado é um leitor, cuja consciência é o espaço de confluência das citações que serão, posteriormente, reconhecidas algures. A experiência das leituras de Alexander provocará reverberações em toda sua vida, especialmente em suas viagens de trem pela Inglaterra e Rússia, países que ele só conhecia por meio de suas respectivas representações literárias na obra de Lewis, Dickens, Dostoiévski e Tolstói, entre outros. O eco dos livros por ele lidos e relidos ressoará em seus momentos de devaneio, o que lhes dará uma unidade semelhante àquela procurada nas obras literárias:

Assim se revela a existência total da escrita: um texto é feito de múltiplos escritos, extraídos de muitas culturas que entram em mútuas relações dialógicas por meio da paródia e da contestação, mas há um lugar onde a multiplicidade está concentrada, e esse lugar é o leitor. Não é, como até agora foi dito, o autor. *O leitor é o espaço no qual todas as citações que compõem uma escrita são inscritas sem que nenhuma delas se perca*; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (BARTHES, 1997, p. 148, tradução nossa)^{xiii}.

Alexander também mostrava uma preferência pela literatura, em detrimento das produções cinematográficas, como forma de um agradável passatempo provocador de sono. Por estar particularmente apreensivo por causa da falta de sucesso em conseguir contactar

seu filho mais novo, Andrew Graham, o personagem decidiu levar alguns livros para ler enquanto estivesse deitado:

Decidindo que era incapaz de ambos, foi para a cama, levando consigo os *Livros Natalinos* de Charles Dickens, a edição ilustrada da Oxford, e um livro terrivelmente denso que adquirira recentemente para a loja, um estudo dos movimentos revolucionários russos do século XIX, escrito sessenta anos antes da Revolução Bolchevique por um dezembrista expatriado residente em Paris. Era tão deliciosamente soporífero que, se Dickens falhasse, os russos certamente o colocariam para dormir. E nisso, como em tantos outros assuntos, Alex estava certo (O'BRIEN, 2011, p. 50, tradução nossa)^{xiv}.

Podemos depreender dos trechos analisados que Alexander possuía o hábito de ler um mesmo livro diversas vezes. Esta segunda leitura – ou terceira, ou quarta –, além de facilitar o cotejamento entre o original e suas traduções, fomentava a formação da imaginação literária, segundo Bachelard, bem como seu fortalecimento:

Aliás, convém assinalar de passagem que as imagens materiais são em geral imagens de *segunda leitura*. A *segunda leitura* é a única que pode propiciar à imagem-força suas verdadeiras recorrências. Faz refluir o interesse. Constitui precisamente todos os interesses afetivos em *interesse literário*. Só há *literatura* em *segunda leitura*. Ora, nos tempos que correm, os livros são lidos apenas uma vez, por sua virtude de surpreender. As imagens pitorescas devem surpreender. As imagens materiais, pelo contrário, devem nos remeter às regiões da vida inconsciente onde a imaginação e a vontade misturam suas profundas raízes (BACHELARD, 2016, p. 208, grifos do autor).

O narrador de *The Father's Tale* faz várias alusões pertencentes ao universo literário de outros escritores. Mencionando um elemento simbólico na escrita de Charles Dickens, o narrador escarnece da extrema quietude de Alexander: “Ele sabia que, se não o fizesse, poderia facilmente atrofiar na meia-idade, encolher, murchar e calcificar em um gnomo em uma loja dickensiana” (O'BRIEN, 2011, p. 28)^{xv}.

Ao viajar de avião pela primeira vez, Alexander procurou por algo que o reconectasse à segurança de seu lar. Todavia, o livro que havia trazido consigo funcionou como uma espécie de oráculo. Trata-se do poema *A Cotovia Engaiolada* de Gerard Manley Hopkins:

Ele corrigiu seu giroscópio interno remexendo em sua bolsa, procurando algo para ler. Sua mão bateu em um dos livros de Hopkins e puxou-o para fora. Seus olhos pousaram em “A Cotovia Engaiolada”.

A ascendente alma do homem casa-esqueleto vil tem –
E mais adiante:

*Ambas, às vezes, cantam melodias as mais belas
Mas, por outras, curvam-se demais em suas celas
Ou agarram as grades em acessos de medo ou ódio*

“Para se levantar, você deve abandonar tudo”, disse Alex a si mesmo, “acima de tudo a segurança da jaula. Mas primeiro você deve ver a gaiola como ela é”. (O’BRIEN, 2011, p. 178-179, tradução do trecho de O’Brien de nossa lavra; tradução do poema de Hopkins feita por CAMARGO, 1993)^{xvi}.

O poema funcionou como uma chave hermenêutica com a qual Alexander pôde interpretar de forma cristalina este momento em que deveria fazer de tudo para sair da previsibilidade de sua vida estável em Halcyon e enfrentar a aleatoriedade do desconhecido.

Estas relações literárias também povoavam as memórias e os devaneios de Alexander. Um pouco antes de viajar para a Inglaterra, o viúvo decidiu contemplar por alguns instantes os quartos vazios dos filhos, Jacob e Andrew, que já não moravam com ele. O quarto de Jacob ainda possuía equipamentos musicais, computador, livros técnicos e outros objetos. O de Andrew continha estantes de livros, rostos de meninas e pessoas velhas desenhadas com carvão decorando as paredes e um poema emoldurado na cabeça da cama embaixo do crucifixo. A caligrafia instável indicava que o texto havia sido escrito quando Andrew era ainda um pré-adolescente. Como modo de eternizar uma memória de infância, o rapaz copiou à mão um dos poemas de Robert Louis Stevenson que o pai lia para eles:

Ele se lembra de ter recitado o poema para os pequenos Jacob e Andrew, um filho debaixo de cada braço, página após página do *Jardim dos Versos de Uma Criança*, os meninos sempre ansiosos para virar as páginas antes de terminar o poema, correndo, querendo mais e mais e mais. Eles sabiam de cor todos os versos dessas leituras para dormir e o corrigiam sempre que ele errava uma palavra. Eles amavam o hábito, prosperavam nas tradições. Foram tempos bons, tempos felizes. Agora, todos esses anos depois, ele sentia de novo sua alegria momentânea, sua inocência e união. Para onde foram? (O’BRIEN, 2011, p. 85-86, tradução nossa)^{xvii}.

Outro exemplo de alusões literárias ocorre quando o viúvo pisa na Inglaterra pela primeira vez e vê crianças britânicas no campo enquanto viaja de trem. O narrador então faz uma referência às *Crônicas de Nárnia*, do literato britânico Clive Staples Lewis: “E havia crianças que pareciam ter acabado de voltar de Nárnia” (*Ibid.*, p. 181, tradução nossa).

A literatura também marcou profundamente o casamento de Alexander e Carol. Depois de ter visitado Darla Conniker, uma espécie de visionária de Halcyon, o personagem

decidiu visitar o túmulo de sua falecida esposa. O jazigo tinha nele inscrito o poema *Esta Poeira Quieta* de Emily Dickinson:

Em seguida, leu o poema que ela pediu que colocasse no granito, versos de sua amada Emily Dickinson:

*Esta poeira quieta foi outrora,
Senhoras, cavalheiros e crianças;
Foi talentos, foi riso e suspiros,
Blusas, batinas, tranças.*

*Este lugar foi vívida mansão
De jardins bem-cuidados,
Onde flores e abelhas perfaziam
Seus circuitos no oriente. Hoje é passado.⁴*

Ela havia insistido no poema. Insistiu principalmente nos três cervos inscritos no granito acima do texto. Como sempre, eles dançaram em círculo, encimados por uma cruz (O'BRIEN, 2011, p. 156, tradução nossa)^{xviii}.

Na faculdade onde seu filho estava matriculado, o pai teve a oportunidade de conversar com diversos colegas e professores, que refletiram a respeito do que poderia estar passando pela cabeça de Andrew nos meses que antecederam seu sumiço. A presença da poesia e do pensamento de William Blake parecia povoar a mente do rapaz, o que coaduna com os objetivos da seita que o raptara: “Blake estava fazendo um grande esforço para re-espiritualizar a Inglaterra”, disse Hewlitt em um tom seco. ‘Ele desprezava as escuras fábricas satânicas da Revolução Industrial e o que elas estavam fazendo à humanidade’” (*Ibid.*, p. 205, tradução nossa)^{xix}.

Procurando por pistas do paradeiro de seu filho, Alexander percorre diversos bairros de Oxford com o dr. Owen Whitfield, um dos professores de Andrew, até chegarem à localização de um *pub* que havia sido frequentado pelos *Inklings* – grupo informal de discussões literárias composto, principalmente, por Clive Staples Lewis, John Ronald Reuel Tolkien, Charles Walter Stansby Williams, entre outros: “O que é o Pássaro e o Bebê?” Alex perguntou. Whitfield explicou. É um *pub* chamado The Eagle and Child. Os *Inklings* costumavam encontrar-se lá” (*Ibid.*, p. 223, tradução nossa)^{xx}.

⁴ Tradução de Idelma Ribeiro de Faria. <http://cultura.fm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/emily-dickinson-esta-poeira-quieta>. Acessado no dia 04 de junho de 2021.

Uma outra referência literária está presente na fotografia de si mesmo que Alexander encontrou no bagunçado quarto de Andrew: “Em um pedaço de papel colado na parte inferior da imagem estava escrito: ‘A Criança é o pai do Homem’ Wm. Wordsworth, 1802” (O’BRIEN, 2011, p. 225, tradução nossa)^{xxi}. Esta citação de Wordsworth abrirá caminho para o tema dos emblemas da paternidade que serão discutidos nos próximos capítulos. Por hora, importa explorar as principais referências literárias presentes em *The Father's Tale*. Além disso, pudemos constatar, entremeada no romance, a noção de que seu autor-narrador – que pode ser visto como mais uma das vozes que compõem a polifonia da narrativa – também é um leitor, uma vez que este recorrerá a diversas alusões literárias na narração dos episódios da vida de Alexander. Ademais, tal temperamento introspectivo recebeu a ênfase da perenidade da leitura literária a que o viúvo dedicou-se no começo da sua juventude. Como disse Proust a propósito das relações entre a infância ociosa e a leitura, a literatura deixa marcas profundas naqueles que a ela se dedicam:

Sem dúvida não fiz mais do que provar pelo tamanho e pelo caráter do desenvolvimento precedente o que eu já havia dito antes: *o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos* (PROUST, 1989, p. 24, grifos nossos).

Esta vida literária, que Bachelard percebe como ornamento, ostentação e exuberância, parece ter fundamento em uma reflexão apresentada por Proust no último volume do seu *À la recherche du temps perdu* (1987), acerca da autorreferencialidade do ato da leitura. Destarte, cada livro que Alexander leu só lhe foi útil na medida em que ele, enquanto ser humano e leitor, desenvolvia sua personalidade:

Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo. O reconhecimento em si mesmo, pelo leitor, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos em certa medida, podendo a diferença entre ambos os textos ser várias vezes imputada não ao autor, mas ao leitor. Além do mais, o livro pode ser muito sábio, obscuro demais para o leitor ingênuo e, assim, não lhe apresentar senão lentes turvas com as quais ele não poderá ler. Porém, outras peculiaridades (como a inversão) podem fazer com que o leitor sinta necessidade de ler de uma certa maneira para ler bem; o autor não precisa ficar ofendido, mas, pelo contrário, deve dar a maior liberdade ao leitor, dizendo: “Olhe você mesmo, veja se vê melhor com esta lente ou com essa outra” (PROUST, 2002, p. 694-695, grifos nossos).

Esta autorreferencialidade em Alexander enquanto leitor de si mesmo foi certamente proporcionada pela lente de sua introspecção melancólica, que os autores por ele lido reforçaram, proporcionando-lhe tanto um crescimento interior quanto um reconhecimento da sua própria essência. Este universo literário lhe possibilitou o estabelecimento de sua personalidade introspectiva, bem como de uma fonte de renda para sustentar sua futura família. Trata-se de sua livraria que, em uma conversa com sua falecida esposa, receberia *Kingfisher* por nome, trazendo uma referência literária helênica: “‘A Kingfisher!’ Alex exclamou, sentando-se ereto. ‘Halcyon é o antigo nome do mito grego do martim-pescador.’” (O’BRIEN, 2011, p. 57, tradução nossa)^{xxii}. Ao longo de toda sua vida, o personagem devotou-se sobejamente à construção da livraria, que também servia como sua biblioteca particular. Assim, este espaço funcionava como um universo paralelo onde ele poderia deleitar-se na apreciação estética proveniente da leitura de livros das mais variadas origens:

Abrindo os olhos, Alex olhou para a sala de estar, que agora era a sala principal da Kingfisher. As paredes eram forradas com prateleiras de carvalho que só deixaram de subir quando encontraram as cornijas ornamentadas do teto de doze pés de altura; elas estavam totalmente carregadas e se espalhavam em pilhas onde quer que se encontrasse espaço. As prateleiras livres dividiam a sala em recantos e alcovas, de modo que o conjunto se assemelhava a uma biblioteca superlotada, contendo aproximadamente vinte e quatro mil volumes. Dezesesseis mil outros títulos estavam alojados nas três salas menores do andar térreo. Uma continha literatura clássica e moderna, outra arte e livros de história, e a terceira era a coleção russa. Esta era a menor sala e, em termos de números, a menos significativa. Ela não continha mais de dois mil títulos, mas era o produto de trinta anos de pesquisa e um investimento considerável de dinheiro e esforço. Na verdade, era o principal amor de Alex (*Ibid.*, p. 58-59)^{xxiii}.

Vimos como a literatura moldou a visão de mundo e personalidade de Alexander. Com o imaginário enriquecido por meio da leitura, ele pôde criar inúmeras relações entre os diversos enredos dos livros lidos, assim como entre os livros e a realidade povoada por aqueles arquétipos ancestrais. Parece ser aquilo que Bachelard fala sobre a necessidade dos livros de possuírem raízes mais profundas do que a sabedoria proveniente da visão:

Há para isso, em primeiro lugar, uma razão de competência. Ambicionamos apenas uma: a competência de leitura. Não passamos de um leitor, de um ledor. E passamos horas, dias, a ler em lenta leitura os livros *linha por linha*, resistindo o mais que podemos à sedução das histórias (isto é, à parte claramente consciente dos

livros) para estarmos bem certos de habitar as imagens novas, as imagens que renovam os arquétipos inconscientes.

[...]

Os livros não são feitos apenas com o que se *sabe* e o que se *vê*. Necessitam de raízes mais profundas (BACHELARD, 2016, p. 4; p. 106, grifos do autor).

Todas essas imagens literárias presentes nas referências livrescas na história de vida de Alexander Graham estavam profundamente misturadas ao seu *ethos*, uma vez que sua própria visão de mundo foi moldada pela lenta e intensa formação de seu imaginário, influenciado pelas diversas realidades transfiguradas pela escrita romanesca dos autores que tanto povoavam sua intimidade. Bachelard afirma que essas imagens literárias também podem funcionar como se fossem ideias que envolvessem tanto a interioridade quanto a exterioridade:

Quem quisesse demorar-se longamente em todas essas imagens, depois deixá-las se amalgamarem lentamente, conheceria as extraordinárias delícias das imagens compostas, das imagens que atendem ao mesmo tempo a várias instâncias da vida imaginante. A particularidade do *novo espírito literário*, tão característico da literatura contemporânea, é precisamente mudar de *nível de imagens*, subir ou descer ao longo de um eixo que vai, nos dois sentidos, do orgânico ao espiritual, sem jamais se satisfazer com um único plano de realidade. Assim a *imagem literária* tem o privilégio de agir ao mesmo tempo como imagem e como ideia. Implica o íntimo e o objetivo. Não é de admirar que ela esteja no próprio centro do problema da expressão (*Ibid.*, p. 135, grifos do autor).

Estas imagens literárias metafóricas vão tomando formas explicitamente transtextuais, conforme o conceito desenvolvido por Genette (1997). Ao longo das páginas de *The Father's Tale*, o leitor percebe que a narrativa está permeada de referências diretas e indiretas, explícitas e implícitas a outras obras literárias. Por meio de indicações dos títulos dos romances, alusões a temas predominantes no trabalho de um autor, citações de poemas recitados pelo personagem e figuras alegóricas – como a do martim-pescador – que desenvolvem-se como uma complexa metáfora, o romance de O'Brien se apresenta como uma densa malha de referências textuais que sustentam o edifício da narrativa.

Por mais que Alexander fosse uma pessoa introspectiva, todos esses anos de dedicação na construção de sua biblioteca e na apreciação estética das diversas literaturas colaboraram na formação de seu imaginário. Uma vez que, para Bachelard, a imaginação literária é a mais forte e livre das imaginações humanas:

Mas é uma boa oportunidade para mostrar que a *imagem literária* em geral não é uma forma empobrecida de imaginação. A *imagem literária* é, muito pelo contrário, a imaginação em sua seiva plena, a imaginação em seu máximo de liberdade (BACHELARD, 2016, p. 148, grifos do autor).

Se é fato que o ofício de Alexander lhe proporcionava um meio de sustento, é também verdade que este mesmo trabalho contribuía para sua contínua transformação enquanto *homo literatus*, posto que “no trabalho, o homem satisfaz uma potência de criação que se multiplica por numerosas metáforas” (*Ibid.*, p. 24). Estas metáforas, que aparecerão de forma mais volumosa ao longo de *The Father's Tale*, são de extrema importância para a compreensão do *modus essendi* de seu protagonista. Veremos citações diretas e indiretas de várias obras literárias – como as *Crônicas de Nárnia*, de Lewis (2012) – por toda a extensão do romance, o que mostrará o quão relevante é a literatura para o personagem. Gaston Bachelard expressa a seriedade desta forma de expressão artística na vida de uma pessoa de maneira contundente: “e, em particular, a vida literária é ornamento, ostentação, exuberância. Desenvolve-se incessantemente no mundo da metáfora” (BACHELARD, 2016, p. 62). A influência da literatura na vida de Alexander terá diversas expressões cifradas por meio de metáforas, como será visto mais adiante.

2.2.1 *A swan upon the lake: a homenagem à Rússia e alguns de seus escritores*

Uma notável parte da biblioteca de Alexander era composta de exemplares dos clássicos da literatura russa. Abrangendo escritores da Rússia pré-revolucionária e czarista, alguns escritores dissidentes – autores contrários à Revolução Bolchevique – e poucos materiais de literatos alinhados ao *Regime Soviético*, que só estavam em sua biblioteca por causa da relevância histórica.

Grande parte dessa coleção era composta de obras-padrão: Tolstoi, Dostoievski e Chekov, em várias traduções do século XX, bem como escritores como Pasternak e Sholokov que haviam sido publicados pelos soviéticos. Solzhenitsyn tinha uma seção própria, assim como os poetas dissidentes, algumas das quais tinham sido obtidas por intermediários na Alemanha e na Suíça. Muitos dos livros eram não-ficção comum que cobriam uma ampla variedade de assuntos, escritos em inglês, francês, alemão e russo, alguns pré-revolucionários, alguns da era soviética, alguns pós-soviéticos – mas todos lidando com um ou outro aspecto da Rússia e regiões

que caíram no abraço dos impérios czarista e soviético. Havia pouco material marxista, e Alex sinalizou os poucos livros desse gênero com notas autoadesivas em vermelho nas quais havia escrito: “Propaganda – apenas interesse histórico”. A característica distintiva de sua coleção era o número excepcionalmente alto de obras russas mais antigas. Era bem conhecido dos estudiosos da eslavística em toda a América do Norte que também não passara despercebido na Europa, pois Alex não poupou despesas na obtenção de livros raros na língua russa. Um quarto dos volumes foi publicado antes da Revolução, incluindo alguns prêmios cobiçados, como as primeiras edições de *Pais e Filhos* de Turgenev, *Eugene Onegin* de Pushkin, *Um Herói de Nossos Tempos* de Lermontov e, o mais extraordinário de tudo, uma cópia de *Almas Mortas* assinada por Gogol (O'BRIEN, 2011, p. 59)^{xxiv}.

Um fato importante na história de vida de Alexander Graham refere-se a um encontro que este teve aos doze anos ao contemplar o Rio Clementine na floresta ao norte da cidade de Halcyon:

Surpreendido de seu devaneio por um leve zumbido, ele notou um velho parado alguns passos rio abaixo, chicoteando uma vara de pescar da qual uma linha cruzava um dos poços profundos do rio. Por um tempo, conscientes um do outro, eles permaneceram sem se falar. Alex voltou a olhar para a corrente, desejando que o homem fosse embora. O velho olhava para ele de vez em quando, e talvez ele também desejasse ficar sozinho (*Ibid.*, p. 63)^{xxv}.

Este momento de aparente hostilidade foi resolvido quando ambos abriram-se ao diálogo que ajudou o jovem Alexander a descobrir que o velho chamava-se Leonid, o zelador da escola, e veio da Rússia. Com o tempo, uma inusitada amizade desenvolveu-se entre os dois e Leonid começou a ensinar russo ao rapaz, que ficou extremamente apaixonado pelo idioma e literatura do país:

Durante os dois anos que se seguiram, Leonid trouxe muitos livros, livros russos preciosos. Histórias, em sua maioria, para crianças e jovens. Ele leu em voz alta e apontou para as fotos como se Alex fosse uma criança. Os pais de Alex obedientemente compraram discos e fitas cassete para complementar essas sessões. Então vieram as demandas brutais de Leonid por memorização, exercícios de composição e tradução de parágrafos. O sucesso foi recompensado por contos lidos em voz alta. Por fim, o homem e o menino começaram a inventar histórias. Contos de fadas russos de Leonid. As fantasias infantis de Alex. Leonid era particularmente exigente com sotaques (*Ibid.*, p. 66, tradução nossa)^{xxvi}.

Com o passar do tempo, o solitário Alexander ia sendo cada vez mais capaz de ler romances russos intimidadores, além de poder cotejar uma edição russa com a tradução inglesa do mesmo romance. O personagem, ademais, percebia que a tradução literária era tanto uma arte quanto uma ciência:

Ele, então, tinha dezoito anos e caminhava por horas todos os dias e nadava no verão, sozinho. Sozinho em seu quarto, enfrentando os romances monumentais – *Guerra e Paz*, *Os Irmãos Karamazov*, *E Tranquilo corre o Don*, *Dr. Jivago*. Primeiro a edição em inglês, depois a russa, comparando o texto original com a tradução à medida que avançava. A tradução da grande literatura, ele aprendeu, era tanto uma arte quanto uma ciência, e poucas das traduções em inglês que leu possuíam a arte. Tecnicamente competentes, os tradutores muitas vezes entregaram o corpo da obra intacto, mas com sua alma perdida. Carpa morta e carpa viva (O'BRIEN, 2011, p. 71, tradução nossa)^{xxvii}.

Nabokov, em suas anotações de aulas dedicadas à exposição de seu estudo acerca da literatura russa, recorda que a produção literária do país ou, mais precisamente, a prosa, pode ser compactada em um período muito específico. A Rússia do século XIX, de acordo com o literato, produziu qualitativamente, a despeito de seu passado literário ser irrelevante, o que a França e a Inglaterra produziram desde o começo de suas respectivas histórias literárias. Nabokov explica que a Rússia – um país relativamente jovem –, apesar de seus problemas sociais, precisou de um único século para chegar à estatura cultural dos países ocidentais:

Calculei uma vez que o reconhecidamente melhor, em termos de ficção e poesia russa que foi produzido desde o início do século passado, chega a cerca de 23.000 páginas em impressão comum. É evidente que nem a literatura francesa nem a inglesa podem ser tratadas de forma tão compacta. Elas se estendem por muitos séculos; o número de obras-primas é formidável. Isso me leva ao meu primeiro ponto. *Se excluirmos uma obra-prima medieval, a coisa maravilhosamente confortável sobre a prosa russa é que ela está toda contida na ânfora de um século inteiro – com um pequeno jarro de creme adicional fornecido para qualquer excedente que possa ter acumulado desde então.* Um século, o dezenove, foi suficiente para que um país praticamente sem tradição literária própria criasse uma literatura que, em valor artístico, em ampla influência, em tudo, exceto em volume, fosse igualada à gloriosa produção da Inglaterra ou da França, embora suas respectivas produções de obras-primas permanentes haviam começado muito antes. Esse fluxo milagroso de valores estéticos em uma civilização tão jovem não poderia ter ocorrido a menos que, em todas as outras ramificações do crescimento espiritual, a Rússia do século XIX não tivesse alcançado, com a mesma velocidade anormal, um grau de cultura que novamente se equiparava ao dos países ocidentais mais antigos. Estou ciente de que o reconhecimento dessa cultura do passado da Rússia não é parte integrante da noção de história russa de um estrangeiro. A questão da evolução do pensamento liberal na Rússia antes da Revolução foi completamente obscurecida e distorcida no exterior pela astuta propaganda comunista nos anos vinte e trinta deste século [XX]. Eles usurparam a honra de ter civilizado a Rússia. Mas também é verdade que nos dias de Pushkin ou Gogol uma grande maioria da nação russa foi deixada de fora no frio em um véu de lenta neve do outro lado das brilhantes

janelas ambarinas, e isso foi um resultado trágico do fato de que uma cultura europeia mais refinada chegara rápido demais a um país famoso por seus infortúnios, famoso pela miséria de suas inúmeras vidas humildes – mas isso é outra história. *Ou talvez não seja. No processo de esboçar um quadro da história da literatura russa recente, ou mais precisamente, no processo de definir as forças que lutaram pela posse da alma do artista, posso, se tiver sorte, tocar no profundo pathos que pertence a toda arte autêntica por causa da ruptura entre seus valores eternos e os sofrimentos de um mundo confuso – este mundo, de fato, dificilmente pode ser culpado por considerar a literatura um luxo ou um brinquedo, a menos que possa ser usado como um guia atualizado* (NABOKOV, 1981, p. 12, tradução e grifos nossos)^{xxviii}.

A última frase da citação de Nabokov serve-nos como chave de leitura para a interpretação do amor de Alexander pela literatura russa. Não se trata de perceber a literatura como uma diversão supérflua. Pelo contrário, significa utilizá-la como uma espécie de manual para tentar compreender os valores de um país e um povo.

Sua fascinação pela Rússia esbarrava em seu aparente comodismo, posto que, até o momento em que decidiu partir em busca de seu filho pela Europa e Ásia, nunca havia saído do Canadá. A admiração pelo espírito russo representado pela literatura e pela figura de Leonid resumia a genialidade deste povo para Alexander:

Em momentos inquietantes, Alex questionou-se sobre suas décadas de fascínio com aquele país. Não haveria algo de patético em um homem como ele, que dificilmente ousava aventurar-se para além das fronteiras do seu ambiente seguro e ordeiro, que só conseguia compreender o Oriente como uma aventura de poltrona? Embora ele fosse um homem sem importância, e o soubesse, não queria descartar de imediato quaisquer outras explicações. Teria Deus querido preservar o gênio da Rússia em pequenas ilhas de exílio, à espera do tempo em que a sua cultura fosse livre para se enraizar novamente em solo nativo? Se assim fosse, o interesse peculiar de Alex tinha cumprido o seu objetivo. (O'BRIEN, 2011, p. 74, tradução nossa)^{xxix}.

A bordo do trem que o levava da Finlândia para a Rússia, o coração do personagem ficou levemente assombrado pelo encontro com aquele país que conhecia, até então, através de centenas de livros e do testemunho de Leonid:

O trem diminuiu a velocidade ao se aproximar da fronteira. O coração de Alex acelerou de excitação e leve apreensão. Por fim, ele entraria no país que lhe ocupava a imaginação desde a infância. Em certo sentido, ele conhecia esta terra, ou melhor, sabia muitas coisas sobre ela. Ele estava bem ciente de que a realidade havia sido filtrada por suposições literárias e imagens de segunda mão – uma montagem de pássaros de fogo e cossacos, mísseis e esquadrões da morte, ursos de circo e coroas de pelagens de animais, eremitas que moravam na taiga e revolucionários enfurecidos (*Ibid.*, p. 325–326, tradução nossa)^{xxx}.

Estando na Rússia real, ou seja, bem diferente daquela sobre a qual ele leu com devoção e avidez, Alexander notou que a cidade provinciana onde o trem parou possuía uma atmosfera kafkiana, o que, segundo as temáticas trabalhadas por Franz Kafka em sua obra, pode designar uma situação ilógica e angustiante:

Dentro do interior fechado da estação, Alex teve o pressentimento da aproximação de eventos existenciais, como se estivesse no centro de uma indecifrável coreografia simbólica, ou tivesse tropeçado por acidente em uma equipe de atores que tentavam um pastiche estilizado da Rússia pré-revolucionária. No entanto, não era Chekhoviano nem Dostoievskiano. Tampouco era Orwelliano. Era, quando muito, Kafkiano. O sentimento, qualquer que fosse sua causa, estava provocando interpretações errôneas. Ele se lembrava que era inútil definir o estado de espírito pelas aparências, ou pela própria história. Este lugar não era mais do que uma cena comum de uma pequena cidade: as pessoas se dedicavam a seus negócios aleatórios, e o negócio do momento era esperar em um pequeno galpão para que o trem partisse. (O'BRIEN, 2011, p. 238, tradução nossa)^{xxxii}.

À medida em que Alexander se aprofundava em sua viagem pela Rússia, um extenso devaneio povoado pelas referências absorvidas por ele acerca do país – literárias, musicais e espirituais – ia sendo produzido em sua consciência:

Mais meia hora, e apareceram grandes mansões pré-revolucionárias, separadas por bosques e um número crescente de vilarejos. As grandes casas estavam agora sem olhos e sem coroa, alpendres desmoronando, pilares derrubados, jardins cobertos de árvores não podadas, cercas de ferro dobradas como se fossem empurradas por tanques ou multidões de proletários furiosos. Tudo o que havia entrado na vida antiga das mansões – dias prósperos seguidos por uma tempestade revolucionária e o longo e lento colapso em direção ao desmembramento – estava agora irrevogavelmente fechado no passado. No entanto, foi preciso pouca imaginação para ver o que um dia eles foram: cavalos fantasmas trotando sobre as fazendas puxando carruagens envernizadas; oficiais de cavalaria galopando ao longo da estrada para a capital, sonhando com carreiras na corte, bainhas batendo nas coxas; peregrinos chegando aos portões mendigando e indo embora com os cestos cheios; crianças rindo, girando arcos e brincando de pega-pega na grama sob as cerejeiras em flor, enquanto os tênues arpejos do Lago dos Cisnes e do Quebra-Nozes flutuavam pelas janelas abertas dos salões, sustentados por cortinas de musselina ondulantes. Havia um cortejo entre o homem e a donzela caminhando ao lado dos riachos dos parques bem cuidados do *Barin* enquanto, além das cercas, os servos suados empilhavam feno perfumado nos campos. E as damas liam umas para as outras em cadeiras de gramado, citando em francês o ousado Molière e o absurdamente sombrio Turgenev (*Ibid.*, p. 330)^{xxxiii}.

O amor à literatura russa vai aparecendo com cada vez mais intensidade de maneira concomitante às experiências que Alexander vive em solo eslavo. Outra cena que será melhor explorada em um capítulo subsequente refere-se ao encontro que o viúvo teve com

um jovem que havia sido espancado e se achava em estado deplorável no chão de um banheiro público em Moscou. O jovem, semiconsciente, dizia que não tinha nome e que vivia no bueiro do universo. Tendo conseguido levá-lo ao hospital, Alexander sabia que não o veria mais. No entanto, deixou ao jovem um bilhete em que se lia:

Alexei Andreievich,

Você não me conhece e eu não te conheço. Você tem um nome que é lindo aos olhos de Deus, que é o seu Pai. Você tem um Pai, Alyosha. Você não está sozinho. Embora você diga que está morto, você está vivo. Embora você pense que está destinado a cair no bueiro do universo, isso não é verdade. Não acredite nessa mentira. Você é mais do que pensa que é.

A vida exige que nos separemos, mas não vou te esquecer. Estamos unidos por um vínculo que nada pode quebrar. Pegue este presente e, quando tiver recuperado a saúde, comece de novo (O'BRIEN, 2011, p. 426, tradução nossa)^{xxxiii}.

Alexei está para Alexander – ou Alexandre – como Alyosha está para Alex. Trata-se de um nome relativamente comum na Rússia e em sua literatura. Alexander, ao contar ao Pe. Toby sobre esta insólita experiência, foi questionado pelo amigo a respeito de tal fascinação pelo nome Alyosha:

“Agora me diga. Por que você gosta tanto do nome Alyosha?”

“Não sei.”

“É o conto de fadas? É por causa de *Alyosha, o Louco e o Pássaro de Fogo*?”

“Não.”

Mas, de fato, era. Alyosha, o órfão aleijado, cresceu bastante, ficou forte e bonito após capturar o pássaro de fogo mágico e apresentá-lo ao rei, que o adotou e recompensou com um palácio e uma montanha de ouro. E assim ele se tornou o príncipe Alyosha, o Sábio (*Ibid.*, p. 433, tradução nossa)^{xxxiv}.

Em uma viagem para o interior da Rússia, Alexander entrou em contato com uma jovem e melancólica professora que estava sempre lendo um ou outro livro. É importante ressaltar que, neste ponto da narrativa, o viúvo havia mudado sua aparência semanas antes a fim de tentar entrar em um hotel no qual seu filho talvez estivesse. No diálogo com a jovem, Alexander recita uma passagem do livro *O Noviço*, de Lermontov:

Embora soubesse que ela estava conversando com um homem de meia-idade maltrapilho, com a barba por fazer e malvestido, com o único propósito de se distrair de sua dor, ele não resistiu em agradá-la. Algumas pequenas penas vermelhas brotaram entre o cobalto. Ele recitou de memória uma passagem amada de *Mtsyri* de Lermontov:

Atraído pelo brilho da terra

Beleza que eu era e queria ver

Se nasceu para o cativo escuro
Nós mortais éramos, ou liberdade (O'BRIEN, 2011, p. 549, tradução nossa)^{xxxv}.

Entretanto, consideramos que os acontecimentos ocorridos na *poustinia*, conforme visto no primeiro capítulo desta tese, direcionam para o intertexto russo mais denso. Trata-se da alusão ao enredo e personagens do romance *Irmãos Karamazov* (2012), de Fiódor Dostoiévski. Através dos padres Serafim e Sérgio, Alexander Graham soube da existência de uma *poustinia* no meio da taiga, tão perto quanto seu próprio coração, mas bem longe da malha ferroviária. Neste pequeno deserto, o padre Sérgio recomendou ao personagem que não fizesse nada além de ficar em silêncio, rezar, ler as *Sagradas Escrituras* e, talvez, dormir, uma vez que, segundo o clérigo, cada pessoa possui uma experiência única na *poustinia*.

Em um dos turbilhões marcados por intensos fluxos de pensamento, Alexander visualizou o rosto do jovem que havia encontrado no Hermitage a contemplar o quadro de Rembrandt. A memória também estava mesclada ao jovem anônimo em estado de degradação moral no banheiro público da estação de metrô. Condensando através do sintagma Alyosha, uma clara referência ao personagem homônimo dos *Irmãos Karamazov*, o autor-narrador de *The Father's Tale* sintetiza os sentimentos do herói, que também se identifica com o jovem que estava no bueiro cósmico do subsolo, referência explícita ao livro *Memórias do Subsolo* (2000), outra narrativa de Dostoiévski:

Pequenas manchas de tinta vermelha nos olhos do pai no Retorno do Filho Pródigo de Rembrandt. O nervo vermelho nos olhos dos jovens que tinham ficado ao lado de Alex, olhando para a pintura acima. O choro íntimo. O bom choro e o mau choro. A mordida assassina da angústia quando finalmente você entende que o grande amor, o único amor de sua vida, foi tirado. Quando você soube: tudo é fraqueza, tudo é perda. Tudo é sugado pela morte. Amados esposos até a morte, pais e filhos até a morte. Para baixo, para baixo, para baixo.

Alyosha do subsolo, Alyosha Karamazov, Alyosha Graham, todos os Alyosha rodopiam pelo bueiro do universo.

Alex desviou sua imaginação desta última imagem, que ameaçava sugar tudo em um vórtice sem luz em sua mente (O'BRIEN, 2011, p. 505, tradução e grifos nossos)^{xxxvi}.

Outra alusão à literatura russa diz respeito à menção ao *hesicasmo* e à *kenosis*, dois conceitos espirituais que estão interligados e se referem, respectivamente, à quietude iluminada derivada da penitência marcada pela prática da *Oração do Coração*⁵ e ao esvaziamento de si mesmo. Alexander, ao folhear o diário de Yevgeny Pimonenko, percebe que o falecido esposo de Irina Filipovna tinha consciência da importância e influência dos mencionados e específicos pontos da mística ortodoxa na formação cultural do pensamento russo. Tais aspectos mais interiores do cristianismo eslavo foram, por um lado, praticamente suplantados pelo ateísmo soviético e, por outro, podados, uma vez que Michel Evdokimov (1990) menciona a existência de peregrinos russos nos subolos da União Soviética:

Nossa cultura sempre foi profundamente religiosa, mesmo quando estava errada. O entendimento russo do hesicasmo e da kenosis era uma inspiração genuína, um conhecimento do nosso lugar na ordem divina diante da face oculta de Deus. Entretanto, entre o martelo e a bigorna das forças históricas, o dom original foi danificado. Dois caminhos emergiram desta catástrofe: Um, negativo, levou ao dualismo e à Revolução – o reino do ódio. O segundo levou à pobreza de espírito – o reino do Amor (O'BRIEN, 2011, p. 647, tradução nossa)^{xxxvii}.

Todos estes símbolos e imagens literárias analisados na narrativa de *The Father's Tale* mostram como esta encontra-se permeada de diversos intertextos literários que o autor utilizou conscientemente com o objetivo de construir seu próprio romance. As diversas alusões simbólicas feitas por Alexander e pelo narrador do romance também revelam que a leitura meditativa da grande literatura pode propiciar uma profunda gravação de suas imagens na consciência do leitor, que ficará, assim, apto a traçar os intertextos utilizados pelo romanista na confecção de sua obra literária. Bachelard explora a questão da imaginação literária e aponta para o fato de que há imagens tão densas que só podem ser apreendidas de forma lenta e paciente:

Mas – estranho privilégio muito pouco notado – é a imaginação *literária* que tem o maior poder de variação. No reino da imaginação literária, basta que haja uma variação nova sobre o mais antigo dos temas para que ela recobre a ação dos sonhos fundamentais. Já não se acreditava que a calcedônia da Islândia *vivia*, e no entanto

⁵ Cf. OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de; BISERRA, Wiliam Alves. Homo Cordis Absconditus: A Mística do Coração nos Relatos de um Peregrino Russo. *TEOLITERÁRIA: REVISTABRASILEIRA DE LITERATURAS E TEOLOGIAS*, v. 8, p. 89-115, 2018.

o escritor [Eschmann] acaba de no-la mostrar *digerindo*. Essa imagem tão falsa formalmente, tão nitidamente recusada por uma mente clara, é *oniricamente verdadeira*. É esse onirismo psicologicamente verdadeiro que torna legível a página de Eschmann. O leitor que não quer vivenciar lentamente as imagens literárias, no ritmo de lentidão em que é sensível a digestão da calcedônia, naturalmente pode fechar o livro. Nos grandes livros literários, as histórias são feitas para situar as imagens. A leitura torna-se tempo perdido se o leitor não gosta de se demorar diante das imagens (BACHELARD, 2016, p. 218-219, grifos do autor).

A densa urdidura literária composta por Michael O'Brien para o romance analisado apresenta, como será examinado a seguir, verdadeiras variações de um tema antigo. Para que estas imagens fiquem situadas no imaginário do leitor, faz-se necessário que a história seja lida em um ritmo mais desacelerado e possibilite a sintetização interior das alegorias.

2.2.2 A *kingfisher flashing turquoise feathers and a fiery belly*: O discurso poético helênico e britânico

Uma importante referência à literatura grega antiga faz-se presente na angústia sentida pelo personagem quando ele ainda estava em Moscou habituando-se às novas condições geográficas:

A atmosfera inteira estava infectada pelo pavor. Foi um humor imposto pela baixa pressão do ar, pela história, pelos fatos concretos da pobreza, ou por uma combinação destes? Alex não sabia, e ele se lembrou que poderia estar projetando seu sentimento de impotência pessoal sobre a geografia em si. No entanto, ele não podia descartar a crescente suspeita de que estava preso a um ritual sisifiano, que o faria seguir seu filho por todo o mundo, sempre um passo ou dois atrás, nunca o alcançando, condenado a uma eternidade de peso crescente – seu próprio coração seria a pedra que ele deve rolar pela montanha.

Ele se livrou do mito pagão. Ele rezou pedindo por coragem e perseverança. (O'BRIEN, 2011, p. 371-372, tradução nossa)^{xxxviii}.

Sísifo, de acordo com Graves (2018), era filho de Éolo, casou-se com Merope – filha de Atlas, com quem teve três filhos – e terminou sendo conhecido na mitologia grega como um dos maiores ofensores dos deuses. Uma das histórias a seu respeito versa sobre uma punição que ele recebeu por ser bastante desordeiro no Hades. Sísifo deveria carregar um pedregulho massivo montanha acima e, chegando ao topo, a pedra rolaria montanha abaixo e ele recomençaria o trabalho. Esta imagem literária entrou na História graças à representação

de uma tarefa qualquer que envolva um esforço imenso e repetitivo, mas que estará inevitavelmente fadada ao fracasso. Ademais, Albert Camus (2019) compara a situação de Sísifo à vida do homem moderno, que o filósofo considera ser um absurdo tremendo.

Se a livraria *Kingfisher* possui uma imensa relevância para Alexander e se sua alcunha possui uma origem poética, conforme explicitado pelo próprio herói da narrativa, importa, para esta tese, analisarmos os intertextos literários que circundam o sintagma. Tais menções – como nada na literatura de O’Brien – não são supérfluas, posto que o vocábulo *Kingfisher* também está presente no nome de sua cidade através da sua versão grega-anglicizada, *Halcyon*, no apelido de infância de Ilya Pimonenko, *Zimorodochka*, e título do último capítulo da narrativa [As kingfishers catch fire], que, por sua vez, indica uma ligação poética com o pensamento de Gerard Manley Hopkins. Esta referência à literatura grega antiga diz respeito à figura do martim-pescador, um símbolo recorrente em *The Father’s Tale* – especialmente nos devaneios do herói – e que foi analisado simbolicamente no capítulo anterior desta tese.

Portanto, investigaremos neste capítulo as ressonâncias intertextuais da origem mitológica helênica do martim-pescador e da poesia de Hopkins dedicada ao referido pássaro no romance de O’Brien. Estes intertextos possuem, segundo Kristeva, significados poéticos singulares que apontam para elementos pertencentes a outras instâncias discursivas, o que cria espaços romanescos superpostos:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (KRISTEVA, 1974, p. 185).

Graves (2018) relembra que Alcíone, do mito grego referente a *Alcíone e Ceíce*, tinha Éolo, deus dos ventos, como pai e Egiale, a Helíade, como mãe. Conforme as principais fontes consultadas pelo estudioso, Alcíone teria se casado com Ceíce de Traquine, filho de Eóforo, divindade associada ao amanhecer. O casal não tinha nenhum dia ruim em sua

convivência cheia de alegria e amor, realidade que fez com que a Heliáde tivesse a intrepidez de começar a chamar-se de Hera e Zeus ao marido. Os deuses ficaram ultrajados e, como resposta, ocasionaram uma tormenta enquanto Ceíce viajava para aconselhar-se com o oráculo. Após morrer afogado, Ceíce começou a aparecer como um espectro para sua esposa, que estava bastante amargurada e habitando, contra sua própria vontade, a cidade de Traquine. No ápice de sua angústia, a Heliáde resolveu jogar-se ao mar. Graves enfatiza que ambos foram transformados em martins-pescadores por algum deus benevolente.

O literato recorda, continuando a contação do mito grego, que uma fêmea de martim-pescador transporta o cadáver do companheiro ao seu enterro a cada inverno, enquanto se lamenta quase que sem parar. Depois disso, edifica um ninho pequeno a partir dos espinhos do peixe-agulha, joga-o ao mar, põe nele seus ovos e os incuba até que os filhotes nasçam. Tudo isso acontece durante os sete dias que antecedem o Solstício de Inverno e os sete que o procedem, também conhecidos como Dias de Alcíone, enquanto Éolo controla os ventos no intuito de impedir que estes perturbem as águas.

Outra referência ao martim-pescador encontra-se no capítulo que descreve a vida de Alexander na vila russa. Irina deu-lhe para ler os diários de seu falecido marido, onde ele descreveu o nascimento de Ilya, seu primogênito:

Ilya nasceu! Uma linda criança. Irina canta para ele constantemente e o chama de zimorodochka – o pequeno nascido no inverno. Batizado pelo padre F na véspera da minha audiência.

Ele nasceu em janeiro de 1983, Alex pensou consigo mesmo. Ele tem dezesseis anos e, como muitos garotos dessa idade, se esforça para parecer mais velho. *Zimorodochka – o pequeno nascido no inverno.*

Zimorodok também era a palavra russa para martim-pescador. Ele agora percebeu que a palavra era um derivado remoto do mito grego de Alcíone. Nascido no mar – nascido no inverno – nascido na adversidade (O'BRIEN, 2011, p. 656, tradução nossa)^{xxxix}.

Desta forma, ficam condensados, na forma carinhosa como Irina chama Ilya, os simbolismos da neve e do mito de Alcíone. Lembrando que a neve possui uma imensa importância ao longo da narrativa, faz-se necessário recordar o iglu que Alexander construiu com

as crianças da vila. O iglu iluminado fomentou naquela pequena comunidade uma emanção musical polifônica que procurava expressar de maneira sonora o êxtase da beleza daquela luz azulada que irradiava do iglu por possuir uma série de lanternas em seu interior. O símbolo do martim-pescador também aponta para a reconciliação, que se deu entre Alexander e Ilya:

Ele deu um passo à frente e entrou no círculo. Irina havia tirado suas próprias luvas e sua mão estava aquecida na dele, tão quente que tirou seu fôlego e golpeou seu coração, embora a canção contivesse todas as penas em chamas na polifonia do *zimorodochka* azul. Outra mão segurou a dele. Era Ilya, seu rosto machucado olhando rapidamente para ver se isso era permitido, se o homem que ele havia insultado recentemente aceitaria sua mão (O'BRIEN, 2011, p. 758, tradução nossa)^{xl}.

Se a origem mitológica do emblema simbólico do martim-pescador deixa ressonâncias na narrativa de *The Father's Tale*, o mesmo pode ser dito acerca do poema cujo título é referenciado no último capítulo do romance e que, além disso, reverbera no decorrer das páginas do livro de O'Brien. Em um determinado ponto do enredo Alexander e Pe. Toby recitam os primeiros versos de um soneto que se inicia da seguinte maneira: "Kingfishers catch fire!" ele gritou para Alex. 'As dragonflies draw flame!' Alex respondeu" (*Ibid.*, p. 99, tradução nossa)^{xli}.

Trata-se de uma explícita referência ao soneto *As Kingfishers Catch Fire* do poeta e jesuíta britânico Gerard Manley Hopkins⁶ (1844-1889). Antes da análise do referido soneto, consideramos necessário analisar os pressupostos filosóficos que dão forma à sua obra literária, uma vez que eles ecoam na narrativa estudada nesta tese. Os principais estudiosos dos escritos de Hopkins (EVERETT, 1988; GREENBLATT, 2006; SOBOLEV, 2011) concordam ao dizer que há três conceitos criados por ele, *inscape*, *instress* e *to selve*, que ecoam por

⁶ Nascido no ano de 1844 e falecido no ano de 1889, Gerard Manley Hopkins nasceu em um lar anglicano devotado à poesia, à música e à filosofia. Sob a influência de John Henry Newman, decidiu converter-se ao catolicismo e, eventualmente, tornar-se um jesuíta. A leitura do filósofo Duns Scotus foi crucial para a sua percepção de que é possível unir ao seu intenso amor à poesia e à música a dedicação fervorosa aos ofícios religiosos. Cf. GREENBLATT, Stephen. et al., Ed. "Gerard Manley Hopkins." *The Norton Anthology of English Literature*. 8th ed. Vol. 2. New York, London: W. W. Norton & Company, 2006.

toda sua produção poética. Greenblatt recorda que a influência de Duns Scotus foi crucial para a intuição de Hopkins:

A sensação de Hopkins com relação à sua própria singularidade está de acordo com a filosofia mais ampla que caracteriza sua poesia. Baseando-se na teologia de Duns Scotus, um filósofo medieval, ele sentiu que tudo no universo era caracterizado pelo que chamou de *inscape*, [ou seja] o desígnio distinto que constitui a identidade individual. Essa identidade não é estática, mas dinâmica. Cada ser no universo “*selves*”, isto é, representa sua identidade. E o ser humano, o ser que mais presentifica a sua essência, o ser individual mais distinto do universo, reconhece o *inscape* de outros seres em um ato que Hopkins chama de *instress*, [ou seja], a apreensão de um objeto em um intenso impulso de energia que lhe revela a sua peculiaridade específica. Em última análise, o *instress* do *inscape* leva a pessoa a Cristo, pois a identidade individual de qualquer objeto é a sua marca da criação de Deus. No ato do *instress*, portanto, o ser humano torna-se um celebrante do divino, ao mesmo tempo reconhecendo a criação de Deus e encenando interiormente sua própria identidade, que lhe foi dada por (GREENBLATT, 2006, p. 2158-2159, tradução nossa)^{xlii}.

Greenblatt propõe uma interpretação dos termos criados por Hopkins fazendo referência à individualidade de tudo o que existe no universo, o *inscape*, à representação de tal identidade, mostrada pelo poeta através do termo *selves*, e a revelação de sua singularidade, ideia sintetizada no termo *instress*. À exceção do termo *selves*, o pesquisador Dennis Sobolev (2011) percebe que os acadêmicos apresentaram interpretações conflituosas da terminologia criada pelo poeta britânico. Interpretar o *inscape* como sendo o *desenho externo, concepção estética, beleza intrínseca, forma intrínseca de uma coisa, forma percebida na natureza, individualidade, expressão da interioridade da individualidade, a natureza interna peculiar às coisas e às pessoas expressa na forma e no gesto e uma essência ou identidade incorporada em uma coisa* é, para Sobolev, uma clara expressão da confusão hermenêutica que imperou nos críticos do jesuíta. Ademais, a própria comparação do *inscape* ao termo *hæccitas* de Scotus foi criticada por Sobolev.

Analisando as próprias definições que Hopkins sugeriu para sua terminologia, Sobolev reconhece que, apesar de elas apresentarem uma aparente contradição, é possível sugerir uma interpretação mais precisa e fiel ao pensamento do poeta britânico:

Inscape significa “forma ordenada” em toda a generalidade deste termo; e seu significado exato, e mais restrito, é especificado apenas por sua aplicação real. Ao mesmo tempo, nem todas as “formas ordenadas” possíveis podem ser designadas

como *inscapes*: este termo refere-se apenas às formas incorporadas, as formas que estão realmente “impressas” na matéria. Do mesmo modo, nunca Hopkins usa esse termo para designar uma forma ideal “metafísica” ou “lógica”, que é revelada apenas à mente (SOBOLEV, 2011, p. 35, tradução nossa)^{xliii}.

Propondo o sintagma *forma ordenada* como significado do termo *inscape*, o pesquisador salienta que tal interpretação só pode ser feita às formas que existem na materialidade das coisas. Não se trata, portanto, de uma interpretação que apele ao aspecto imaterial das coisas. Ademais, a terminologia sugerida por Sobolev é composta por palavras com significados bem precisos. *Forma*, no pensamento aristotélico (ABBAGNANO, 2007), refere-se à essência das coisas materiais, enquanto que *ordem* concerne às palavras *harmonia* e *hierarquia*.

Em seguida, Sobolev resgata uma das cartas em que Hopkins apresenta um significado para o termo *inscape* através da utilização de analogias que dizem respeito ao campo da música e da pintura. Estas equivalências se aproximam, conforme a visão de Sobolev, do que o poeta pensou ao sugerir o termo *inscape*:

As próprias definições de *inscape* sugeridas por Hopkins também estão em conformidade com a definição em consideração. Na carta citada acima para Bridges, ele escreve: “Mas como o ar, a melodia, é o que mais me impressiona na música e no desenho na pintura, então o desenho, o padrão, ou o que costumo chamar de ‘inscape’, é o que eu busco sobretudo na poesia” [...]. *À luz das analogias que ele propõe (“melodia na música” e “desenho na pintura”), pode-se argumentar que Hopkins, em sua explicação do significado de ‘inscape’, usa conscientemente dois termos cujos campos semânticos coincidem apenas parcialmente (“desenho”, “padrão”) para colocar em primeiro plano dois componentes distintos, embora relacionados, desse significado: a forma única e o princípio estrutural da repetição. Significativamente, a necessidade de escolher um desses componentes pode surgir apenas na análise da aplicação real do termo; a definição de inscape como “incorporação da forma ordenada” abrange ambos os sentidos. Além disso, essa definição torna até mesmo a segunda explicação de Hopkins sobre o significado de inscape menos misteriosa (SOBOLEV, 2011, p. 37-38, tradução e grifos nossos)^{xliv}.*

Assim, o pesquisador propõe como significado de *inscape* o sintagma *incorporação da forma ordenada*, visto que as analogias utilizadas por Hopkins, ao fazerem uso dos amplos significados das palavras *desenho* e *padrão*, apontam para a ideia da unicidade de uma forma aliada à repetibilidade enquanto causa essencial. Desta forma, Sobolev sugere um significado que indique a ausência de segmentação inerente ao termo *inscape*:

Essa palavra é difícil não porque seja vaga, mas simplesmente porque seu significado é irreduzível a uma aplicação restrita. Dito de outra forma, o alcance da aplicação de *inscape* não permite restringir sua definição geral. *Inscape* é a incorporação da forma ordenada (SOBOLEV, 2011, p. 38).^{xlv}

Quanto ao termo *instress*, este é indissociável do conceito de *inscape*. Sobolev considera que a definição de Peters é a mais fiel ao pensamento de Hopkins e propõe um aprofundamento na compreensão do vocábulo do poeta britânico:

Peters sugere que *instress* se refere a duas noções essencialmente distintas, relacionadas entre si como causa e efeito; como causa, *instress* significa a energia inerente do ser, que é responsável pela atualidade do objeto; como efeito, designa a impressão de um determinado objeto sobre o homem, quando essa impressão é tomada em sua singularidade e concretude (*Ibid.*, p. 40, tradução nossa)^{xlvi}.

A definição de Peters parece completar aquela de Greenblatt. Enquanto este afirma que podemos compreender por *instress* apenas a revelação de uma singularidade, aquele coloca que tal termo pode ser percebido tanto como *causa* – significando a vivacidade intrínseca a um ser – quanto *efeito* – isto é, a impressão que se tem da exuberância singular e concreta.

Sobolev destaca a duplicidade terminológica de Hopkins, posto que há uma referência ao âmbito da intelectualidade e ao domínio da materialidade. Logo, o *instress* pode ser utilizado para fazer uma descrição da forma como se percebe alguma coisa, seja ela singular ou plural, homogênea ou heterogênea:

De fato, há uma certa dualidade no uso do termo por Hopkins, pois está associado tanto à mente quanto às profundezas invisíveis do mundo material. Na maioria dos casos, é usado para descrever o ato de percepção; e nestes casos significa ou é cúmplice de uma poderosa impressão transitória, que, por sua vez, está associada a um objeto ou a um grupo de objetos, tanto homogêneos quanto heterogêneos. No entanto, ao contrário de *inscape*, que é intrínseco, *instress* é extrínseco ou parece extrínseco. Se o *inscape* está relacionado ao próprio mundo material, a intensidade do *instress* torna os objetos transparentes e a mente torna-se capaz de experimentar as profundezas invisíveis da criação. Portanto, a dualidade do significado de *instress* [...] é apenas aparente. A descrição do impacto energético do mundo sobre a mente, sem o qual nenhuma discussão sobre *instress* é possível, requer a descrição tanto do funcionamento da mente quanto das profundezas energéticas do mundo (*Ibid.*, p. 43, tradução nossa)^{xlvii}.

Portanto, o pesquisador apresenta definições mais precisas de dois termos cruciais para a compreensão das poesias de Hopkins. Enquanto o *inscape* está conectado ao âmbito da

materialidade, o *instress* possibilita que se possa ver através das coisas, tornando o perceptor capaz de ter uma vivência mais profunda dos níveis mais rarefeitos da criação.

Outra característica da linguagem poética de Hopkins diz respeito à sua maneira peculiar de empregar o substantivo *self* – que pode ser traduzido como *si mesmo*. Sobolev demonstra que o poeta, ao longo de toda a sua obra literária, faz uso do nome *self* com o objetivo de apontar para a substância, enquanto conceito aristotélico, de alguma coisa. Ademais, o acadêmico evidencia que o jesuíta inovou ao criar um verbo a partir da palavra *self* enquanto substantivo. Trata-se do vocábulo *to selve*, que indica a coisa enquanto ação, ou seja, a expressão ativa de sua essência.

Além disso, Sobolev esclarece que a forma como Hopkins utiliza o termo tem mais a ver com a ideia de *quidditas* – identidade genérica das coisas –, do que com o conceito de *hæccetas* – a forma individual de um objeto –, ideias derivadas da filosofia de John Duns Scotus. O acadêmico demonstra tais afirmações através de uma proposta de análise do soneto *As Kingfishers Catch Fire* que mostra como o mundo material do imaginário poético de Hopkins não é silencioso:

‘As kingfishers catch fire’
As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame;
As tumbled over rim in roundy wells
Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell’s
Bow swung finds tongue to fling out broad its name;
Each mortal thing does one thing and the same:
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves – goes its self; *myself* it speaks and spells,
Crying *What I do is me: for that I came.*
I say more: the just man justices;
Keeps grace: that keeps all his goings graces;
Acts in God’s eye what in God’s eye he is –
Christ. For Christ plays in ten thousand places,
Lovely in limbs, and lovely in eyes not his
To the Father through the features of men’s faces (HOPKINS, 1996, p. 115).

Nos versos, o leitor percebe como o poeta declara que cada coisa foi criada para executar uma ação particular que possibilita a *expressão* – *self* – e a *irradiação* – *to selve* – do seu ser substancial. As chamadas do martim-pescador, o brilho da libélula, o repicar dos sinos

paroquiais – cada coisa cumpre o seu propósito e irradia a sua essência. Sobolev, ademais, salienta que o *self* de Hopkins recebe uma certa ressonância da filosofia de Duns Scotus:

Assim, surpreendentemente, no reino natural do mundo poético de Hopkins, a palavra *si mesmo* refere-se à identidade genérica de um objeto singular: o *si mesmo* de Hopkins é um conceito equivalente ao termo *quidditas* de Duns Scotus, ao invés de sua *hæccetas*. É a expressão e a encenação desses *si mesmos verdadeiros* [...], das *quidditas*, das identidades genéricas das coisas, que é o tema principal da oitava do soneto “As kingfishers catch fire” (SOBOLEV, 2011, p. 92-93, tradução nossa)^{xlvi}.

O pesquisador também apresenta uma análise do fenômeno da aliteração e das relações semânticas e sintáticas das palavras do soneto de Hopkins. É importante ressaltar, no entanto, que muito do que o autor tentou expressar em sua poesia é bastante difícil de ser reproduzido em uma tradução. Porém, para fins de pesquisa, a análise de um texto poético em língua estrangeira se faz necessária para auxiliar na compreensão das camadas de significados presentes na referência intertextual que O’Brien fez do poema de Hopkins em *The Father’s Tale*. Sobolev, em sua pesquisa, examina os aspectos metafísicos – positivo e negativo – do poema através de uma leitura atenta das palavras compostas *kingfisher* e *dragonfly*. Estes jogos de palavras ficam praticamente invisíveis em uma tradução:

Hopkins enfatiza explicitamente o significado dos nomes; e deve-se dizer que neste soneto os nomes são realmente significativos. A primeira metade de sua primeira linha (“As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame”) representa o polo metafísico positivo: “king” [rei] é a imagem da ordem preestabelecida; O próprio Deus (e às vezes Cristo) é tradicionalmente chamado de Rei do Céu. A palavra “fisher” [pescador] também tem significado religioso: os primeiros apóstolos eram pescadores, e dizia-se que se tornavam “pescadores” de almas humanas. Ao contrário dos “kingfishers” [martins-pescadores], ambos os morfemas que compõem “dragonflies” [libélulas] têm conotações inequivocamente negativas. “Dragon” [dragão] é a imagem convencional de Satanás; e o próprio Hopkins enfatiza esse significado. No fragmento inacabado “Os tempos são sombrios...” ele representa a escuridão do pecado como o lugar que “liberta os dragões”. [...]. Finalmente, a segunda parte da palavra “dragonflies” também é significativa. As moscas são a comitiva convencional de Satanás; e um de seus títulos tradicionais é “o senhor das moscas” (*Ibid.*, pág. 93, tradução nossa)^{xlix}.

Fickley (2020) destaca que os tópicos fundamentais da referida poesia de Gerard Manley Hopkins giram em torno da conexão entre a natureza interior de algo e suas manifestações exteriores. Além disso, ele argumenta que um antigo adágio tomista, *agere sequitur*

*esse*⁷, serve como uma importante chave hermenêutica que possibilitará a interpretação do soneto do jesuíta. Os versos do poeta possuem como foco primário a essência das coisas, enquanto que sua posterior expansão possui um caráter secundário. Para este autor, a ação praticada por algum sujeito revela sua natureza interna. Logo, esta ação merece atenção por causa do que ela revela sobre aquele que a pratica.

Ordway (2021) evidencia que a mencionada poesia de Hopkins desvela a refinada percepção que o poeta britânico tem da pulcritude do mundo natural, o que possibilita à sua criação literária a presença de características que a afastam da rarefação prosaica, posto que ele vê a densidade da realidade e a expressa de forma poética. Seus versos, como também frisou Sobolev, sintetizam sua fé católica. Ordway sumariza os elementos da poesia de Hopkins ao mencionar suas características: a rapidez e as cores brilhantes do martim-pescador; elegância da libélula – cujo nome em inglês evoca as criaturas fantásticas dos bestiários medievais –; a água fresca dos poços e suas relações com o mistério, as remotas superstições e as brincadeiras infantis, que envolvem, respectivamente, o ato de atirar-lhes moedas e pedras. Por fim, o estrondoso repicar dos sinos paroquiais fazem soar seus respectivos nomes, o que é uma sutil evocação ao sacramento cristão do batismo, visto que, tradicionalmente, os sinos de uma igreja são simbolicamente batizados. Ordway também afirma que a leitura de *As Kingfishers Catch Fire* revela que as coisas expressam suas próprias identidades e o sentido de suas existências natural e alegremente.

A referência ao Cristo aparece explicitamente quase no final do soneto. Hopkins transformou o substantivo *justice* em um verbo e, com isso, traça um liame entre a identidade e a ação concreta. A alusão à graça enquanto conceito teológico é importante, uma vez que, no poema, o jogo de palavras enfatiza que a graça, enquanto dom de Deus, é o espaço em que o desenvolvimento harmonioso do ser humano, enraizado no Cristo, acontece:

⁷ *A ação segue o ser*, tradução nossa.

O fato de “Kingfishers” ser belo simplesmente enquanto poema nos leva profundamente ao coração dessa experiência: como poeta, Hopkins nos leva a um momento vivido de pura e alegre identidade cristã. Sentimos a alegria do martim-pescador, da libélula, da pedra, do sino e do homem, cada um sendo exatamente o que deve ser: enraizado, fundamentado, agraciado em Cristo (ORDWAY, 2021, n.p, tradução nossa)¹.

Assim, percebemos que os conceitos de *inscape* – incorporação da forma ordenada –, *instress* – a presença e impressão da singular dinamicidade de um ser – e *to selve* – irradiação da vivacidade ontológica de um sujeito ou de um objeto – são valiosas chaves hermenêuticas que abrem as portas para o universo da poesia de Hopkins. Resta, agora, examinar as implicações do intertexto de *As Kingfishers Catch Fire* em *The Father’s Tale*.

Quando visitava o Museu Ashmolean em Oxford, Alexander teve um momento de alívio de suas angústias ao contemplar uma aquarela de Ruskin que retratava um martim-pescador. O autor-narrador ressalta a apreciação estética – *inscape* – que o personagem teve ao perceber a beleza – *instress* – e a nobreza – *selving* – da pintura do pássaro que deu nome à sua cidade, sua livraria e, como ficará sabendo posteriormente, ao primogênito de Irina:

Depois disso, eles encontraram uma pequena aquarela de John Ruskin. Era um martim-pescador exibindo penas turquesas e uma barriga flamejante, sua cabeça dignamente inclinada e o bico majestoso expressando seu orgulho de ser ele mesmo. Isso intrigou Alex de tal forma que ele sentiu um fio de admiração escorrer no fluxo de suas preocupações. Por um minuto inteiro, todos os pensamentos sobre o filho desaparecido desapareceram (O’BRIEN, 2011, p. 238, tradução nossa)².

Figura 5 – JOHN RUSKIN: *Study of a Kingfisher*, 1875: Aquarela, guache e grafite sobre papel trançado, 11x14cm ⁸.



⁸ Disponível em: <http://ruskin.ashmolean.org/collection/8979/object/14655>. Acessado no dia 30 de setembro de 2022.

Tal *fio de admiração* interliga, especialmente, dois eventos no romance. O primeiro deles diz respeito ao momento posterior àquele em que Alexander arriscou sua vida para salvar Jamie e Hannah do afogamento no rio, isto é, a sua visita à família delas e encontro com Theresa, a mãe, e Edward Philips, o avô materno das crianças. Depois de uma introdução um tanto quanto desajeitada, Edward e Alexander começaram a conversar. Theresa havia dito ao pai que o viúvo era dono da *Kingfisher Books*, o que despertou interesse no velho. No diálogo, os dois homens falaram sobre o martim-pescador enquanto espécie, ou seja, um dado meramente informativo. Aos poucos, Edward fez referência ao emblema do martim-pescador, que poderia ser tanto uma simples decoração quanto um símbolo. Tal diálogo culminou na explícita menção do mito grego do martim-pescador:

“Esse é o meu pai”, disse Theresa com um sorriso, sem um tom de desculpas, embora em voz baixa. “O nome dele é Edward Phillips. Ele tem estado mal ultimamente.”

“Não estou mal”, rugiu o velho. “E eu não sou surdo!” As crianças riram e o abraçaram. Ele os abraçou de volta.

“Senhor. Graham é o dono da *Kingfisher Books*”, ela o chamou. “Ele é um amigo nosso, papai.”

O velho se levantou e as crianças caíram rindo dele como macacos caindo de uma árvore.

“Eh? O que é isso? Você disse martim-pescador?”

Ele veio até o sofá e se elevou acima de Alex.

“Você entende o que é o martim-pescador?” ele rosnou em voz baixa.

“Eu acho que sim”, Alex respondeu incerto.

“Você sabe que o martim-pescador é um pássaro não-passeriforme, membro da família *Alcedinidæ*, de penas brilhantes, geralmente azul iridescente com a ajuda da luz do sol, crestado, com uma cauda curta e um bico longo, robusto e afiado?”

Alex assentiu com a cabeça.

“Ah! Isso são dados! Mas você realmente entende sua presença no mundo? Ou o percebe como apenas decoração – o pássaro na nota de cinco dólares?”

Alex educadamente se absteve de responder.

“Você sabe o que é o Alcione?” Sr. Phillips continuou. “Não é a definição usual, é? Não é dourado, próspero ou pacífico, é?” Os olhos do velho brilharam pela sala.

“Você nos vê, Graham? Você realmente nos vê?”

“Papai...”, sua filha murmurou, tentando afastá-lo do que parecia uma diatribe iminente.

“Estes, Graham, são meus filhos e o trabalho do meu amor, nutridos na adversidade! Como posso dizer a eles que a luz está morrendo e logo pode se perder? Como devo transmitir o conhecimento do Alcione, para que não pare de passar de geração em geração?”

Alex agarrou o fio da meada:

“Sempre fiquei intrigado com o mito grego do Alcione, senhor.”

"É mesmo? Isso é raro nestes tempos. Poucos agora percebem que se trata do pássaro acima de todos os outros pássaros, que segundo a lenda antiga aninha no mar na época do solstício de inverno. Acalma as ondas por causa de seus filhotes, incubando dentro de suas conchas."

"Sim", disse Alex. "É o pai dos pais de todos os martim-pescadores, embora seja maior do que aqueles que agora chamamos de martim-pescador."

O velho acenou com a cabeça triunfante, depois voltou para a mesa da sala de jantar, onde se sentou com um olhar de grande satisfação.

Alex olhou para o relógio com uma pontada de ansiedade. (O'BRIEN, 2011, p. 97-98, tradução e grifos nossos)^{lii}.

Esta primeira referência forte ao mito de Alcíone mostra como o autor-narrador, no decorrer do romance, fez uma homenagem intertextual, nos termos de Genette, à antiga narrativa grega. Ademais, no segundo evento, que acontece perto do final da narrativa, Alexander, tendo retornado à cidade de Halcyon, teve a oportunidade de dialogar com o Sr. Edward Phillips novamente. Na conversa, falaram sobre o martim-pescador e exploraram a poética de G. M. Hopkins, o que mostra, mais uma vez, o engenho do autor-narrador na arte de ampliar a reverberação do canto do martim-pescador ao longo do espaço romanesco de *The Father's Tale*:

"Agora, fale-me sobre o martim-pescador. Você o viu?"

"Eu o vi, o rei dos pássaros, reverenciado no mito antigo, com penas brilhantes, tão azuis quanto as vestes reais. Eu o vi meditando junto aos rios e ao mar. Em outros lugares, ele foi caçado até os confins do mundo, e nos lugares mais escuros, sua canção foi silenciada. No entanto, ele ressurge acalmando o mar, vindo descansar no centro da alma, esperando pelo seu dia".

"Alguns dizem que ele não existe mais".

"Nunca deixará de proferir a palavra para a qual foi enviado".

As lágrimas vieram aos olhos do Sr. Phillips. "Então é verdade, o que eu sempre esperei".

"O que você esperava?"

"Que o universo canta uma canção. E que o Alcíone cante com ela. A música dele é tão única que nenhum outro pode cantá-la".

"Se isto é assim, é porque ele é pequeno".

"Sim, ele é pequeno. E muito corajoso. Diga-me, Graham, ele ainda pega fogo?"

"Ele pega, Sr. Phillips. Como as libélulas atraem as chamas".

"Cristo mora com ele?"

"Cristo habita com ele, crucificado e ressuscitado."

"E ele ainda brinca em dez mil lugares?"

"Sim, Ele ainda brinca nos lugares onde Ele habita, e lá Ele canta para o Pai de todos nós".

Nenhum outro discurso foi possível. Alex curvou sua cabeça, e em direção a ele, em incessantes correntes, vieram os rostos de muitas almas que agora faziam parte de sua vida: suas cores, suas canções, suas formas levantando seus braços em saudação, embora ainda não conhecessem aquele a quem cumprimentavam. Jacob e

Andrew, Meg e o bebê, Kiril e Ilya, Jamie e Hannah, Lizaveta de Smolensk e Alyosha da degradação, a juventude camponesa no Hermitage, Darla, Konstantin, Irina, Pin, e todas as outras.

Então ambos os homens foram cada vez mais fundo no silêncio. Foi interrompido apenas pelo gorjeio de um pássaro (O'BRIEN, 2011, p. 1070-1071, tradução nossa)^{liii}.

Mencionando o emblema de Alcíone, do martim-pescador, da libélula e do Cristo, os dois homens fizeram e interligaram uma série de referências intertextuais à antiga narrativa mitológica grega e ao poema de G. M. Hopkins. Quando o narrador diz que Alexander viu interiormente as pessoas que conheceu e suas respectivas canções, podemos perceber o apreço do herói pelas individualidades irrepetíveis que passaram pela sua vida, o que traz ressonâncias da poética de Hopkins. Greenblatt (2006) afirma, baseado nos conceitos que dão forma à obra poética de Hopkins, que a intuição da impregnação do ordenamento formal de um ser levaria a pessoa humana ao Cristo, posto que a identidade individual de qualquer objeto é sua marca da criação de Deus. Podemos perceber, por meio da interpretação de Greenblatt, que o arcabouço filosófico e poético de Hopkins aproxima-se bastante de uma visão teológica em que o *fiat* proclamado por Deus conforme o relato do *Gênesis* está intimamente relacionado com o *Prólogo do Evangelho Segundo São João*, onde lemos que tudo foi feito através do Verbo, ou seja, Cristo.

Thomas Merton (2017), no quinto capítulo do seu livro intitulado *Novas Sementes de Contemplação*, utiliza a figura da árvore para esclarecer a teologia logocêntrica e destaca que Deus, antes de entregar o ser a uma árvore, ou seja, antes de criá-la do nada, tem uma ideia sobre ela que não é diferente de Sua essência. Logo, a arborescência é uma forma de participar do Ser de Deus. Merton também salienta, em outras palavras, que Deus nunca profere dois *faça-se* exatamente iguais:

Uma árvore glorifica a Deus sendo árvore, pois, sendo o que Deus tenciona que seja, ela lhe obedece. Ela “consente”, por assim dizer, aceita seu amor criador. *Está expressando uma ideia que está em Deus e que não é distinta da essência dele. Portanto, a árvore imita a Deus sendo o que é: uma árvore.*

Quanto mais uma árvore for como é, mais se assemelhará a Deus. Se tentasse assemelhar-se a outra coisa que nunca foi destinada a ser, seria menos semelhante a Deus e, portanto, lhe daria menos glória.

Duas coisas criadas nunca são exatamente iguais, e sua individualidade não é imperfeição. Ao contrário, a perfeição de cada coisa criada não está apenas em sua

conformidade com um tipo abstrato, e sim em sua própria identidade individual consigo mesma. Uma determinada árvore dará glória a Deus estendendo suas raízes pela terra e elevando seus galhos no ar e na luz de um modo que nenhuma outra árvore, antes ou depois dela, jamais fez ou fará (MERTON, 2017, p. 39, grifos nossos).

Além disso, ao se pensar na individualidade e singularidade da pessoa humana que, de acordo com o relato presente no livro do Gênesis, foi criada à imagem e semelhança de Deus, percebemos que tal teologia logocêntrica também encontra eco no *ethos* literário de Michael O'Brien. Segundo Manganiello (2010), o escritor canadense tem procurado, ao longo de sua obra criativa, trabalhar a dinâmica oculta que, conforme ele, anima parte da imaginação literária do mundo ocidental, isto é, a temática da *Imago Dei* que Adão e Eva perderam por ocasião da queda primeira e que foi restaurada por meio da redenção do Cristo.

Em uma entrevista concedida a Spirito e Rimole (2012), O'Brien afirmou – a propósito da leitura da obra de J. R. R. Tolkien enquanto intensa influência literária por ele sofrida – que a imaginação do escritor, cooperando com a graça de Deus, compõe um espaço romanesco cujo realismo é, nos dizeres de Manganiello, transcendental e possibilita a exploração da temática da perda e do resgate da *Imago Dei* através dos personagens.

No que concerne ao tema da criação artística, Tolkien prefere chamá-la de *subcriação*, uma vez que só Deus pode ser verdadeiramente chamado de criador. O artista participaria, por meio da graça, do poder criador de Deus. Em seu ensaio intitulado *Sobre Histórias de Fadas*, Tolkien apresenta o conceito de *subcriação*, que é o resultado final da expressão artística gerada por uma imaginação que dá consistência interna à realidade do espaço romanesco. Ademais, o escritor inglês exemplifica a *subcriação* ao comparar Deus Pai a um cristal que refrata a luz em uma imensa variedade de cores, enquanto que o ser humano, *subcriador*, pode participar deste evento cósmico, visto que ainda possui a realeza da *Imago Dei*:

“Meu caro”, eu disse, “Embora alheado, / o Homem não é perdido nem mudado. / Sem graça, sim, porém não sem seu trono, / tem restos do poder de que foi dono: / Subcriador, o que a Luz desata / e de um só Branco cores mil refrata / que se combinam, variações viventes / e formas que se movem entre as mentes. / Se deste mundo as frestas ocupamos / com Elfos e Duendes, se criamos / Deuses, seus lares, treva e luz do dia, /

dragões plantamos – nossa é a regalia / (boa ou má). Não morre esse direito: / eu faço pela lei na qual sou feito” (TOLKIEN, 2006, p. 68, grifos nossos).

Mediante este breve estudo, constatamos como operam as camadas textuais do intertexto do soneto de Hopkins em *The Father's Tale*. Percebemos, além disso, que os conceitos de *inscape*, *instress* e *to selve* versam no decorrer da narrativa de O'Brien por meio do recurso estilístico que envolve a criação de um espaço romanesco que possui uma coerência interna, lhe conferindo um realismo transcendental. Compreendemos que, à semelhança da pessoa pressuposta por Gerard Manley Hopkins, Alexander Graham é um homem que se mantém aberto à percepção da irradiação da singularidade dos seres que o circundam. No entanto, este tópico será explorado de forma apropriada na primeira parte do quarto capítulo. Vimos, também, que a referência ao mencionado soneto não é aleatória, posto que a análise dos seus pressupostos filosóficos revelou outras conexões intertextuais como, por exemplo, com a obra de Tolkien.

A Livraria Kingfisher, ademais, acabaria por tornar-se um refúgio para Alexander, que começava a tomar consciência das sucessivas tragédias familiares que estavam por acontecer: a doença de Carol, sua esposa, a morte de sua mãe, as dívidas que o forçaram a vender algumas relíquias da família e os livros de Direito que pertenciam a seu pai... “Assim, a família e a livraria sobreviveram” (O'BRIEN, 2011, p. 58, tradução nossa)^{liv}. O personagem era bastante apegado à Kingfisher, visto que caminhar por suas estantes labirínticas era um hábito que lhe servia como consolação tanto quanto os passeios pelos arredores de Halcyon:

Outros homens começaram a beber ou a ler versos, ou pior, mas Alex trancava a porta de sua loja e saía para vagar aleatoriamente pelas colinas escuras que eram tão familiares para ele quanto suas estantes labirínticas e as alturas da cidade (*Ibid.*, p. 25, tradução nossa)^{lv}.

2.3 I am at home in the hands that formed me: O deciframento do metacódigo

Ao longo da narrativa de *The Father's Tale*, o leitor certamente percebe que há um intertexto bem explícito. Trata-se de uma homenagem clara e com características de inspiração voluntária da *Parábola do Filho Pródigo*, conforme consta no *Evangelho Segundo São Lucas*. As palavras de Samoyault nos auxiliam na compreensão deste fenômeno de retomada

de um texto literário anterior: “A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (SAMOYAULT, 2008, p. 10).

Robert Alter e Frank Kermode, no seu *Guia Literário para a Bíblia* (1987), procuram trazer para o leitor comum uma interpretação literária do livro sagrado que ressalte sua grande força e autoridade literária. Uma vez que “para os mais educados dos leitores modernos a Bíblia pareça, provavelmente, tanto familiar quanto estranha, como as características de um ancestral” (ALTER; KERMODE, 1987, p. 1, tradução nossa)^{lvi}, é necessário, de acordo com os autores, iluminar as raízes da cultura ocidental: “tanto a sua linguagem quanto as mensagens que ela transmite simboliza para nós aquele passado, estranho mas familiar, que sentimos que devemos, de alguma forma, compreender caso queiramos nos entender” (*Ibid.*, p. 1, tradução nossa)^{lvii}. Alter e Kermode pretendem, com esta crítica literária, tratar tais textos bíblicos como algo além de arqueologia. Ademais, segundo os mesmos estudiosos, o interesse que muitos escritores seculares têm na Bíblia teria sua fonte, em parte, na suposta sensação de que a literatura secular parece estar ligeiramente empobrecida por causa da recessão da influência da espiritualidade bíblica na cultura.

A crítica literária que os autores pretendem fazer está baseada na interpretação dos textos como eles realmente são. Tal chave hermenêutica foi revalidada com a publicação de *Mimesis*, trabalho composto por Erich Auerbach durante a Segunda Guerra Mundial. Neste livro, o teórico compara a narrativa do Antigo Testamento à dos textos de Homero enquanto medita acerca dos sentidos figurados do Novo Testamento, que apontam para vínculos entre as conquistas de autores bíblicos e a tradição da literatura ocidental.

Alter e Kermode possuem plena consciência de que poderiam ter utilizado diversas abordagens teóricas para a interpretação dos livros da Bíblia. Todavia, o resultado de tal pesquisa ficaria restrito a especialistas. Para que o leitor comum fosse atingido, o uso das intuições de Auerbach como principais chaves de leitura era a mais viável. Uma vez que o

livro foi escrito de forma colaborativa, Alter e Kermode não impuseram nenhuma uniformidade metodológica aos autores que contribuíram com o estudo:

Presumimos que a literatura é uma linguagem complexa, não necessariamente única, não sem sobreposições significativas com outros tipos de linguagem, mas distintiva, e que o crítico construtivo, de uma forma ou de outra, irá de alguma forma desviar a atenção para as operações dessa linguagem. Sua sintaxe, gramática e vocabulário envolvem uma concordância altamente heterogênea de códigos, dispositivos e propriedades linguísticas. Estes incluem gênero, convenção, técnica, contextos de alusão, estilo, estrutura, organização temática, ponto de vista para as narrativas, voz para a poesia, imagens e dicção para ambos, e muito mais. A complexidade desta interação de elementos certamente exige uma avaliação literária especializada e também garante que não haverá unanimidade de abordagem ou de conclusões interpretativas (ALTER & KERMODE, 1987, p. 5, tradução nossa)^{lviii}.

A propósito do Novo Testamento, Kermode recorda que este é reconhecido, pela crítica bíblica, como um gênero em si mesmo, posto que as interrelações entre os quatro Evangelhos e demais escritos têm sido levadas em consideração nos meios acadêmicos. O autor também relembra que o sintagma *to evangelion* significa, em grego, *as boas novas* e, enquanto tal, era utilizado em proclamações imperiais.

Frye (2004)⁹, na obra dedicada à investigação das conexões entre Bíblia e Literatura Ocidental, procura fomentar análises acerca das Sagradas Escrituras a partir da perspectiva de um crítico literário, isto é, focando nas características de sua narrativa e abundante estrutura imagética. Para tanto, o autor instiga seus leitores à percepção de que a Bíblia não é um único livro, apesar de ser vendida como tal¹⁰. Esta é, antes, uma antologia de escritos com diferentes estilos textuais: “parece mesmo que ela veio a ser pensada como um livro apenas porque para efeitos práticos ela fica entre duas capas” (FRYE, 2004, p. 11). No entanto, o crítico ressalta que há uma série de palavras ao longo dos textos bíblicos que lhes conferem unidade: “há também um corpo de imagens concretas: cidade, montanha, rio,

⁹ Os próximos parágrafos que contém um resumo do pensamento de Frye, presente em *Código dos Códigos* (2004), foi retirado de um ensaio anterior e ligeiramente modificado para integrar esta tese de doutoramento. Cf. OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. “No Epicentro das Trevas”: emblemas do mal no romance *Voyage to Alpha Centauri*, de Michael David O’Brien. In: *XVII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRA-LIC, 2021. Entrelaçamentos com a literatura: o gótico, a religião e a música*. Porto Alegre: Bestiário, 2021.

¹⁰ Afinal, a palavra *bíblia* é derivada do vocábulo βιβλία – em grego antigo – que pode ser traduzido para o português como *livros*.

jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador” (*Ibid.*, p. 11).

Frye, outrossim, destaca que o *Código dos Códigos* tem a pretensão de verificar a unidade formal nos textos da Bíblia desde a perspectiva literária, uma vez que este elemento exerceu profunda influência na constituição do *corpus* literário da civilização convencionalmente conhecida como ocidental.

Ainda conforme Frye, torna-se evidente que as Sagradas Escrituras foram escritas tendo o *kerygma* como modelo primordial quando analisamos a maneira como sua linguagem se constitui. Logo, existe uma tonalidade própria dos oráculos e das exortações que perpassa todos os textos da Bíblia. Sendo assim, ao longo do período em que os textos foram compostos, estes sofreram influência dos estilos linguísticos correspondentes aos estágios anteriores ao *kerygma*. Deste modo, vemos nos textos bíblicos as ressonâncias de um estilo metafórico ou poético, metonímico ou prosaico e descritivo ou demótico.

Para a compreensão do *kerygma*, Frye também afirma que é necessário entender que a linguagem mitológica é o veículo linguístico deste estilo. Esta linguagem, segundo ele, seria basicamente estruturada por meio do ordenamento de sentenças em um encadeamento verbalmente construído. Ademais, o teórico ressalta que a Bíblia, mesmo que esta não seja um conjunto de livros literários, encontra-se plena de figuras de linguagem. Diversas passagens do Antigo Testamento – como, por exemplo, o livro dos Salmos, Cântico dos Cânticos, partes do livro do profeta Isaías – se encontram escritas em versos, fazendo larga utilização de técnicas próprias à poesia, como métrica, rima, ritmo, vários tipos de versificação, entre outros.

Outro ponto importante referente à unidade textual da Bíblia se fundamenta naquilo que Northrop Frye entende como o traço centrípeto da estrutura verbal, que consiste na agregação das palavras e dos significados para os quais estas apontam:

O contexto centrípeto de caráter bíblico se estende por quase tudo do livro a que chamamos de “A Bíblia Sagrada”, e poderia mesmo ir muito além dele, só que temos que parar em algum lugar. Seja onde for que nos detenhamos, a unidade da

Bíblia como um todo é um pressuposto que subjaz ao entendimento de qualquer de suas partes. Insistimos em que essa unidade não é primordialmente uma consistência metonímica dirigida à nossa fé; é uma unidade de narrativa e de imagética, e do que chamamos antes de metáfora implícita (FRYE, 2004, p. 90).

O autor também frisa a *forma tipológica* de se ler os textos do livro sagrado, que equivale a compreender o Antigo Testamento como uma prefiguração do Novo Testamento. Esta chave de leitura se encontra sintetizada no seguinte princípio formulado por Santo Agostinho: “No Antigo Testamento oculta-se o Novo; no Novo revela-se o Antigo” (AGOSTINHO *apud* FRYE, 2004, p. 108). Além disso, Frye destaca a presença de citações e alusões que os hagiógrafos do Novo Testamento fazem aos escritos do Antigo Testamento. Exemplo disto são os intertextos veterotestamentários no *Canto do Magnificat*, que apresenta referências ao *Cântico de Ana* conforme consta no primeiro livro do profeta Samuel¹¹.

Da forma tipológica de se ler as Sagradas Escrituras, podemos contemplar tais textos a partir do imenso arcabouço imagético que os compõem, o que determina suas características literárias. Figuras como a da *árvore*, cuja presença atravessa as páginas do Antigo Testamento, influenciaram sobejamente, de acordo com Frye, o processo de criação de escritores como Wordsworth e Blake, enquanto que as expressões metafóricas ligadas ao Cristo, conforme os textos dos hagiógrafos do Novo Testamento, direcionaram o imaginário poético de Isaac Watts, entre outros.

Frye salienta que a disposição da narrativa mítica que dá unidade aos textos bíblicos está embasada em uma configuração semelhante ao formato da letra U: “à apostasia se segue uma queda em desastre e cativeiro; a isto se segue o arrependimento, e por uma ascensão e liberação até um ponto que está mais ou menos ao nível do começo” (FRYE, 2004, p. 206). Essa organização dos componentes alegóricos da Bíblia também se faz presente na *comédia*

¹¹ Cf. Bíblia de Jerusalém (2019).

enquanto gênero teatral-literário. Sendo assim, a comédia mostra um encadeamento de infortúnios guiando os acontecimentos em direção a algo tenebroso, para que aconteça, posteriormente, um retorno dos episódios luminosos que levarão a um desfecho alegre.

Tendo isto em mente, Frye compara a Bíblia, no seu todo, a uma comédia divina em que o ser humano desmerece, no Gênesis – enquanto primeiro livro das Escrituras –, o acesso à água e à árvore da vida, para então recuperá-los no Apocalipse, que é o último escrito bíblico. No meio destes dois livros, há a exposição da constituição de Israel e suas adversidades em meio a reinos pagãos, bem como os Evangelhos e epístolas apostólicas. Para além dos livros históricos, esta estrutura narrativa também é encontrada no livro de Jó e, especialmente, na *Parábola do Filho Pródigo* contada pelo Cristo e que serve como intertexto principal do romance *The Father's Tale*.

O teórico também considera que a figura do herói é de suma importância para a estruturação da unidade da narrativa dos textos bíblicos. Sintetizando os comentários teológicos feitos por diversos autores, o crítico expõe a forma como o Cristo encarna a figura do herói, posto que Ele unifica os emblemas de rei, profeta e sacerdote que atravessam as páginas do Antigo Testamento, o que constitui o Seu *tríplice múnus*. Desta forma, podemos pensar na imagem do Cristo enquanto chave de leitura dos textos do Antigo Testamento. Ademais, Frye, antecipando o pensamento de René Girard, dá um enfoque especial na figura do Cristo enquanto transição do bode expiatório para o Cordeiro de Deus. No âmbito dos Evangelhos, o crítico afirma que há uma transferência simbólica do pecado e da morte, pela figura de Cristo enquanto herói, para o reino dos demônios. Portanto, a temática da Sua Ressurreição engloba o escancaramento das portas do inferno, bem como uma cisão completa entre o mundo da vida e o da morte:

Se seguirmos a narrativa da Bíblia como uma sequência de eventos na vida humana, ela aparece como uma série de movimentos ascendentes e descendentes onde o povo de Deus cai periodicamente em cativeiro e é salvo por um líder, enquanto os grandes impérios pagãos ascendem e descendem no ritmo oposto. Num certo ponto há uma inversão das expectativas, e o que aí vemos é mais ou menos como um herói romântico, ou épico, descendo a um mundo inferior para salvar o que é, ao mesmo tempo, uma noiva individual e uma partida de homens

e mulheres. Nesta perspectiva a sequência de cativos e redempções desaparece, substituída, por um único gesto de descida e retorno (FRYE, 2004, p. 231).

Por fim, concluímos a investigação da Sagrada Escritura a partir da ótica da unidade estrutural de sua narrativa com a afirmação de que este conjunto de livros está contido em uma cercadura textual que permite que a Bíblia seja distinguida, de acordo com Frye, dos livros sagrados de outras religiões: “a moldura narrativa da Bíblia é a parte de sua ênfase na forma da história e na colisão específica com o movimento temporal que sua revelação deve propiciar” (FRYE, 2004, p. 231). Portanto, a ênfase na temporalidade aponta para aquilo que está fora do próprio tempo, o que o crítico relaciona à conexão existente entre a humanidade e o anjo do tempo do Gênesis. Tal anjo é simultaneamente adversário e parceiro, possui uma força que tanto obscurece quanto esclarece e só virá a ocultar-se no ocaso da experiência da vida humana.

Frye finaliza seu estudo a respeito das relações entre a Bíblia e a Literatura analisando os textos sagrados a partir da ótica da *retórica*, que é reforçada por meio da história apresentada através do ordenamento dos livros e, especialmente, da tonalidade dos escritos que concluem cada um dos testamentos, que, nas palavras do crítico, possuem um forte tom dramático. No Antigo Testamento, o último dos escritos – o livro do profeta Malaquias – confere unidade ao ciclo da narrativa mediante exortações para que os israelitas retornem à sua nação. O Novo Testamento, por outro lado, expõe aos cristãos a continuidade da história iniciada no livro do Gênesis – tendo o seu antítipo no *Prólogo do Evangelho de São João* –, enquanto que o livro do Apocalipse apresenta uma espécie de conclusão que se dará na *metahistória*. Frye, portanto, ressalta que os hagiógrafos de ambos os testamentos procuraram dar unidade temática aos seus respectivos textos. Porém, o crítico percebe que as perceptíveis lacunas na desejada unificação dos textos bíblicos foram suplantadas através da unidade estilística:

É notável que a Bíblia invista tanto quanto faz em unificar seu material, e a ansiedade perceptível no judaísmo para fechar o cânon da lei e dos profetas, e as ansiedades semelhantes do cristianismo estão ligadas àquele empenho. Mas a unidade, um dos princípios artísticos primordiais para os trabalhos de arte desde os tempos de Platão, também indica a finitude da mente humana, o cuidado em trabalhar no sentido da transformação do “imperfeito” ou contínuo no “perfeito”, uma forma

realizada de uma vez por todas e para sempre. A Bíblia, embora unificada, também evidencia um descuido pela unidade, não porque não a alcance, mas porque a superou, mergulhando numa outra perspectiva, do outro lado daquele conceito (*Ibid.*, p. 245).

Destarte, podemos pensar a Bíblia como uma fonte de temas que ressoam nas criações literárias do mundo ocidental. Importa, para esta pesquisa, explorar as relações intertextuais entre a narrativa de *The Father's Tale* e as figuras presentes na *Parábola do Filho Pródigo*. Também exploraremos as eventuais referências a outras parábolas no romance de O'Brien. Como Alter e Kermode ressaltam:

Novos gêneros literários são continuamente formados a partir dos existentes. Deveríamos ter dificuldade em compreender qualquer livro que não tivesse qualquer semelhança familiar com qualquer outro; precisamos, por assim dizer, nos orientar a partir do conhecido, o que nos fornecerá não tanto um padrão exato, mas uma norma que nos permita compreender o que é familiar e o que é original na nova obra (ALTER; KERMODE, 1987, p. 376, tradução nossa)^{lx}.

Sendo assim, procuraremos os elementos de *The Father's Tale* que remetem, especialmente, à *Parábola do Filho Pródigo*, bem como as partes que possuem um maior grau de originalidade, posto que a genialidade do autor consiste na conexão entre diversas referências literárias e artísticas.

2.3.1 *Enfolding the prodigal rags: A homenagem das homenagens*

No décimo quarto capítulo do romance, intitulado *Certamente nos encontramos antes*, o narrador apresenta o momento em que Alexander Graham encontra-se em Moscou na tentativa de seguir a trilha de Andrew. A sua apreensão era tanta que ele não conseguia se concentrar na leitura literária e nem na televisão russa, o que provou ser uma atividade detestável:

Alex esperou metade da manhã seguinte, nervoso, passeando pela pequena sala, ligando para a recepção de vez em quando para ver se alguém tinha deixado uma mensagem. Ninguém havia deixado. Ele tentou ler a poesia de [Gerard Manley] Hopkins na pequena edição de capa dura, mas não conseguiu se concentrar. Ele ligou a televisão, mas vê-la era um exercício nauseante, e desligou-a após dez minutos (O'BRIEN, 2011, p. 345, tradução nossa)^{lx}.

O terror da televisão deu lugar a caminhadas pelos arredores do hotel onde estava hospedado. O herói decidiu, assim, fazer uma visita ao *Hermitage*¹², o maior museu de arte do mundo, local que ele só conhecia através da leitura de livros dedicados à análise de quadros e exposições. Chegando lá, ficou estupefato com a contemplação de tantas obras:

Ele perambulou ao acaso, atônito enquanto as galerias revelavam maravilhas que nenhum livro de arte jamais poderia abranger. Em todas as direções ele viu aparições, encarnações, transfigurações de matéria bruta na linguagem da humanidade: beleza e terror; amor e deserção; pompa e humildade; horror e santidade. A coroa de Ivan, o Terrível, e quatro cavalos de pelúcia carregando austríacos de armadura preta. Moedas e taças de Bizâncio e ídolos da Idade da Pedra de cócoras. O canto da sereia vindo das ninfas gregas, imbróglis das luxuriantes donzelas barrocas e as mulheres picotadas de Picasso. Ícones cheios de presença — o Salvador, a Mãe portadora de Deus, os santos, os anjos, todos pairando sobre a Rússia (O'BRIEN, 2011, p. 348, tradução nossa)^{lxi}.

O excesso de informações causou em Alexander uma certa saturação, visto que seu temperamento introspectivo não funcionava bem em situações diferentes daquelas que fazem parte de sua rotina de viúvo, dono de livraria e bibliófilo. Desta forma, ele procurou por alguma galeria vazia na qual pudesse recolher seus pensamentos. No entanto, uma obra em particular prendeu-lhe a atenção:

Além do vigilante, que estava sentado ao lado da entrada com as mãos cruzadas no colo, observando-o, havia apenas mais uma pessoa presente, um jovem movendo-se lentamente entre os quadros no outro extremo do corredor. Alex estava feliz pela quase solidão. *Ele sentiu a necessidade de ficar quieto, de descansar em silêncio. Seu sossegado habitat natural havia sido varrido, e seu temperamento, reflexivo e retraído, foi forçado a se abrir em situações estranhas entre povos desconhecidos. Nunca em sua vida ele foi obrigado a navegar por um número tão grande de pessoas, e isso estava cobrando seu preço. Nos piores momentos, chegou a sujar os lábios com inverdades. Exausto pela tensão do artifício e do engano, que para muitas pessoas neste mundo era fácil, ele cambaleou com uma tontura repentina.* Ele parou e cobriu os olhos com a mão direita. Permanecendo nessa posição por alguns minutos, ele tentou acalmar a turbulência interior. Quando sua cabeça se clareou um pouco, ele olhou para cima. Diante dele estava *O Retorno do Filho Pródigo* de Rembrandt (*Ibid.*, 2011, p. 349–350, tradução e grifos nossos)^{lxii}.

Conforme Durham (2004), Rembrandt Harmenszoon van Rijn concluiu a pintura do *Retorno do Filho Pródigo* por volta de 1669, ano de sua morte, sendo que há pelo menos três rascunhos da mesma que datam, respectivamente, de 1636, 1637 e 1642. O artista trabalhou

¹² Sítio oficial: <https://hermitagemuseum.org/>. Acessado no dia três de outubro de 2022.

por décadas na representação pictórica de uma das parábolas contadas pelo Cristo conforme registradas no *Evangelho Segundo São Lucas*:

Um homem tinha dois filhos. O mais jovem disse ao pai: “Pai, dá-me a parte da herança que me cabe”. E o pai dividiu os bens entre eles. Poucos dias depois, ajuntando todos os seus haveres, o filho mais jovem partiu para uma região longínqua e ali dissipou sua herança numa vida devassa. E gastou tudo. Sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar privações. Foi, então, empregar-se com um dos homens daquela região, que o mandou para seus campos cuidar dos porcos. Ele queria matar a fome com as bolotas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. E caindo em si, disse: “Quantos empregados de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome! Vou-me embora, procurar meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados”. Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai. Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho, então, disse-lhe: “Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho”. Mas o pai disse aos seus servos: “Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!” E começaram a festejar. Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa, ouviu músicas e danças. Chamando um servo, perguntou-lhe o que estava acontecendo. Este lhe disse: “É teu irmão que voltou e teu pai matou o novilho cevado, porque o recuperou com saúde”. Então ele ficou com muita raiva e não queria entrar. Seu pai saiu para suplicar-lhe. Ele, porém, respondeu a seu pai: “Há tantos anos que te sirvo, e jamais transgredi um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. Contudo, veio esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, e para ele matas o novilho cevado!” Mas o pai lhe disse: “Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!” (Lc 15, 11-32).

O monge beneditino Pérez Urbel escreveu, em seu *opus magnum* intitulado *Vida de Cristo* (2000), uma série de comentários a respeito das *Parábolas da Misericórdia* e, ao mencionar a *Parábola do Filho Pródigo*, ressalta que tal história é a mais confortadora que saiu da boca do Cristo, posto que mostra, conforme será explorado no próximo capítulo desta tese, o que há de mais profundo no coração de Deus. De acordo com Urbel, esta narrativa apresenta, ainda que curta, um intenso poder comovedor:

Na página seguinte, a mais consoladora do Evangelho, Lucas transmite-nos a parábola do filho pródigo, que faz sobressair o traço essencial dessa solicitude com que Deus persegue o pecador: o amor. E revela-o e mostra-o de uma forma tão maravilhosa que é difícil encontrar em qualquer literatura um tal prodígio de inspiração e sentimento. Esta narrativa – diz Ricciotti – constitui, no campo moral, o máximo

argumento de esperança para todo o filho do homem e, no campo literário, será sempre o máximo argumento de desespero para todo o admirador da palavra humana. Escritor algum do mundo conseguiu jamais atingir tal poder de emoção numa narrativa tão breve, tão verdadeira, tão nua de qualquer artifício literário. Uma simplicidade extrema e um desenho apenas linear, e, não obstante, o efeito é maior que o de outras descrições justamente celebradas pela sabedoria da construção e pela limpidez da linguagem (URBEL, 2000, p. 363, grifos nossos).

A parábola traz, na figura do pai do filho pródigo, a representação literária do amor de Deus, que respeita a liberdade humana. Valentin Tomberg (1989), ao comentar tal parábola, enfatiza que ela representa tanto a história da humanidade quanto a relação entre a realidade do amor divino e da liberdade humana:

Só os adoradores do amor de Deus [...] é que compreendem que a história do filho pródigo é drama real do amor real e da liberdade real, e que a alegria e o banquete do pai foram verdadeiros como foi verdadeiro o sofrimento do pai e o do filho antes do seu reencontro. Eles compreendem, além disso, que a história do filho pródigo é a história de todo o gênero humano e que a história do gênero humano é um drama real do amor divino real e da liberdade humana real (TOMBERG, 1989, p. 191).

O episódio da visita de Alexander ao museu mostra, no seu intertexto, uma evidente referência à Parábola do Filho Pródigo, conforme consta no *Evangelho de São Lucas*, bem como à menção à sua representação pictórica da autoria de Rembrandt, uma vez que o protagonista se põe a contemplar longamente o quadro e seus elementos, que, de alguma forma, reverberam na situação que estava vivendo no momento:

À primeira vista, a pintura parecia imensa, porque ele estava parado a poucos metros dela, e foi forçado a levantar o pescoço enquanto olhava os *pés maltratados do filho*, passando pelas *mãos ternas que o abraçavam*, até o *rosto do pai* (O'BRIEN, 2011, p. 350, tradução e grifos nossos)^{lxiii}.

Esta experiência fez com que muitas memórias ressoassem em seu coração, posto que *A Parábola do Filho Pródigo* costuma ser comentada nas homilias católicas, uma vez que a mesma – juntamente com o todo orgânico das Sagradas Escrituras – foi amplamente explanada ao longo da história da Igreja Latina, conforme consta na *Catena Áurea* (2012) de Santo Tomás de Aquino¹³. Isso demonstra como uma parábola formalmente simples apresenta uma série de cenas com as quais as pessoas podem, analogicamente, identificar-se. O

¹³ Trata-se de uma compilação feita por Santo Tomás de Aquino. Possui comentários que os autores da Patrística fizeram aos textos dos quatro Evangelhos.

autor-narrador apresenta as impressões de Alexander derivadas tanto da contemplação do quadro quanto da parábola por ele representada:

Vermelho, âmbar e sépia banhavam a imagem de *calor*. O filho se ajoelhou diante do pai com a cabeça *apoiada no peito do velho*, como se buscasse *refúgio nas dobras de suas vestes*. O pai curvou-se sobre ele, ambas as mãos nas costas do filho, os dedos ligeiramente abertos, palma da mão na carne que tinha *vindo dele*, que tinha *fugido dele*, e que agora estava *voltando* para ele. As mãos *protegiam e confortavam*. A *inclinação* da cabeça envelhecida e os olhos *semicerrados* transmitiam *compaixão infinita*, uma *sabedoria* que de forma alguma era *ingênua* sobre os *pecados* do filho, mas que submergia todos os erros na *misericórdia*. A *dignidade* do pai envolveu o filho *degradado* numa comunhão que o devolveria à dignidade *perdida*.

À direita, revestido de um tipo diferente de dignidade – a dos justos, dos bons, dos responsáveis – estava o irmão mais velho, que olhou a cena com desconfiança e ressentimento. Seu corpo ereto estava inflexível, as mãos cruzadas com força ao redor do bastão de sua autoridade.

Alex ouviu as palavras de protesto murmuradas pelo filho mais velho: “Esse teu filho...”.

E as palavras da resposta do pai: “Este teu irmão...”

Foi perdido e foi encontrado (O'BRIEN, 2011, p. 350, tradução e grifos nossos)^{lxiv}.

As palavras destacadas apontam para a Parábola do Filho Pródigo enquanto intertexto central de *The Father's Tale*, visto que seus principais elementos estão presentes ao longo do romance de O'Brien. Além disso, não é de todo supérfluo mencionar a análise do quadro feita pelo autor-narrador, posto que é possível perceber, segundo Lessing (1998), Praz (1982), e Souriau (1983), a pintura enquanto narrativa.

Figura 6 – REMBRANDT VAN RIJN: *O Retorno do Filho Pródigo*, 1669: Óleo sobre tela, 262x206cm¹⁴.



De acordo com Lessing, a irmandade entre as artes já havia sido percebida pelos pensadores da Grécia Antiga. Horácio, filósofo, poeta lírico e satírico romano, em seu tão conhecido adágio, *ut pictura poesis*, expressou de forma magistral a semelhança entre a arte literária e a pictórica:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez, essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre (HORÁCIO, 2005, p.65).

Assim, o quadro de Rembrandt representa e interpreta a *Parábola do Filho Pródigo*, que é sua fonte inspiracional. Ademais, a interrelação de ambas encontra-se exposta na narrativa de *The Father's Tale*. Calor, refúgio nas dobras de suas vestes, vir, fugir, voltar, mãos que protegem e confortam, cabeça inclinada, compaixão infinita, sabedoria que não é ingênua, pecados, degradação humana e misericórdia que restaura a dignidade perdida são os

¹⁴ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Return_of_the_Prodigal_Son_\(Rembrandt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Return_of_the_Prodigal_Son_(Rembrandt)). Acessado no dia 30 de setembro 2022.

sintagmas literários que definem o ideal de paternidade procurado por Alexander Graham. Tal busca se deu paralelamente àquela por seu filho e se concretiza, além disso, mediante a síntese literária do seu temperamento melancólico e introspectivo.

Ainda absorto na contemplação do quadro e de tudo o que poderia vir dele, o viúvo percebeu que um jovem também admirava a obra. Após um breve diálogo permeado de referências à pintura de Rembrandt e à Parábola do Filho Pródigo, o herói da narrativa diz ao rapaz algumas palavras finais que sintetizam o cerne da jornada em busca de Andrew: “A criança é o pai do homem”, disse Alex, olhando para o pai na pintura. ‘Lembre-se do rosto dele, pois ele também é seu pai. Lembre-se também do meu rosto e das palavras que proferimos” (O’BRIEN, 2011, p. 353, tradução nossa)^{lxv}. Além disso, o trecho *a criança é o pai do homem* é uma citação direta de um dos últimos versos do poema *My Heart Leaps up* de William Wordsworth (2004).

Henri Nouwen, em seu livro intitulado *A Volta do Filho Pródigo* (1998), traz sua profunda experiência de contemplação e meditação do *Filho Pródigo* de Rembrandt e da parábola representada na pintura. Ao longo do texto, escrito na primeira pessoa do singular, o autor relata os desdobramentos daqueles primeiros sentimentos que surgiram em sua interioridade na primeira vez em que se viu diante de uma cópia do quadro no *Hermitage* em Moscou:

Sabia que quando Rembrandt pintou seu Filho Pródigo, ele vivera uma existência que não lhe deixara dúvida sobre sua verdadeira e última morada. Senti que se eu pudesse encontrar Rembrandt exatamente onde ele pintara pai e filho, Deus e humanidade, compaixão e miséria, num círculo de amor, eu viria a saber tanto quanto possível sobre morte e vida. Também tive esperança de que, através da obra-prima de Rembrandt, chegaria um dia a ser capaz de expressar o que eu mais gostaria de dizer sobre o amor (NOUWEN, 1998, p. 13).

Enquanto vivia na *Arca*¹⁵, organização internacional dedicada ao apoio a pessoas com deficiências intelectuais, Nouwen pôde digerir melhor suas experiências prévias ao imaginar-se na figura dos dois filhos da parábola representada na obra de Rembrandt.

¹⁵ Cf. <https://www.larche.org/welcome>. Acessado no dia 26 de setembro de 2022.

Percebemos, além disso, um implícito intertexto entre o livro de Nouwen e a narração da visita de Alexander Graham ao *Hermitage*. Tanto o autor quanto o herói de *The Father's Tale* se encontram diante do quadro *A volta do filho pródigo* pintado por Rembrandt. Ambos se deixam tocar pelos elementos da pintura e pelos ecos da parábola contada pelo Cristo. No entanto, a referência ao texto de Nouwen não aparece em lugar algum do romance de O'Brien, o que leva à conclusão de que se trata de uma provável menção indireta ao seu livro.

Tradicionalmente, a Parábola do Filho Pródigo tem sido interpretada – tanto nas homilias quanto nas leituras orantes feitas individualmente – desde o ponto de vista do *filho pródigo* – aquele que pede a herança para o pai que ainda está vivo, o que, conforme Nouwen, indica implicitamente o desejo de que este morra, mesmo que simbolicamente, para que possa viver de forma perdulária – e, raramente, do *irmão mais velho* – ou seja, aquele que mesmo estando sempre do lado do pai, teve o seu coração endurecido pelo senso de justiça, o que lhe impediu de perceber o amor paterno. Nouwen, sintetizando uma série de interpretações da referida parábola, apresenta a possibilidade de uma hermenêutica e exegese teológica a respeito do Cristo ser, à Sua maneira, o filho pródigo:

Abordo aqui o mistério de que o próprio Jesus tornou-se o Filho Pródigo por nossa causa. Deixou a casa de seu Pai celeste, veio a um país, desfez-se de tudo o que possuía, e através da cruz voltou à casa do Pai. *Tudo isso ele fez não como filho rebelde, mas obediente, enviado para trazer de volta todos os filhos de Deus que se encontravam perdidos. Jesus que contou a história àqueles que o criticavam por se associar com pecadores viveu ele mesmo a longa e dolorosa jornada que descreve* (NOUWEN, 1998, pp. 61-62, grifos nossos).

Ressentimento e ausência de alegria são sintagmas que podem resumir, conforme salientou Nouwen, a experiência do filho mais velho. Ademais, o autor ressalta a possibilidade de conversão depois da conversa com o pai. Por fim, ele apresenta uma síntese hermenêutica em que o Cristo, de certa maneira, pode ser visto como o Filho mais velho do Pai, uma vez que, conforme a experiência mística de Nouwen, Ele veio *libertá-lo do vínculo de seus ressentimentos*:

Assim Jesus é o filho mais velho do Pai. Ele é enviado pelo Pai para revelar o amor infatigável de Deus por todos os seus filhos ressentidos e para se ofertar como o

caminho para casa. Jesus é o caminho que Deus encontra para tornar possível o impossível – permitir que a luz conquiste as trevas. Ressentimentos e queixas, por profundas que possam parecer, podem esvanecer diante da face na qual é visível a luz plena da Filiação [Divina] (*Ibid.*, p. 97).

Citando um manuscrito não-publicado da lavra de Arthur Freeman, Nouwen aponta para o amor que o pai tem por cada um de seus filhos – o pródigo e o ressentido. Além disso, a referência ao inacabamento da parábola é crucial para a compreensão deste amor:

O pai ama cada filho e dá a cada um a liberdade para ser o que puder, mas não pode lhes dar a liberdade que eles não aceitem ou entendam convenientemente. O pai parece compreender, além dos costumes do seu meio social, a necessidade de seus filhos de serem eles mesmos. Mas ele também conhece a sua carência por seu amor e por um “lar”. Como suas histórias irão terminar cabe a eles decidir. O fato de que a parábola não tem um fecho indica certamente que o amor do pai não depende de um final adequado da história. O amor do pai só dele depende e continua parte do seu caráter. Como diz Shakespeare em um dos seus sonetos: “Amar não é o amor que se altera quando alteração encontra” (FREEMAN *apud* NOUWEN, 1998, p. 86)

A terceira parte do livro de Nouwen refere-se ao pai da parábola e da sua representação visual da lavra de Rembrandt. Dos elementos que mais chamaram a atenção do estudioso, as mãos receberam foco especial, visto que funcionavam como extensão dos olhos do pai que, por suposição, já não enxergavam como antes:

Parece que as mãos que pousaram sobre as costas do filho que volta são instrumentos da visão espiritual do pai. O pai, quase cego, enxerga longe e tem uma visão total. Sua visão é eterna, atinge toda a humanidade. É uma percepção que compreende perdas de homens e mulheres de todos os tempos, que conhece com imensa compaixão o sofrimento daqueles que escolheram abandonar a casa, que choraram rios de lágrimas quando se viram angustiados e em agonia. O coração do pai arde com um desejo enorme de trazer os filhos de volta para casa (NOUWEN, 1998, pp. 103-104).

Ao longo de seus estudos a respeito do quadro de Rembrandt, Nouwen teve contato com leituras que indicavam que as duas mãos do pai eram marcadamente diferentes. Uma mão seria masculina, enquanto que a outra seria feminina. Tal diferença, conforme sua interpretação, aponta para a presença plena, no mesmo Deus que é puro espírito, da paternidade e da maternidade, da masculinidade e da feminilidade:

Tão logo reconheci a diferença entre as duas mãos do pai, um novo mundo de compreensão se abriu para mim. O Pai não é somente um grande patriarca. Ele é igualmente pai e mãe. Ele toca o filho com uma mão masculina e uma feminina. Ele segura, ela acaricia. Ele confirma, ela consola. Ele é, certamente, Deus em

quem o masculino e o feminino, a paternidade e a maternidade, estão totalmente presentes. Aquela mão direita carinhosa faz ecoarem em mim as palavras do profeta Isaías: “Por acaso uma mulher se esquecerá da sua criancinha de peito? Não se compadecerá ela do filho do seu ventre? Ainda que as mulheres se esquecessem eu não me esqueceria de ti. Eis que te gravei nas palmas das minhas mãos” [Is 49, 15-16] (*Ibid.*, p. 108).

Este aspecto do coração de Deus Pai, que possui todas as riquezas do amor materno, será explorado no Capítulo 3 desta tese. Por fim, Nouwen disserta sobre a misericórdia enquanto fundamento da paternidade de Deus e dos seres humanos. O autor também discorre sobre a paternidade espiritual que é alcançada quando se reconhece em si mesmo tanto o filho pródigo quanto o filho ressentido, que precisam da acolhida do bondoso pai.

No que concerne à narrativa de *The Father's Tale*, percebemos que Alexander Graham está longe de ser comparado à figura do pai do filho pródigo. Enquanto este fica esperando de forma aparentemente passiva o retorno do filho, aquele põe-se a caminho para encontrar o rastro de Andrew. Sendo assim, podemos perceber os ecos das outras duas parábolas da misericórdia, a saber: a *Parábola do Bom Pastor* e a *Parábola da Ovelha Perdida*. Cavallin (2021), por outro lado, também nota as ressonâncias da *Parábola da Moeda Perdida*. Trata-se, portanto, da presença do tema da busca do filho – por meio das mencionadas parábolas contadas pelo Cristo – no romance de O'Brien.

Ao passo que a *Parábola do Filho Pródigo* é contada a partir do ponto de vista do filho, visto que o narrador dá ao leitor o acesso aos seus pensamentos, *The Father's Tale* é um romance cuja narrativa é contada desde o ponto de vista do pai, que, no entanto, vê o seu aparente fracasso em viver conforme os elevados ideais da paternidade cristã. Este fracasso apontará para a sua frequente necessidade de perdão e constante busca por aproximar-se cada vez mais do ideal por ele perseguido. Alexander, no início de *The Father's Tale*, retira-se do conforto de sua casa e parte à procura do filho perdido. Percebemos, aqui, os ecos da *Parábola da Ovelha Perdida*:

Qual de vós, tendo cem ovelhas e perder uma, não abandona as noventa e nove no deserto e vai em busca daquela que se perdeu, até encontrá-la? E achando-a, alegre a põe sobre os ombros e, de volta para casa, convoca os amigos e os vizinhos, dizendo-lhes: “Alegrai-vos comigo, porque encontrei a minha ovelha perdida!”

Eu vos digo que do mesmo modo haverá mais alegria no Céu por um só pecador que se arrepende, do que por noventa e nove justos que não precisam de arrependimento (Lc 15, 1-7).

No entanto, Cavallin destaca o fato de o romance estar relacionado ao período em queo pai da *Parábola do Filho Pródigo* põe-se a caminho quando vê seu filho retornando. Todavia, o filho de Alexander não está se aproximando dele. No fim, quando este volta para casa sem o rapaz, percebe que Andrew tinha retornado para casa logo no início da viagem de seu pai. Ao longo da narrativa, torna-se evidente como os dois sentem falta um do outro. O pai, por fim, começa uma jornada solitária em que terá que lidar com as suas imperfeições. Quando Alexander e Andrew se reencontram, ambos pedem perdão um ao outro.

Henry (2012) salienta que em *The Father's Tale* há, além dos ecos da *Odisseia* e da *Divina Comédia*, uma sutil referência ao *Livro de Jó*. Através deste intertexto bíblico secundário, o autor-narrador aproxima alguns aspectos da vivência do personagem bíblico à experiência de Alexander Graham, que não pode ser exatamente comparado à figura paterna presente na *Parábola do Filho Pródigo*, posto que reconheceu, ao longo da sua jornada, que falhou enquanto pai em muitos aspectos. Trata-se, portanto, da temática do sofrimento aliada ao caminho *kenótico*.

O sentido bíblico do termo *kenosis* diz respeito ao ato de esvaziamento do Cristo conforme lemos no sétimo versículo do segundo capítulo da *Epístola de São Paulo aos Efésios*. Consideramos que a experiência *kenótica* de Alexander pode ser igualada à experiência de Dante no início de sua descida aos infernos, segundo narrada no terceiro canto da primeira parte da sua *Divina Comédia*, dedicada à jornada pelos Infernos: “deixai toda a esperança, ó vós que entráis” (DANTE, 1998, p. 37). Tal eco pode ser percebido nas entrelinhas de *The Father's Tale*, uma vez que a entrada nos diversos níveis da viagem em busca de Andrew não era nada convidativa a Alexander. Porém, contra toda a desesperança, o viúvo resolveu entrar nesta descida espiritual marcada por um contínuo esvaziamento que o auxiliará no confronto consigo mesmo enquanto pai.

Špidlík (2003) destaca que um dos aspectos do cristianismo russo diz respeito à devoção ao Cristo kenótico, ou seja, à figura do Filho de Deus que, ao assumir a natureza humana, Se esvazia de Si mesmo tomando a forma do Servo Sofredor.

Contudo, a finalidade da Encarnação é trazer a felicidade divina ao sofrimento humano. Por essa razão, os russos não querem separar muito o Cristo que sofre do Cristo glorioso. O próprio sofrimento, por meio dele, torna-se glorioso. Na espiritualidade russa, isso conduz à mística do sofrimento (ŠPIDLÍK, 2003, p. 745).

No âmbito da narrativa de *The Father's Tale*, a questão do sofrimento observado de forma espiritual acontece, especialmente, durante o processo recuperatório de Alexander, que havia sido assaltado e agredido por dois russos quando se encontrava em Listvyanka, às margens do Lago Baikal. O autor-narrador faz pleno uso de intertextos dostoievskianos e bíblicos com o fito de ilustrar a dimensão mística do sofrimento do personagem:

Cavalos relinchando.
Renas bufando, lançando galhadas. Espadas se chocando silenciosamente. Detonações.
Napoleão galopando a cavalo pelo portão do Kremlin até as portas da Catedral da Assunção, os cascos batendo nos paralelepípedos.
Arrogância, arrogância! gritaram os mil sinos de Moscou. *Kolokol-kolokol!*
Tiro de canhão pela parte de trás do cérebro.
Padre Zósima ajoelhado diante de Dimitri Karamazov.
“O que você está fazendo? Por que você se curva a mim, um pecador, levando em minha carne os pecados de meu pai?”
“Porque você vai sofrer.”
Myshkin, o idiota, falando de beleza ao mesmo tempo em que estendia o braço, derrubando um inestimável vaso do manto – quebrou!
Cérebros esmagados espalharam-se pela neve do Gulag.
Raskolnikov, o teórico-assassino beijando os pés de Sonia porque ela havia entregado tudo – até ela mesma – para salvar as crianças.
“Mas você, Rodion, matou em nome de um bem! Isso também não é degradação moral?”
“Isso é diferente. Estou acima de todas as leis.”
“Você está abaixo de todas as leis. Se você não me permite te amar, você não pode se levantar.”
Então Sonia lavou os pés do assassino com suas lágrimas.
E o padre Sergius lavou os pés de Innokenty.
E a Mãe da Árvore da Vida lavou os pés do Menino que levaria todo pecado ao monte da imolação.
Pé pressionado em pedra.
Outras pedras, crânios golpeando, quebrando muralhas, pressionando uma palavra de negação definitiva na cera quente da memória.
Aliócha da degradação – Alexandre da degradação. Alexander, pai de Andrew—Andrei, pai de Alexei. “Senhor Jesus, tem piedade de mim, pecador!” Toalha e água.

Lave as feições degradadas, revele a face oculta (O'BRIEN, 2011, p. 590-591, tradução nossa)^{lxvi}.

Estes intertextos corroboram o que Špidlík havia dito a propósito da mística do sofrimento, traço específico do cristianismo da Rússia. O aspecto espiritual do sofrimento foi explorado especialmente por Nikolai Berdyaev, um dos principais personalistas russos:

Sofro, logo existo. Isso é mais verdadeiro e profundo do que o cogito de Descartes. *O sofrimento está ligado à própria existência da personalidade e da consciência pessoal.* Boehme diz que o sofrimento, *Qual, Quelle, Qualität*, é a fonte da criação das coisas. O sofrimento está associado não só à indefesa condição animal do homem, isto é, à sua natureza inferior, mas também à sua espiritualidade, à sua liberdade, à sua personalidade, isto é, à sua natureza superior. *A recusa da espiritualidade e da liberdade, a recusa da personalidade poderia atenuar o sofrimento e diminuir a dor, mas significaria uma recusa da dignidade do homem* (BERDYAEV, 1949, p. 66, tradução e grifos nossos)^{lxvii}.

Desta forma, os intertextos dostoiévskianos fortalecem a noção de que o sofrimento de Alexander Graham terá proporções cósmicas, visto que, como será explorado no último capítulo desta tese, será uma fonte de descoberta da sua personalidade e paternidade espiritual.

2.4 *Dragging his fingers along the spines of the books: Codetta*

Procuramos, ao longo deste capítulo, desagregar as diversas vozes que compõem a narrativa de *The Father's Tale*. Através das lentes de Barthes (1987; 1990; 1997), Compagnon (1996), Kristeva (1974), Samoyault (2008), Bakhtin (1981; 2003), Proust (1989; 2016), Sant'Anna (2003) e Bachelard (2016), constatamos que o romance de O'Brien (2011) faz uma série de homenagens e referências intertextuais a textos literários precedentes. Percebemos a presença de pelo menos três alusões textuais que se configuram como tramas essenciais na constituição da narrativa, a saber: a primeira, que é uma dupla homenagem ao martim-pescador e sua presença tanto na mitologia grega, analisada por meio do pensamento de Graves (2008), quanto na poesia de Gerard Manley Hopkins, interpretada principalmente através do estudo de Sobolev (2011); a segunda delas, que é uma homenagem aglutinada à literatura russa, cujo peso é apoiado por Nabokov (1981); e a terceira, que diz respeito à explícita referência ao texto da *Parábola do Filho Pródigo*, que foi interpretada por

meio de Alter & Kermode (1987), Frye (2004), Nouwen (1997) e Urbel (2000). Defendemos, portanto, que a grande homenagem feita à *Parábola do Filho Pródigo* nas camadas intertextuais de *The Father's Tale* pavimenta o caminho para um exame mais aprofundado, no próximo capítulo, das relações entre estes dois textos por meio da interface entre a teologia e a literatura.

ⁱ [In its most explicit and literal form, it is the traditional practice of *quoting* (with quotation marks, with or without specific references). In another less explicit and canonical form, it is the practice of *plagiarism* [...], which is an undeclared but still literal borrowing. Again, in still less explicit and less literal guise, it is the practice of *allusion*: that is, an enunciation whose full meaning presupposes the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers by some inflections that would otherwise remain unintelligible.]

ⁱⁱ [A text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.]

ⁱⁱⁱ [These provide the text with a (variable) setting and sometimes a commentary, official or not, which even the purists among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard as easily as they would like and as they claim to do. I do not wish to embark here upon a study [...] of this range of relationships. We shall nevertheless encounter it on numerous occasions, for this is probably one of the privileged fields of operation of the pragmatic dimension of the work – i.e., of its impact upon the reader.]

^{iv} [Thus does Hegel, in *The Phenomenology of the Mind*, allusively and almost silently evoke Denis Diderot's *Neveu de Rameau*. This is the critical relationship par excellence.]

^v [It involves a relationship that is completely silent, articulated at most only by a paratextual mention, which can be titular (as in *Poems*, *Essays*, *The Romance of the Rose*, etc.) or most often subtitled (as when the indication *A Novel*, or *A Story*, or *Poems* is appended to the title on the cover), but which remains in any case of a purely taxonomic nature. When this relationship is unarticulated, it may be because of a refusal to underscore the obvious or, conversely, an intent to reject or elude any kind of classification. In all cases, however, the text itself is not supposed to know, and consequently not meant to declare, its generic quality.]

^{vi} [The use of the metaphoric "grafted" and of the negative determination underscores the provisional status of this definition. To view things differently, let us posit the general notion of a text in the second degree (for such a transitory use, I shall forgo the attempt to find a prefix that would simultaneously subsume the *hyper-* and the *meta-*): i.e., a text derived from another preexistent text. This derivation can be of a descriptive or intellectual kind, where a metatext (for example, a given page from Aristotle's *Poetics*) "speaks" about a second text (*Edipus Rex*). It may yet be of another kind such as text B not speaking of text A at all but being unable to exist, as such, without A, from which it originates through a process I shall provisionally call *transformation*, and which it consequently evokes more or less perceptibly without necessarily speaking of it or citing it.]

^{vii} [The various forms of transtextuality are indeed aspects of any textuality, but they are also potentially, and to varying degrees, textual categories: every text may be cited and thus become a quotation, but *citation* is a specific literary practice that quite obviously transcends each one of its performances and has its own general characteristics; any utterance may be assigned a paratextual function, but a *preface* is a genre (and I would claim the same for *titles*); criticism (metatext) is obviously a genre; probably only the architext is not a class, since it is, I dare say, the very basis of literary "classiness".]

^{viii} [The text, in its mass, is comparable to a sky, at once flat and smooth, deep, without edges and without landmarks; like the soothsayer drawing on it with the tip of his staff an imaginary rectangle wherein to consult, according to certain principles, the flight of birds, the commentator traces through the text certain zones of reading, in order to observe therein the migration of meanings, the outcropping of codes, the passage of citations.]

^{ix} [This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite.]

^x [Ce qui signifie que l'espace suggéré par les mots du récit est déterminé au premier chef par la personne et la situation du narrateur. Dans la structure romanesque, dans n'importe quelle structure bien agencée, matériaux, parties et aspects – tout se tient, et notre étude, loin de pouvoir s'isoler et ignorer celle du « point du

vue », devra dans bien des cas se fonder sur elle. De la forme narrative employée [...] procède donc la façon dont est organisé l'espace.]

^{xi} [Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire: n'est-ce pas toujours le cas? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire.]

^{xii} [He had spent two years of his early adolescence in bed, recovering from the ravages of rheumatic fever. In those days the disease damaged the heart, they said, and the only cure was total inactivity. During convalescence, he had plunged deeper into the world of books, and remained there. Thus, what might have been a transient state – a young man's diffident temperament – became his permanent form.]

^{xiii} [Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination.]

^{xiv} [Deciding that he was incapable of both, he went to bed, taking with him the Christmas Books of Charles Dickens, the Oxford Illustrated edition, and a dreadfully dense tome that he had recently acquired for the shop, a study of nineteenth-century Russian revolutionary movements, written sixty years before the Bolshevik Revolution by an expatriate Decembrist living in Paris. It was so delightfully soporific that, if Dickens failed, the Russians would surely put him to sleep. And in this, as in so many other matters, Alex was right.]

^{xv} [He knew that if he did not, he could easily atrophy in middle age, shrink, shrivel, and calcify into a gnome in a Dickensian shop.]

^{xvi} [He righted his inner gyroscope by rummaging in his bag for something to read. His hand hit one of the Hopkins books and pulled it out. His eyes alighted on "The Caged Skylark".

Man's mouting spirit is his bone-house, mean house, dwells –

And further on:

Both sing someties the sweetest, sweetest spells,

Yet bot droop deadly someties in their cells

Or wring their barriers in bursts of fear or rage

"To rise, you must abandon everything," Alex said to himself, "most of all the safety of the cage. But first you must see the cage for what it is".]

^{xvii} [He recalled reciting the poem to Jacob and Andrew when they were little, a son tucked under each arm, page after page of A Child's Garden of Verses, the boys ever eager to turn the pages before the poem was done, racing ahead, wanting more and more and more. They knew all the verses by heart from these bedtime readings and corrected him whenever he got a word wrong. They loved habit, thrived on traditions. Those had been good times, happy times. Now all these years later he felt anew its momentary joy, its innocence and union. Where had it gone?]

^{xviii} [Then he read the poem she had asked him to put on the stone, lines from her beloved Emily Dickinson:

This quiet Dust was Gentlemen and Ladies,

And Lads and Girls;

Was laughter and ability and sighing,

And frocks and curls.

This passive place a Summer's nimble mansion,

Where Bloom and Bees

Fulfilled their Oriental Circuit,

Then ceased like these.

She had insisted on the poem. Insisted most of all on the three deer inscribed in the granite above the text. As always, they danced in a circle, surmounted by a cross.]

^{xix} [‘Blake was making a valiant effort to respiritualize England’, Hewlitt said in a dry tone. ‘He despised the dark Satanic mills of the Industrial Revolution and what they were doing to mankind’.]

^{xx} [‘What is the Bird and Baby?’ Alex asked.

Whitfield explained. ‘It’s a pub called the Eagle and Child. The Inklings sometimes met there’.]

^{xxi} [On a slip of paper taped to the bottom of the image was written:

‘The Child is father of the Man’

Wm. Wordsworth, 1802.]

^{xxii} [‘The Kingfisher!’ Alex exclaimed, sitting upright. ‘Halcyon is the old name for the Greek myth of the kingfisher’.]

^{xxiii} [Opening his eyes, Alex looked about the parlor, which was now the main room of the Kingfisher. The walls were lined with oak shelves that ceased ascending only when they met the ornate cornices of the twelve-foot-high ceiling; they were fully loaded and spilling over into piles wherever space had been found. Free-standing shelves divided the room into nooks and alcoves, so that the whole resembled an overcrowded library, containing approximately twenty-four thousand volumes. Sixteen thousand other titles were lodged in the three smaller ground-floor rooms. One contained classical and modern literature, another art and history books, and the third was the Russian collection. This was the smallest room and, in terms of numbers, the least significant. It contained no more than two thousand titles, yet it was the product of thirty years of research and a considerable investment of money and effort. In fact, it was Alex’s chief love.]

^{xxiv} [Much of this collection was composed of standard works: Tolstoy, Dostoyevsky, and Chekov, in various twentieth-century translations, as well as writers such as Pasternak and Sholokhov who had been published under the Soviets. Solzhenitsyn had a section of his own, as did the dissident poets, some of whose works had been obtained through intermediaries in Germany and Switzerland. Many of the books were ordinary non-fiction covering a wide variety of subjects, written in English, French, German, and Russian, some prerevolutionary, some Soviet era, some post-Soviet – but all dealing with one or another aspect of the Rus and regions that had fallen into the embrace of the czarist and Soviet empires. There was little Marxist material, and Alex had flagged the few books of that genre with red self-stick notes on which he had written: “Propaganda – historical interest only”.

The distinctive characteristic of his collection was its unusually high number of older Russian works. It was well known to scholars of Slavic studies throughout North America had not gone unnoticed in Europe as well, for Alex had spared no expense in obtaining rare books in the Russian Language. Fully a quarter of the volumes had been published before the Revolution, including some coveted prizes such as first editions of Turgenev’s *Fathers and Sons*, Pushkin’s *Eugene Onegin*, Lermontov’s *A Hero of Our Times*, and, most extraordinary of all, a copy of *Dead Souls* signed by Gogol.]

^{xxv} [Startled from his reverie by a soft whizzing sound, he noticed an old man standing a few paces downstream, whipping a fishing pole from which a line hurtled across one of the deep pools of the river. For a time they remained without speaking, conscious of each other. Alex returned to staring at the current, wishing the man would go away. The old man glanced at him occasionally, and perhaps he too was hoping for solitude.]

^{xxvi} [During the two years that followed, Leonid brought many books, precious Russian books, mostly stories for children and young adults. He read aloud from them and pointed at the pictures as if Alex were a child. Alex’s parents obediently purchased records and cassette tapes to supplement these sessions. Then came Leonid’s brutal demands for memorization, composition exercises, and translation of paragraphs. Success was rewarded by short stories read aloud. Eventually the man and boy began to make up stories. Leonid’s Russian fairy tales. Alex’s childish fantasies. Leonid was particularly demanding about accents.]

^{xxvii} [Then he was eighteen, walking for hours each day, alone. Swimming in summer, alone. Alone in his bedroom, tackling the monumental novels – *War and Peace*, *The Brothers Karamazov*, *Quiet Flows the Don*, *Dr. Zhivago*. First the English edition, then the Russian, comparing the original text to the translation as he went along. The translation of great literature, he learned, was as much an art as a science, and few of the English translations he read possessed the art. Technically competent, the translators too often delivered the body of the work intact but lost its soul. Dead carp and live carp.]

^{xxviii} [I calculated once that the acknowledged best in the way of Russian fiction and poetry which had been produced since the beginning of the last century runs to about 23,000 pages of ordinary print. It is evident that neither French nor English literature can be so compactly handled. They sprawl over many more centuries; the number of masterpieces is formidable. This brings me to my first point. If we exclude one medieval masterpiece, the beautifully commodious thing about Russian prose is that it is all contained in the amphora of one round century – with an additional little cream jug provided for whatever surplus may have accumulated since. One century, the nineteenth, had been sufficient for a country with practically no literary tradition of its own to create a literature which in artistic worth, in wide-spread influence, in everything except bulk, equals the glorious output of England or France, although their production of permanent masterpieces had begun so much earlier. This miraculous flow of esthetic values in so young a civilization could not have taken place unless in all other ramifications of spiritual growth nineteenth-century Russia had not attained with the same abnormal speed a degree of culture which again matched that of the oldest Western countries. I am aware that the recognition of this past culture of Russia is not an integral part of a foreigner's notion of Russian history. The question of the evolution of liberal thought in Russia before the Revolution has been completely obscured and distorted abroad by astute Communist propaganda in the twenties and thirties of this century. They usurped the honor of having civilized Russia. But it is also true that in the days of Pushkin or Gogol a large majority of the Russian nation was left out in the cold in a veil of slow snow beyond the amber-bright windows, and this was a tragic result of the fact that a most refined European culture had arrived too fast in a country famous for its misfortunes, famous for the misery of its numberless humble lives – but that is another story.

Or perhaps it is not. In the process of sketching a picture of the history of recent Russian literature, or more precisely in the process of defining the forces which struggled for the possession of the artist's soul, I may, if I am lucky, tap the deep pathos that pertains to all authentic art because of the breach between its eternal values and the sufferings of a muddled world—this world, indeed, can hardly be blamed for regarding literature as a luxury or a toy unless it can be used as an up-to-date guidebook.]

^{xxix} [In brooding moments, Alex wondered at his decades-old fascination with that country. Was there not something pathetic about a man such as himself who hardly dared venture beyond the borders of his safe and orderly environment, who could understand the East only as an armchair adventure? Though he was an unimportant man, and knew it, he did not want to dismiss out of hand any other explanations. Could it be that God had wished to preserve the genius of Russia in small islands of exile, waiting for the time when her culture was free to take root again in native soil? If so, Alex's peculiar interest had fulfilled its purpose.]

^{xxx} [The train slowed as it approached the frontier.

Alex's heart accelerated with excitement and mild apprehension. At last he would enter the country that had preoccupied his imagination since boyhood. In a sense he knew this land, or rather, he knew a great many things about it. He was well aware that the reality had been filtered through literate assumptions and secondhand images – a montage of firebirds and Cossacks, missiles and death squads, circus bears and fur crowns, taiga-dwelling hermits and ranting revolutionaries.]

^{xxxi} [Within the station's enclosed interior, Alex felt a sense of looming existential events, as if he were in the center of an indecipherable symbolic choreography or had stumbled by accident upon a crew of actors attempting a stylized pastiche of prerevolutionary Russia. Yet it was neither Chekhovian nor Dostoyevskian. Neither was it Orwellian. It was, if anything, Kafkaesque. The feeling, whatever its cause, was prompting misinterpretation. He reminded himself that it was useless to define the mood by appearances, or by history itself. This place was no more than an ordinary small-town scene: people going about their random business, and the business of the moment was to wait in a dingy holding tank for the train to depart.]

^{xxxii} [Another half hour, and large prerevolutionary manors appeared, separated by woods and an increasing number of hamlets. The great houses were now eyeless and crownless, porches crumbling, pillars toppled, gardens overgrown with unpruned trees, iron fences bent as if rammed by tanks or crowds of angry proletarians. Everything that had gone into the manors' former life – prosperous days followed by revolutionary storm and the long, slow collapse into disremembering – was now irrevocably locked in the past. Yet it took little imagination to see what they once had been: phantom horses trotting about the estates pulling lacquered

carriages; cavalry officers galloping along the road to the capital, dreaming of careers at court, scabbards clattering at their thighs; pilgrims coming to the gatehouses begging and going away with baskets filled; giggling children spinning hoops and playing tag on the grass beneath the blossoming cherry trees as the faint arpeggios of Swan Lake and the Nutcracker wafted through the open windows of the parlors, borne on billowing muslin curtains. There was courtship between man and maiden walking beside the streams of the *barin's* manicured parks while beyond hedges sweating serfs piled perfumed hay in the fields. And ladies read to each other on lawn chairs, quoting in French from the very daring Molière and the absurdly gloomy Turgenev.]

^{xxxiii} [Alexei Andreievich,

You do not know me, and I do not know you. You have a name that is beautiful in the sight of God, who is your Father. You have a Father, Alyosha. You are not alone. Though you say you are dead, you are alive. Though you think you are destined to fall down into the drain hole of the universe, it is not true. Do not believe that lie. You are more than you think you are.

Life demands that we part, but I will not forget you. We are united in a bond that nothing can break. Take this gift, and when you have recovered your health, begin again.]

^{xxxiv} ["Now tell me why you like this Alyosha name so much."

"I don't know."

"Is it the fairy tale? Is it because of Alyosha the Fool and the Firebird?"

"No."

But, in fact, it was. Alyosha the crippled orphan grew tall, strong, and handsome after capturing the magic firebird and presenting it to the king, who adopted the boy and rewarded him with a palace and a mountain of gold. And thus he became prince Alyosha the Wise.]

^{xxxv} [Although he knew that she was conversing with a bedraggled, unshaved, poorly dressed middle-age man solely for the purpose of distracting herself from her pain, he could not resist pleasing her. A few little red feathers sprouted among the cobalt. He recited from memory a beloved passage from [Lermontov's] *Mtsyri*:

Lured by earth's bright

Beauty I was, and longed to see

If born for dark captivity

We mortals were, or freedom.]

^{xxxvi} [Tiny flecks of red paint in the eyes of the father in Rembrandt's *Prodigal Son*. The red sinew in the eyes of the youth who had stood beside Alex gazing upward at the painting. Private weeping. Good weeping and bad weeping. The killer bite of anguish when you understand at last that the great love, the only love of your life, has been taken away. When you knew: All is weakness, all is loss. All is sucked down into death. Beloved spouses down into death, fathers and sons down into death. Down, down, down.

Alyosha of the underground, Alyosha Karamazov, Alyosha Graham, all the Alyoshas swirling down the drain hole of the universe.

Alex jerked his imagination away from this last image, which threatened to suck everything into a lightless vortex in his mind.]

^{xxxvii} [Our culture was always deeply religious, even when it was wrong. The Russian understanding of hesychasm and kenosis was a genuine inspiration, a knowledge of our place in the divine order before the hidden face of God. However, between the hammer and anvil of historical forces, the original gift was damaged. Two paths emerged from this catastrophe: One, negative, led to dualism and the Revolution—the realm of hatred. The second led in the direction of poverty of spirit—the realm of Love.]

^{xxxviii} [The entire atmosphere was infected with dread. Was it a mood imposed by low air pressure, by history, by the bare facts of poverty, or by a combination of these? Alex did not know, and he reminded himself that he might be projecting his sense of personal helplessness upon the actual geography. Yet he could not dismiss the growing suspicion that he was locked into a Sisyphean ritual that would have him trailing his son all over the world, always a step or two behind, never quite catching up to him, condemned to an eternity of increasing weight – his own heart the stone that he must roll up the mountain.

He shook off the pagan myth. He prayed for courage and perseverance.]

^{xxxix} [*Ilya is born! A beautiful child. Irina sings to him constantly and calls him zimorodochka – the little winter-born. Baptized by Father F on the eve of my hearing.*

He was born in January of 1983, Alex thought to himself. He's sixteen, and like many a boy of that age, he strains to appear older. *Zimorodochka* – the little winter-born.

Zimorodok was also the Russian word for kingfisher. He now realized that the word was a remote derivative of the Greek myth of Halcyon. Born at sea – born in winter – born in adversity.]

^{xi} [He stepped forward and entered the ring. Irina had removed her own mittens, and her hand was warm in his, so warm that it took his breath away and hammered his heart, though the song restrained all igniting feathers in the polyphony of *zimorodochka* blue. Another hand took his. It was Ilya, his bruised face glancing swiftly to see if this was permitted, if the man he had so recently insulted would accept his hand.]

^{xii} ["Kingfishers catch fire!" he shouted at Alex. "As dragonflies draw flame!" Alex replied.]

^{xiii} [Hopkins's sense of his own uniqueness is in accord with the larger philosophy that informs his poetry. Drawing on the theology of Duns Scotus, a medieval philosopher, he felt that everything in the universe was characterized by what he called *inscape*, the distinctive design that constitutes individual identity. This identity is not static but dynamic. Each being in the universe "selves," that is, enacts its identity. And the human being, the most highly selfed, the most individually distinctive being in the universe, recognizes the inscape of other beings in an act that Hopkins calls *instress*, the apprehension of an object in an intense thrust of energy toward it that enables one to realize its specific distinctiveness. Ultimately, the instress of inscape leads one to Christ, for the individual identity of any object is the stamp of divine creation on it. In the act of instress, therefore, the human being becomes a celebrant of the divine, at once recognizing God's creation and enacting his or her own God-given identity within it.]

^{xiiii} ["Inscape" means "organized form" in the full generality of this term; and its exact, narrower meaning is specified only by its actual application. At the same time, not all possible "organized forms" can be designated as "inscapes": this term refers only to the embodied forms, the forms that are actually "imprinted" on matter. Correspondingly, never once does Hopkins use this term to designate an ideal "metaphysical" or "logical" form, which is revealed only to the mind.]

^{xliv} [Hopkins's own definitions of "inscape" also conform to the definition under consideration. In the above quoted letter to Bridges, he writes: "But as air, melody, is what strikes me most of all in music and design in painting, so design, pattern or what I am in the habit of calling 'inscape' is what I above all aim at in poetry" (LI 66). In light of the analogies he proposes ("melody in music" and "design in painting"), one can arguably conclude that in his explanation of the meaning of 'inscape' Hopkins consciously uses two terms whose semantic fields coincide only partially ("design," "pattern") in order to foreground two distinct, though related, components of this meaning: the unique form and the structural principle of repetition. Significantly, the necessity to choose one of these components can arise only in the analysis of the actual application of the term; the definition of 'inscape' as "embodied organized form" covers both senses. Furthermore, this definition makes even Hopkins's second explanation of the meaning of 'inscape' less mysterious].

^{xlv} [This word is difficult not because it is vague, but simply because its meaning is irreducible to one narrow application. To put it another way, the range of the application of "inscape" does not allow for narrowing down its general definition. Inscape is the embodied organized form.]

^{xlvi} [Peters suggests that "instress" refers to two essentially distinct notions, "related to each other as cause and effect"; as a cause, "instress" stands for "the inherent energy" of being, which is responsible for the "actuality of the object"; as an effect, it designates the impression of a given object upon man, when this impression is taken in its singularity and concreteness.]

^{xlvii} [Indeed, there is a certain duality in Hopkins's use of the term, as it is associated both with the mind and the invisible depths of the material world. In most cases, it is used to describe the act of perception; and in these cases it either means or is complicit with a powerful transitory impression, which, in turn, is associated with an object or a group of objects, both homogeneous and heterogeneous. However, unlike "inscape," which is intrinsic, "instress" is either extrinsic or looks to the extrinsic. If inscape is related to the material world itself, the intensity of instress makes objects transparent, and the mind becomes capable of experiencing

the invisible depths of creation. Therefore, the duality of the meaning of “instress” [...] is only seeming. The description of the energetic impact of the world upon the mind, without which no discussion of instress is possible, requires the description of both the functioning of the mind and the energetic depths of the world.]

^{xlviii} [Thus, surprisingly enough, in the natural realm of Hopkins’s poetic world the word ‘self’ refers to the generic identity of a singular object: Hopkins’s self is an equivalent of Duns Scotus’s quidditas, rather than that of his *hæcceitas*. It is the expression and the enactment of these “true selves” (S 128), of quidditas, of the generic identities of things, that is the main theme of the octave of the sonnet “As kingfishers catch fire”.]

^{xlix} [Hopkins explicitly emphasizes the significance of names; and it must be said that in this sonnet names are indeed significant. The first half of its first line (“As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame”) represents the positive metaphysical pole: “king” is the image of the preestablished order; God himself (and sometimes Christ) is traditionally called the king of heaven. The word “fisher” also has religious significance: the first apostles were fishermen, and were said to become “fishers” of human souls. Unlike “kingfishers,” both morphemes composing “dragonflies” have unambiguously negative connotations. “Dragon” is the conventional image of Satan; and Hopkins himself emphasizes this meaning. In the unfinished fragment “The times are nightfall...” he represents the darkness of sin as the place where “rid the dragons.” [...]. Finally, the second part of the word “dragonflies” is also significant. Flies are Satan’s conventional retinue; and one of his traditional titles is “the lord of flies”.]

^l [The fact that “Kingfishers” is beautiful purely as a poem draws us deeply into the heart of this experience: as poet, Hopkins takes us through a lived moment of pure, joyful Christian identity. We feel the joy of the kingfisher, dragonfly, stone, bell, and man each being exactly what they are meant to be: rooted, grounded, graced in Christ.]

^{li} [After that, they happened upon a small watercolor by John Ruskin. It was a kingfisher flashing turquoise feathers and a fiery belly, its dignified tilt of head and regal beak expressing its pride in being itself. It intrigued Alex so much that he felt a rivulet of awe trickle into the stream of his worries. For a full minute all thought of his missing son vanished.]

^{lii} [“That is my father”, Theresa said with a smile, without a note of apology, though in a low voice. “His name is Edward Phillips. He has been unwell lately.”

“I am not unwell”, the old man roared. “And I am not deaf!” The children giggled and hugged him. He hugged them in return.

“Mr. Graham is the owner of Kingfisher Books”, she called to him. “He’s a friend of ours, Papa.”

The old man stood, and children fell laughing from him like monkeys dropping from a tree.

“Eh? What’s that? Did you say kingfisher?”

He came over to the couch and towered above Alex.

“Do you realize what the kingfisher is?” he growled in a low voice.

“I think I do”, Alex answered uncertainly.

“Do you know that the kingfisher is a nonpasserine bird, a member of the family Alcedinidae, bright feathered, usually iridescent blue with the assistance of sunlight, crested, with a short tail and a long, stout, sharp bill?”

Alex nodded in affirmation.

“Ha! That is data! But do you really understand its presence in the world? Or is it merely decoration—the bird on the five-dollar bill?”

Alex politely refrained from replying.

“Do you know what the halcyon is?” Mr. Phillips went on. “It is not the usual definition, is it? It is not golden, prosperous, or pacific, is it?” The old man’s eyes flashed about the room. “Do you see us, Graham? Do you really see us?”

“Papa. . .”, his daughter murmured, trying to ease him away from what looked very much like an impending diatribe.

“These, Graham, are my offspring and the labor of my love, nurtured in adversity! How can I tell them that the light is dying and soon may be lost? How should I impart the knowledge of the halcyon, lest it cease to pass from generation unto generation?”

Alex grasped at a thread:

"I have always been intrigued by the Greek myth of the halcyon, sir."

"Have you? That is rare in these times. Few now realize that it is the bird above all other birds, held in ancient legend to nest at sea about the time of the winter solstice. It calms the waves for the sake of its chicks, incubating within their shells."

"Yes", said Alex. "It is the father of the fathers of all kingfishers, though it is greater than those we now call kingfisher."

The old man nodded triumphantly, then returned to the dining room table, where he sat down with a look of grave satisfaction.

Alex glanced at his watch with a stab of anxiety.]

^{liii} ["Now, tell me of the kingfisher. Did you see him?"]

"I saw him, the king of birds revered in ancient myth, bright feathered, as blue as royal robes. I saw him meditating by the rivers and the sea. In other places he was hunted through the reaches of the world, and in the darkest places his song was silenced. Yet ever does he spring up again, calming the sea, coming to rest in the heart of the soul, waiting for his day."

"Some say he is no more."

"Never will he cease to speak the word he was sent to be."

Tears came to the eyes of Mr. Phillips. "Then it is true, what I always hoped for?"

"What did you hope for?"

"That the universe sings a song. And the halcyon sings with it. His is a song no other can sing."

"If this is so, it is because he is small."

"Yes, he is small. And very brave. Tell me, Graham, does he still catch fire?"

"He does, Mr. Phillips. As dragonflies draw flame."

"Christ dwells with him?"

"Christ dwells with him, crucified and resurrected."

"And does he still play in ten thousand places?"

"Yes, he still plays in the places where he dwells, and there he sings to the Father of us all."

No further speech was possible. Alex bowed his head, and toward him in unceasing streams came the faces of the many souls who were now part of his life: their colors, their songs, their forms raising their arms in greeting, though they did not yet know the one whom they greeted. Jacob and Andrew, Meg and the baby, Kiril and Ilya, Jamie and Hannah, Lizaveta of Smolensk and Alyosha of the degradation, the peasant youth in the Hermitage, Darla, Konstantin, Irina, Pin, and all the others.

Then both men went deeper and deeper into silence. It was broken only by the warble of a bird.]

^{liv} [So the family and the bookshop survived.]

^{lv} [Other men took to drink or verse, or worse, but Alex would lock the door of his shop and set forth to wander at random in the dark hills that were as familiar to him as his labyrinthine bookshelves and the hyperion heights of the town.]

^{lvi} [To most educated modern readers the Bible probably seems both familiar and strange, like the features of an ancestor.]

^{lvii} [The language as well as the messages it conveys symbolizes for us that past, strange and yet familiar, which we feel we somehow must understand if we are to understand ourselves.]

^{lviii} [We assume that literature is a complex language, not necessarily unique, not without significant overlaps with other kinds of language, but distinctive nevertheless, and that the constructive critic will in one way or another direct otherwise wandering attention to the operations of this language. Its syntax, grammar, and vocabulary involve a highly heterogeneous concord of codes, devices, and linguistic properties. These include genre, convention, technique, contexts of allusion, style, structure, thematic organization, point of view for the narratives, voice for the poetry, imagery and diction for both, and much else. The complexity of this interplay of elements certainly calls for expert literary appraisal and also guarantees that there will be no unanimity of approach or of interpretative conclusions.]

^{lix} [New literary genres are continually formed from existing ones. We should have difficulty in understanding any book which bore no family resemblance to any other; we need, as it were, to take our bearings from the known, which will provide us not so much with an exact pattern as with a norm enabling us to understand both what is familiar and what is original in the new work.]

^{lx} [Alex waited half the following morning, edgy, pacing the small room, calling the desk from time to time to see if anyone had left a message. No one had. He tried to read the poetry of Hopkins in the little hardcover edition but could not concentrate. He switched on the television, but watching it was an exercise in nausea, and he turned it off after ten minutes.]

^{lxi} [He wandered at random, astounded as gallery after gallery revealed marvels that no art book could ever encompass. In all directions he saw apparitions, incarnations, transfigurations of raw matter into the language of mankind: beauty and terror; love and desertion; pomp and humility; horror and holiness. Ivan the Terrible's crown and four stuffed horses bearing black-armored Austrians. Coins and goblets from Byzantium, and squat Stone Age idols. Greek nymphs singing siren songs, imbroglios of lusty baroque maidens, and chopped Picasso women. Icons bursting with presence—the Savior, the Mother God-bearer, the saints, the angels, all hovering over Russia.]

^{lxii} [Aside from the room guard, who sat beside the entrance with hands folded on her lap, watching him, there was only one other person present, a youth moving slowly from painting to painting at the far end of the hall. Alex was glad for the near solitude. He felt a need to be still, to rest in silence. His natural habitat of order had been swept aside, and his temperament, reflective and withdrawn, had been forced into the open in strange situations among alien peoples. Never in his life had he been compelled to navigate through such large numbers of people, and this was taking its toll. At the worst moments he had even dirtied his lips with untruth. Exhausted by the tension of artifice and deception, which for many people in this world was effortless, he reeled with sudden dizziness. He stopped and covered his eyes with his right hand. Remaining in that position for some minutes, he tried to quiet the inner turbulence. When his head cleared a little, he looked up. Before him was Rembrandt's Return of the Prodigal Son.]

^{lxiii} [At first glance, the painting seemed to be immense, because he was standing only a few feet from it, and he was forced to crane his neck as he looked up from the battered feet of the son, through the tender hands that embraced him, to the face of the father.]

^{lxiv} [Red, umber, and sepia bathed the image in warmth. The son knelt before the father with his head on the old man's chest, as if seeking refuge in the folds of his garments. The father bent over him, both hands on his son's back, the fingers splayed slightly, palm to the flesh that had come from him, that had fled from him, and that was now returning to him. The hands protected and comforted. The tilt of the aged head and the half-lidded eyes conveyed infinite compassion, a wisdom that was in no way naïve about the sins of the son but that submerged all wrong in mercy. The dignity of the father embraced the degraded son in a communion that would restore him to his lost dignity.

To the right, robed in a different kind of dignity – that of the righteous, the good, the responsible – was the elder brother, who regarded the scene dubiously, and with resentment. His upright body was unbending, his hands clasped tightly around the staff of his authority.

Alex could hear the words of protest muttered by the elder son: “This *son* of yours...”

And the words of the father's answer: “This *brother* of yours...”

Was lost and is found.]

^{lxv} [“The child is the father of the man”, Alex said, looking up at the father in the painting. “Remember his face, for he too is your father. Remember my face also, and the words we have spoken to each other”.]

^{lxvi} [Horses whinnying.

Reindeer snorting, tossing antlers. Swords clashing soundlessly. Detonations.

Napoleon strutting on horseback through the gate of the Kremlin right up to the doorsteps of the Cathedral of the Assumption, the hooves clattering on the cobblestones.

Arrogance, arrogance! cried the thousand bells of Moscow. *Kolokol-kolokol!*

Cannon fire through the back of the brain.

Father Zosima kneeling before Dmitri Karamazov.

“What are you doing? Why do you bow to me, a sinner, bearing in my flesh the sins of my father?”

“Because you are going to suffer.”

The idiot Myshkin speaking of beauty even as he thrust out his arm, knocking a priceless vase from the mantle—smash!

Smashed brains sprayed across the snow of the Gulag.

Raskolnikov, the murderer-theorist kissing the feet of Sonia because she had given everything away—even herself—to save the children.

“But you, yourself, Rodion, have killed in the name of a good! Is that not also moral degradation?”

“That’s different. I am above all laws.”

“You are beneath all laws. If you do not allow me to love you, you cannot rise.”

Then Sonia washed the feet of the murderer with her tears.

And Father Sergius washed the feet of Innokenty.

And the Mother of the Tree of Life washed the feet of the Child who would bear all sin to the mountain of immolation.

Foot pressed into stone.

Other stones, striking skulls, breaking ramparts, pressing a word of ultimate nyet into the warm wax of memory.

Alyosha of the degradation—Alexander of the degradation. Alexander, father of Andrew—Andrei, father of Alexei. “Lord Jesus, have mercy on me, a sinner!” Towel and water.

Wash the degraded features, reveal the hidden face.]

^{lxvii} [I suffer, therefore, I exist. This is truer and more profound than the cogito of Descartes. Suffering is linked with the very existence of personality and personal consciousness. Boehme says that suffering, *Qual, Quelle, Qualität*, is the source of the creation of things. Suffering is associated not only with the helpless animal condition of man, that is to say with his lower nature, but also with his spirituality, with his freedom, his personality, that is with his higher nature. The refusal of spirituality and of freedom, the refusal of personality might mitigate suffering and lessen pain, but it would mean a refusal of the dignity of man.]

3. Emblemas da paternidade celestial ou reflexões teológicas em forma literária: *The Well in the Desert* (Andante Spianato).

Le mystère de la Trinité ne devient accessible qu'à l'ignorance qui s'élève au-dessus de tout ce qui peut être contenu dans les concepts des philosophes. Cependant cette ignorance, non seulement docte, mais aussi charitable, redescend vers les concepts afin de les modeler, de transformer les expressions de la sagesse humaine en instruments de la Sagesse de Dieu qui est la folie pour les Grecs. Vladimir Lossky

¡Oh benignidad admirable de Dios, que así os dejáis mirar de unos ojos que tan mal han mirado como los de mi alma! ¡Queden ya, Señor, de esta vista acostumbrados en no mirar cosas bajas, ni que les contente ninguna fuera de Vos! ¡Oh ingratitud de los mortales! ¿Hasta cuándo ha de llegar? Que sé yo por experiencia que es verdad esto que digo, y que es lo menos de lo que Vos hacéis con un alma que traéis a tales términos, lo que se puede decir. ¡Oh almas que habéis comenzado a tener oración y las que tenéis verdadera fe!, ¿qué bienes podéis buscar aun en esta vida dejemos lo que se gana para sin fin, que sea como el menor de éstos? Santa Teresa de Jesús

Este capítulo aborda a interface entre literatura e teologia em *The Father's Tale* mediante a análise da ressonância da paternidade de Deus no decorrer da narrativa do romance. Para além das relações intertextuais, já exploradas no capítulo anterior desta tese, pretendemos investigar como a paternidade divina – representada, especialmente, na *Parábola do Filho Pródigo*, da qual a obra de O'Brien é uma recontagem – se desdobra ao longo das Sagradas Escrituras, suas principais características, relação com Jesus Cristo e seu eco na narrativa do romance analisado. Todavia, faz-se necessário trazer breves reflexões a propósito da escrita artística como meio de veiculação de ideias espirituais e discussões teológicas.

Se o *Mahabharata* é um poema épico que serve de introdução ao *Dharma*¹ e se o *Rigveda* contém os mais antigos hinos do Hinduísmo² – o que o configura como o conjunto de poemas mais antigos da Índia –, pode-se inferir que a linguagem literária, desde cedo, ofereceu suporte à difusão de reflexões espirituais.

Além disso, não é inteiramente supérfluo mencionar que, conforme Mambrol, a literatura produzida na Índia apoia-se tanto nas tradições védicas quanto em uma teoria literária autóctone cuja antiguidade pode ser comparada às origens das reflexões dos filósofos gregos

¹ Cf. ADARKAR, Aditya. *Karna in the Mahabharata*. 2001. 284 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Chicago, Illinois, 2001.

² Cf. JAMISON, Stephanie W. & BRERETON, Joel P. *The Rigveda: The Earliest Religious Poetry of India*. Oxford University Press, 2014.

antigos a respeito da linguagem poética. Ademais, “a prática e a apreciação da literatura estavam profundamente entrelaçadas na religião e na vida cotidiana [da Índia]” (MAMBROL, 2020, n.p, tradução nossaⁱ).

No contexto do Budismo – outra religião Dhármica –, Sramon reflete acerca da possibilidade de uma teoria literária budista presente na mais antiga literatura proveniente dos primeiros discursos do Buddha:

Durante o século VI a.C. e os séculos seguintes, quando a língua Pali estava sendo utilizada inicialmente para a composição, formulação e classificação dos ensinamentos do Buddha, os gêneros literários e os escritores não eram tão diversificados como hoje. Basicamente, os pensamentos eram escritos em verso, prosa, e uma mistura de verso e prosa. Algumas das primeiras experiências em verso e prosa na Índia são encontradas dentro deste estágio inicial do desenvolvimento da literatura Pali (SRAMON, 2011, p. 20, tradução nossaⁱⁱ).

No caso do Islam, a tese de Iqbal (2013) versa sobre as diversas características literárias do Corão e a presença de rimas como um dispositivo que propicia a memorização das Suras. Entretanto, quanto à poesia na tradição do Sufismo – movimento espiritual do Islam –, um artigo de Udler (2017) argumenta que a leitura de diversos poetas sufis sugere sutilmente que a gênese da literatura do mundo islâmico está em tal movimento espiritual:

A literatura sufi inclui muitas das mais belas e profundas manifestações literárias dos mundos árabes. De Rumi a Yunus Emré, de Omar Khayam a Hafez, de Ibn 'Arabi a Nizami, tantos autores fazem-nos querer atribuir à mística islâmica o nascimento da literatura árabe (UDLER, 2017, p. 309).

No âmbito do Judaísmo, diversos livros sagrados foram escritos em linguagem poética. O Livro dos Salmos é o exemplo mais claro de como esta linguagem, com todos os seus artifícios literários – prosódias, ritmos, metros, métricas, rimas, aliteraões, assonâncias, estrofes e versos³ é um veículo apropriado para a transmissão de sentimentos religiosos. Walker-Jones (2003) destaca que há, em muitos Salmos, estruturas retóricas-poéticas como o paralelismo – podendo ser baseado nos sinônimos, nas antíteses e na síntese –, em que os versos sucessivos se refletem mutuamente na estrutura gramatical, sonora e no conteúdo

³ Cf. BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt Brace & Company, 1947.

nocional. O ritmo, segundo o estudioso, é outro aspecto frisado pelos teóricos da poesia bíblica, sendo utilizado no lugar da métrica por ser mais amplo do que esta, bem como por permitir uma maior liberdade e variação. O autor também ressalta que, além de estrofes (unidades de significado), há, na poesia hebraica – da qual os Salmos fazem parte –, aliterações (repetição de um som inicial em diversas palavras em uma frase ou verso), assonâncias (repetição de sons idênticos ou similares em uma série de sílabas ou palavras), metáforas e símiles. Lewis (1986) explana de forma contundente:

Mais enfaticamente, os Salmos devem ser lidos como poemas; como canções, com todas as licenças e todas as formalidades, as hipérboles, as conexões emocionais ao invés das lógicas, que são próprias da poesia lírica. Devem ser lidos como poemas para serem compreendidos, como o francês, que deve ser lido como francês, ou o inglês, que deve ser lido como inglês. Caso contrário, sentiremos falta daquilo que está neles e pensaremos que vemos aquilo que não está (LEWIS, 1986, p. 3, tradução nossa).ⁱⁱⁱ

Kistemaker (2005), por sua vez, salienta as características literárias das Parábolas do Cristo conforme registradas nos Evangelhos segundo São Mateus, São Marcos e São Lucas. Com o intuito de transmitir Seus ensinamentos, o Cristo fez uso metafórico de imagens do cotidiano da Palestina de Sua época para irradiar Sua doutrina. Assim, cada tradição coletou uma série de Parábolas: a Escola de São Marcos colheu seis; a Escola de São Mateus reuniu dez e a Escola de São Lucas, 16. Enquanto que as Parábolas presentes no texto de São Mateus poderiam ser comparadas, de acordo com Kistemaker, a um filme em preto e branco, “as parábolas que Lucas selecionou brilham em sua nitidez, são vívidas no retrato da vida, e são coloridas em seu aspecto” (KISTEMAKER, 2005, p. 49, tradução nossa^{iv}).

Dos hinos presentes nas Epístolas de São Paulo, podemos destacar dois em razão das suas qualidades literárias. Um deles, também conhecido como *Hino à Kenosis*⁴, “é, primeiro de tudo, um poema com elipses, uma estrutura estrófica possivelmente tripartida e uma narrativa, apesar desta não ser linear em sua estrutura temporal” (GRAFE, 2009, p. 50, tradução nossa^v). Hitchcock (1933) mostra, em seu artigo, as diversas ressonâncias e referências

⁴ É notória, na leitura do segundo capítulo da Epístola de São Paulo aos Filipenses, a mudança da prosa para a poesia na transição dos versículos 1-5 a 6-11, alteração que fica clara especialmente na edição da Bíblia de Jerusalém.

à literatura grega no *Hino ao Amor*⁵, escrito por São Paulo aos antigos habitantes da cidade de Corinto, tanto no nível textual quanto formal. Esta presença de fantasias literárias dos gregos nos escritos paulinos mostram que a eloquência do Apóstolo dos Gentios irrompia em hinos com estrutura poética digna das Odes de Píndaro, das peças de Eurípides, entre outros:

O encanto e o acabamento do Hino ao Amor de São Paulo provam que se trata de uma efusão extemporânea, mas sim o resultado de um longo e laborioso trabalho. Vivendo em um centro da vida e literatura gregas, lecionando depois do horário escolar onde as crianças aprenderam poesia no início do dia (Estrabão, 1. 2.3), atraindo, sem dúvida, algumas pessoas bem-educadas por suas notáveis diatribes às suas aulas, visitando e conversando com eles em suas casas, seria uma coisa estranha se São Paulo, o gênio versátil e receptivo, que sempre interagiu com o seu ambiente e que, deliberadamente, tornou-se “tudo para todos os homens”, não sentir o fascínio da poesia lírica e da canção grega (HITCHCOCK, 1933, p. 65, tradução nossa^{vi}).

A literatura cristã está repleta de poesias e prosas elevadas que são derivadas das *Sagradas Escrituras*, bem como das expressões literárias seculares dos respectivos países dos quais os escritores são provenientes⁶. Dos arroubos literários de Santo Agostinho⁷ aos comentários de Orígenes e de São Bernardo de Claraval acerca do Cântico dos Cânticos⁸, da *Comédia*⁹ de Dante Alighieri às poesias e prosas místicas dos carmelitas São João da Cruz¹⁰ e Santa

⁵ Cf. 1Cor 13.

⁶ Cf. BINGEMER, Maria Clara; PINHEIRO, Marcus Reis. (Orgs). *Narrativas místicas: Antologia de textos místicos da história do cristianismo*. São Paulo: Paulus, 2016.

⁷ Tu estavas mais dentro de mim do que a minha parte mais íntima. E eras superior a tudo o que eu tinha de mais elevado [tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo.]

⁸ As metáforas presentes neste livro engendraram comentários espirituais tanto por parte dos místicos judeus quanto dos místicos cristãos, em especial aqueles vinculados à Ordem do Carmo.

⁹ Curtius, um exímio medievalista alemão, dedicara o capítulo *Composição Numérica* do seu livro *Literatura medieval e Idade Média latina* (1979) ao simbolismo numérico dos poemas medievais. Tal simbolismo teria origem na Gematria. No entanto, o versículo do *Livro da Sabedoria de Salomão* “mas tudo dispuseste com medida, número e peso” (Sab 20,11), continuamente meditado pelos pensadores cristãos, deu margem para uma interpretação alegórica das referências numéricas ao longo do Novo Testamento. A citação “Tríadas e décadas se entretecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do ordo cósmico” (CURTIUS, 1979, p. 549), que fecha o referido capítulo, faz referência aos cem cantos que guiam o leitor pelos três espaços espirituais – Inferno, Purgatório e Paraíso – retratados na *Comédia*. O *ordo cósmico*, por fim, refere-se à cosmologia da época de Dante que havia sido herdada de Ptolomeu e Aristóteles.

¹⁰ São João da Cruz, carmelita, é um dos trinta e sete Doutores da Igreja Católica. Sua doutrina espiritual, lançando mais fundamentos para a sistematização da teologia ascética e teologia mística, teve uma intensa influência em Santa Teresa de Ávila, de quem era bastante próximo. Cf. DUBAY, Thomas. *Fire Within: St. Teresa of Avila, St. John of the Cross, and the Gospel – on Prayer*. San Francisco: Ignatius Press, 1989.

Teresa de Jesus¹¹, podemos pensar que os artifícios próprios da linguagem literária foram essenciais na exploração analítica dos estados místicos.

Os exemplos acima citados mostram como a linguagem literária pode servir de veículo para a propagação de doutrinas espirituais. Muitos outros casos poderiam ainda ser mencionados, mas o objetivo deste capítulo não consiste em esgotar todas as discussões e controvérsias relacionadas às ligações entre a escrita artística e a espiritualidade.

Se a *Parábola do Filho Pródigo* utiliza do artifício literário para veicular a verdade teológica da misericórdia divina – da qual o pai da parábola é a representação suprema – e se tal parábola é recontada em *The Father's Tale* – do ponto de vista de um pai humano e imperfeito que procura reconciliar-se com o ideal cristão de paternidade ao longo da viagem empreendida para buscar o filho desgarrado – importa, para esta tese, examinar a questão da paternidade divina. Se os textos sagrados vão aos poucos revelando que o Deus dos hebreus é Pai, tem um Filho, que é igualmente Deus, e que o amor que Os une também é Deus, entendemos que precisa constar neste estudo uma síntese sobre a doutrina da Santíssima Trindade, dogma de fé mais importante do Catolicismo. Tal discussão não é alheia à narrativa estudada nesta tese, posto que Alexander, ao contemplar o ícone da Santíssima Trindade de Andrei Rublev, faz as seguintes ponderações que mostram um dos modos de presença da Santíssima Trindade:

A imagem retratava os três anjos do Antigo Testamento que tinham vindo a Abraão, uma prefiguração da revelação mais completa do Novo Testamento. Quem poderia ver a face de Deus e viver? Ver seu rosto oculto era morrer. Será porque o fogo do amor naquele rosto era tão consumidor e libertador que um vaso humano não podia contê-lo? Poderia o rosto ser apreendido apenas de forma simbólica? Os três anjos, representando o Pai, o Filho e o Espírito Santo, estavam tão integrados no quadro que formavam um triângulo equilátero dentro de um círculo de contemplação – a contemplação um do outro. Dentro desta relação, o amor fluía eternamente entre os Três-em-Um. Eles eram a fonte e a realização, e o homem era o fruto de seu amor.

¹¹ Sendo a primeira mulher a ser declarada Doutora da Igreja Católica, Santa Teresa de Ávila também foi proclamada padroeira dos escritores. Estas duas informações apontam para o fato de que a carmelita espanhola utilizou-se dos seus dotes literários para descrever os variados graus da oração. Cf. DUBAY, Thomas. *Fire Within: St. Teresa of Avila, St. John of the Cross, and the Gospel – on Prayer*. San Francisco: Ignatius Press, 1989.

Agora em sua alma, ele viu três cervos saltando sobre a borda do cálice no ícone, dançando em uma trilogia perfeita dentro da esfera perfeita da criação em expansão, cantando em perfeita harmonia, amando em perfeita alegria (O'BRIEN, 2011, p. 416, tradução nossa)^{vii}.

Com esta menção à significativa *trinariedade* dos animais, verificaremos alguns emblemas poéticos da tri-unidade de Deus. O sintagma *três cervos*, por fim, interliga as memórias de Alexander referentes a Carol, sua falecida esposa, uma vez que na lápide de sua sepultura há um poema de Emily Dickinson, encimado por três cervos dançando em círculo debaixo de uma cruz.

3.1 *We will dance like the three deer*: figuras literárias da Santíssima Trindade

Diversas foram as representações imagéticas e poéticas da Santíssima Trindade. A título de demonstração, serão mencionadas brevemente as explicações literárias que alguns autores utilizaram para traduzir debilmente os mistérios de Deus ao público que não é versado na linguagem especializada da teologia.

Lewis, em seu livro intitulado *Mero Cristianismo* (1997), menciona a relação do ser humano com o espaço e suas três dimensões conforme percebidas de imediato. O escritor usa a imagem de um cubo enquanto composto por seis quadrados para tentar apontar, de forma figurada, para o mistério de Deus, que estaria em dimensões superiores não apreendidas pelos homens devido às suas limitações epistemológicas:

No “plano de Deus”, por assim dizer, encontramos um ser que é três Pessoas sem deixar de ser um único Ser, como um cubo é seis quadrados sem deixar de ser um cubo único. É evidente que nunca seremos capazes de conceber propriamente um Ser como esse, da mesma forma que, se fôssemos feitos de maneira a perceber apenas duas dimensões do espaço, nunca seríamos capazes de imaginar adequadamente um cubo. Mas podemos, pelo menos, formar uma vaga noção de como é. E, se o fizermos, estaremos adquirindo pela primeira vez na vida uma ideia positiva – por mais vaga que seja – de algo supra-pessoal, de algo que é mais do que uma pessoa (LEWIS, 1997, p. 162).

Trese, por sua vez, também faz uso de uma extrapolação literária para tentar mostrar aos seus leitores os elementos do principal dogma da fé católica. O autor utiliza o espelho enquanto metáfora daquilo que ele compreende como correto amor de si mesmo:

Suponha que você se olha num espelho de corpo inteiro. Você vê uma imagem perfeita de si mesmo, com uma exceção: não é senão um reflexo no espelho. Mas se a imagem saísse dele e se pusesse ao seu lado, viva e palpitante como você, então, sim, seria a sua imagem perfeita. Mas não haveria dois *vocês*, e sim um só *Você*, uma única natureza humana. Haveria duas “pessoas”, mas só uma mente e uma vontade, compartilhando o mesmo conhecimento e os mesmos pensamentos. Depois, já que o amor de si (o bom amor de si mesmo) é natural em todo o ser inteligente, haveria uma corrente de amor ardente e mútuo entre você e a sua imagem. Agora, dê asas à sua fantasia e pense na existência desse amor como uma parte tão de você mesmo, tão profundamente enraizado na sua própria natureza, que chegasse a ser uma reprodução viva e palpitante de você mesmo. Este amor seria uma “terceira pessoa” (mas, mesmo assim, nada mais que um *Você*, lembre-se; uma só natureza humana), uma terceira pessoa que estaria entre você e a sua imagem, e os três unidos, de mãos dadas: três pessoas numa só natureza humana (TRESE, 2011, p. 28-29, grifos do autor).

É importante salientar que há, neste criativo uso da linguagem para indicar uma realidade espiritual, certa semelhança com o pensamento de Ricardo de São Víctor. Trata-se da noção de *condilectio*, que não é apenas um amor-caridade recíproco, mas em harmonia e espírito comunitário entre as Três Pessoas que estão unidas pelo mesmo círculo amoroso. A *condilectio* trinitária está, portanto, na base da relacionalidade divina, visto que mostra como a Trindade subsiste no amor comunal que faz com que a pluralidade em uma unidade substancial seja possível, como Ricardo de São Víctor explanou no décimo nono capítulo do terceiro livro do seu *De Trinitate*:

Falamos com razão de *amor compartilhado* quando uma terceira pessoa é amada por ambas, em harmonia e com um espírito comunitário. Falamos com razão de amor compartilhado quando o afeto das duas pessoas é fundido de modo a se tornar apenas um por causa da terceira chama do amor. A partir disto, fica claro que nem mesmo a divindade teria *amor compartilhado* se apenas duas pessoas estivessem presentes e uma terceira pessoa estivesse ausente (RICARDO DE SÃO VÍCTOR, 2011, p. 132-133)^{viii}.

Esta ideia, no entanto, aparenta ser um desdobramento do que Santo Agostinho já havia pensado. No parágrafo catorze do décimo capítulo do oitavo livro do *De Trinitate*, o hiponense escreve acerca dos vestígios da Trindade no amor e constata:

O que é o amor ou a caridade, tão louvada e exaltada pela Escritura, senão o amor do Bem? O amor, porém, supõe alguém que ame e alguém que seja amado com amor. Assim, encontram-se três realidades: o que ama, o que é amado e o mesmo amor (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 139-140).

Tais reflexões teológicas também influenciaram o pensamento místico de São João da Cruz. Em seus escritos, que são compostos por poesias e prosas poéticas, é possível perceber diversos trechos em que o santo se refere a Deus, direta e indiretamente, como o *amado* de sua alma. Por outro lado, no que concerne às relações entre as Pessoas da Santíssima Trindade, o *doctor mysticus* escreveu *Romances Trinitários e Cristológicos* que ilustram com elevada linguagem poética o dogma trinitário e, por conseguinte, cristológico. O poema a seguir, que é o primeiro dos romances acima mencionados, foca nos conceitos de *amante*, *amor* e *amado*:

No princípio morava
o Verbo, e em Deus vivia,
nele sua felicidade
infinita possuía.
O mesmo Verbo Deus era,
e o princípio se dizia.
Ele morava no princípio,
e princípio não havia.
Ele era o mesmo princípio;
por isso dele carecia.
O Verbo se chama Filho,
pois do princípio nascia.
Ele sempre o concebeu,
e sempre o conceberia.
Dá-lhe sempre sua substância
e sempre a conservaria.
E assim, a glória do Filho
é a que no Pai havia;
e toda a glória do Pai
no seu Filho a possuía.
Como amado no amante
um no outro residia,
e esse amor que os une,
no mesmo coincidia
com o de um e com o de outro
em igualdade e valia.
Três pessoas e um amado
entre todos três havia;
e um amor em todas elas
e um só amante as fazia,
e o amante é o amado
em que cada qual vivia;
que o ser que os três possuem,
cada qual o possuía,
e cada qual deles ama
à que este ser recebia.

Este ser é cada uma,
e este só as unia
num inefável abraço
que se dizer não podia.
Pelo qual era infinito
o amor que os unia,
porque o mesmo amor três têm,
e sua essência se dizia:
que o amor quanto mais uno,
tanto mais fazia.
(JOÃO DA CRUZ, 1988, p. 45-46).

Por último, há uma oração trinitária formulada por Santa Elisabete da Trindade intitulada *Elevação à Santíssima Trindade*. À semelhança do poema de São João da Cruz, o texto de Santa Elisabete da Trindade é “uma oração que nasceu da intensidade do amor. Trata-se de uma oração de adoração, um cântico de louvor, de ação de graças [...], de adoração silenciosa do mistério que invade [...], que deixa o ser humano extasiado [e] embriagado [pelo] divino” (GUARNIERI, 2012, p. 66). Ademais, ainda que a oração da Santa não seja um tratado teológico semelhante aos textos de Santo Agostinho, Santo Tomás de Aquino e Ricardo de São-Víctor, este escrito é um exemplar de vida mística infusa pela ortodoxia católica a respeito da Santíssima Trindade. É, portanto, outra amostra da mística trinitária.

Ó meu Deus, Trindade que adoro, ajudai-me a esquecer-me inteiramente de mim mesma para fixar-me em vós, imóvel e pacífica, como se minha alma já estivesse na eternidade. Que nada possa perturbar-me a paz nem me fazer sair de vós, ó meu Imutável, mas que, em cada minuto, eu adentre mais na profundidade de vosso Mistério. Pacificai minha alma, fazei dela o vosso céu, vossa morada preferida e o lugar de vosso repouso. Que eu jamais vos deixe só, mas que aí esteja toda inteira, totalmente desperta em minha fé, toda em adoração, entregue inteiramente à vossa Ação criadora.

Ó meu Cristo amado, crucificado por amor; quisera ser uma esposa para vosso Coração, quisera cobrir-vos de glória, amar-vos... até morrer de amor! Sinto, porém, minha impotência e peço-vos revestir-me vós mesmo, identificar a minha alma com todos os movimentos da vossa, submergir-me, invadir-me, substituir-vos a mim, para que minha vida seja uma verdadeira irradiação da vossa. Vinde a mim como Adorador, como Reparador e como Salvador. Ó Verbo eterno, Palavra de meu Deus, quero passar minha vida a escutar-vos, quero ser de uma docilidade absoluta para tudo aprender de vós. Depois, através de todas as noites, de todos os vazios, de todas as impotências, quero ter sempre os olhos fixos em vós e ficar sob vossa grande luz, ó meu Astro amado, fascinaí-me, a fim de que não me seja mais possível sair da vossa irradiação.

Ó Fogo devorador, Espírito de amor, “vinde a mim” para que se opere em minha alma como que uma encarnação do Verbo: que eu seja para ele uma humanidade de acréscimo na qual ele renove todo o seu Mistério. E vós, ó Pai, inclinai-vos

sobre vossa pobre e pequena criatura, cobria-a com vossa sombra vendo nela só o Bem-Amado, no qual puseste todas as vossas complacências”
Ó meu Três, meu Tudo, minha Beatitude, Solidão infinita, Imensidade onde me perco, entrego-me a Vós qual uma presa. Sepultai-Vos em mim para que eu me sepulte em Vós, até que vá contemplar em Vossa luz o abismo de Vossas grandezas (ELISABETE DA TRINDADE, 1993, p. 41-44).

Para além do tema da inabitação trinitária na alma humana, o texto da oração de Santa Elisabete da Trindade exhibe, como observou Auffret (2007), um rigoroso padrão poético marcado por paralelismos, quiasmos e simetria concêntrica, características que seriam melhor observadas no original em francês.

Muitos outros exemplos de poemas e orações trinitárias seriam dignas de estar presentes nesta tese. No entanto, cremos que os escritos místicos acima citados neste capítulo serviriam para mostrar o modo como dogmas religiosos e reflexões teológicas podem engendrar textos com qualidades literárias. Importa, para este estudo, apresentar uma súpula da novidade teológica do Cristianismo.

3.2 *Within this relationship, love flowed eternally between the Three-in-One: Síntese teológica*

Dogma central do Cristianismo, a Santíssima Trindade constitui-se como o estudo teológico por excelência, posto que versa sobre o fim último do ser humano¹². Ademais, do estudo da Santíssima Trindade derivam outras reflexões sobre a teologia católica, como a *Cristologia*, *Teologia Mística*, *Escatologia*, *Teodicéia*, *Mariologia*, entre outras: “No estudo do tratado de Deus, achamo-nos assim no centro da teologia” (LADARIA, 2005, p.19).

Ao longo da história do Cristianismo, o mistério da Santíssima Trindade – e tudo o que dele deriva – suscitou muitos debates, concílios ecumênicos, exílios, anátemas e mistura indevida entre a Igreja e o Estado. Ladaria faz um breve apanhado histórico do desenvolvimento das reflexões teológicas e recorda que os padres – como Clemente de Roma, Inácio de Antioquia, o autor da *Didaché*, o Pastor de Hermas, Justino, Orígenes – anteriores ao

¹² Cf. AQUINO, Tomás. *Suma Teológica*. Tradução: Alexandre Correia. In: *Seleção de textos / Sto. Tomás de Aquino e Dante Alighieri*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

Concílio de Nicéia, que aconteceu no ano de 325, possuíam uma teologia arcaica com linguagem ainda vacilante e cheia de imprecisões. Estes autores cristãos, conhecidos como *Padres Apostólicos*¹³ e *Padres Apologetas*¹⁴, puderam refinar, lentamente e ao longo de décadas que contaram com a perseguição ao cristianismo perpetrada pelo Império Romano¹⁵, a linguagem ainda hoje utilizada pelos estudos teológicos das principais vertentes do cristianismo.

Além dos versículos do Novo Testamento em que se pode ver com clareza as referências a uma trindade em Deus, o plural utilizado pelo Criador no trecho “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança” (Gn 1, 26) foi interpretado, especialmente por Santo Agostinho, no sexto capítulo do sétimo livro do seu *De Trinitate*, como sendo um dos primeiros sinais de Deus enquanto Trindade:

Façamos e nossa estão no plural e somente em sentido de relação é compreensível. Não quer dizer que fariam à imagem e semelhança de deuses: mas que o Pai, o Filho e do Espírito Santo fazem o homem à imagem do Pai, do Filho e do Espírito Santo, para que assim ele se tornasse imagem de Deus. Ora, Deus é Trindade (AGOSTINHO, 2014, p. 127).

Outrossim, há no livro do Deuteronômio outra menção – mais explícita, porém – à noção de Deus enquanto Trindade. Trata-se da *Teofania de Mambré*, episódio em que Deus apareceu a Abraão:

Iahweh lhe apareceu no Carvalho de Mambré, quando ele estava sentado na entrada da tenda, no maior calor do dia. Tendo levantado os olhos, eis que viu três homens de pé, perto dele; logo que os viu, correu da entrada da tenda ao seu encontro e se prostrou por terra. E disse: “Meu senhor, eu te peço, se encontrei graça a teus olhos, não passes junto de teu servo sem te deteres. Traga-se um pouco de água, e vos lavareis os pés, e vos estendereis sob a árvore. Trarei um pedaço de pão, e vos reconfortareis o coração antes de irdes mais longe; foi para isso que passastes junto de vosso servo!” Eles responderam: “Faze, pois como disseste” (Gn 18, 1-5).

¹³ Conjunto de autores que, conforme Daniel-Rops, tiveram contato com os Apóstolos do Cristo.

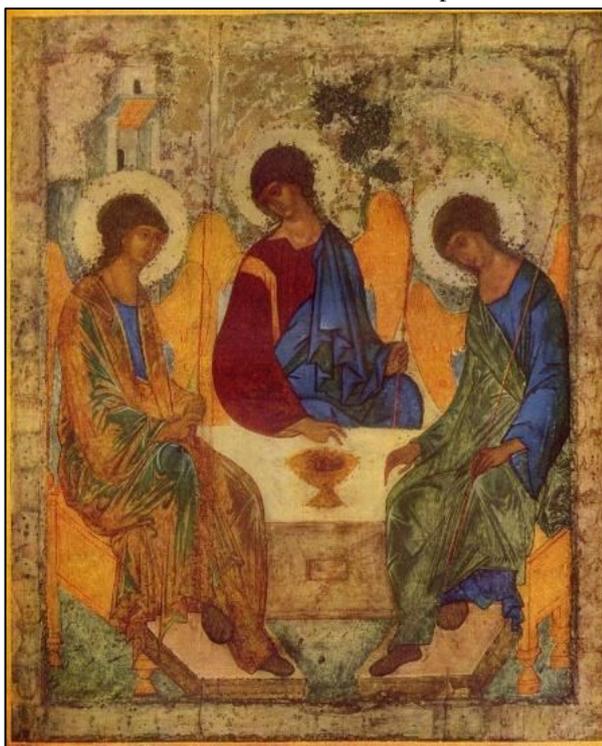
¹⁴ De acordo com Daniel-Rops, trata-se de autores que se converteram do paganismo ao cristianismo e, por causa da sua ligação com a filosofia, auxiliaram na construção da linguagem teológica da Igreja Primitiva.

¹⁵ Cf. DANIEL-ROPS, Henri. *História da Igreja: A Igreja dos apóstolos e dos mártires* (Vol. 1). Tradução: Henrique Ruas. São Paulo: Quadrante, 1988.

Santo Agostinho também interpreta tal episódio, no décimo capítulo do segundo livro do *De Trinitate*, como um sinal tanto da Unidade quanto da Trindade em Deus, uma vez que há uma alternância no uso do singular e plural:

Abraão viu, sem dúvida, três homens debaixo do carvalho de Mambré, aos quais, uma vez convidados e aceitos como seus hóspedes, serviu-lhes de comer. Todavia a Escritura, no começo da narrativa desse episódio, não diz: “Apareceram-lhe três homens”, mas: *apareceu-lhe o Senhor*. E, só ao explicar como o Senhor lhe apareceu, fala em três homens, os quais Abraão convida no plural e hospeda. E depois fala no singular, como se apenas estivesse falando com um. E ainda, ao lhe prometer que Sara terá um filho, é um só, o qual a Escritura denomina Senhor como no começo da mesma narrativa: *o Senhor apareceu a Abraão*. Assim, Abraão faz o convite a um, contudo, lava os pés e acompanha como se fossem três homens. Fala-lhes, porém, como se fosse com o Senhor Deus, quando lhe é prometido um filho, ou quando lhe é comunicada a iminente destruição de Sodoma (AGOSTINHO, 2014, p. 51).

Figura 7 – ANDREI RUBLEV, *Santíssima Trindade*, 1425: Têmpera sobre madeira, 142x114cm¹⁶.



O ícone acima, de autoria de Santo Andrei Rublev, representa a *Teofania de Mambré* com Deus em Suas Três Pessoas. Ouspensky & Lossky (1989) ressaltam que é bastante significativo o fato de Rublev ter representado os três anjos de maneira praticamente idêntica.

¹⁶ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity>. Acessado no dia 30 de setembro de 2022.

Isso foi decisivo para que o ícone fosse considerado um modelo exemplar pela Igreja Ortodoxa Russa, uma vez que é capaz de manifestar simbolicamente, sem que haja uma hierarquização, a natureza divina de cada uma das Pessoas da Santíssima Trindade. Além disso, não há nelas união nem separação, posto que o *amor agápico* as vincula desde a eternidade, o que pode ser visualizado por meio de um círculo que contorna os personagens a partir da extremidade das vestes dos anjos da esquerda e da direita. Tal circularidade indica uma união perfeita entre as três Pessoas da Santíssima Trindade, que é marcada pela *perichoresis* [περιχώρησις]¹⁷, ou seja, uma interpenetração das hipóstases divinas:

O ícone de Santo André tem ação, expressa em gestos, comunhão, expressa na inclinação das cabeças e nas posturas das figuras, e uma paz silenciosa e imóvel. Esta vida interior, unindo as três figuras encerradas no círculo e comunicando-se ao seu entorno, revela toda a profundidade inesgotável desta imagem. Ecoa, por assim dizer, as palavras de São Dionísio, o Areopagita, que traz a seguinte interpretação: “o movimento circular significa que Deus permanece idêntico a Si mesmo, que Ele envolve em síntese as partes intermediárias e as extremidades, que ao mesmo tempo contém e são contidos, e que Ele converte a Si mesmo tudo o que dele saiu”. Se o ângulo das cabeças e dos corpos dos dois Anjos inclinados para o centro os une, os gestos de suas mãos dirigem-se para o cálice eucarístico, com cabeça de animal sacrificial, que fica sobre a mesa branca como se fosse um altar. Simbolizando o sacrifício voluntário do Filho de Deus, reúne os gestos dos Anjos, indicando a unidade de vontade e ação da Santíssima Trindade, que fez uma aliança com Abraão (OUSPENSKY; LOSSKY, 1989, p. 202, tradução nossa)^{ix}.

Ouspensky & Lossky, além disso, identificam as figuras do ícone por meio das cores das túnicas e mantas. O Pai, à direita, enquanto princípio não-principiado; o Filho, ao meio, gerado desde toda a eternidade; e o Espírito Santo, à esquerda, procedente do Pai pelo Filho:

Os Anjos estão agrupados no ícone na ordem do Símbolo da Fé, da esquerda para a direita: Eu creio em Deus Pai, no Filho e no Espírito Santo. À total impossibilidade de representar a primeira Pessoa, a Quem se faz referência, mesmo no Símbolo da Fé, de forma reservada e reticente, corresponde a tonalidade sóbria e indefinida do traje superior do Anjo à esquerda (um manto rosa pálido com luzes marrom e verde-azul). O testemunho sobre a segunda Pessoa é extenso, em comparação com os outros, e até preciso ao ponto de ter indicação histórica (no tempo de Pôncio Pilatos); a isto corresponde a precisão e clareza da coloração no Anjo central, cuja veste tem as cores costumeiras do Filho de Deus encarnado (um quínton púrpura e um manto azul). Finalmente, a cor principal do terceiro Anjo é o

¹⁷ Termo teológico que diz respeito à inabitação das três Pessoas da Santíssima Trindade. Foi traduzido para o latim como *circumincessio*, vocábulo que, como o substantivo grego, faz referência à ideia de rotação. Cf. LADARIA, Luis Francisco. *O Deus Vivo e Verdadeiro: O mistério da Trindade*. Tradução por Paulo Gaspar de Meneses, S. J. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

verde – a cor de seu manto – que, segundo a interpretação de São Dionísio, o Areopagita, significa *juventude, plenitude de poderes*. [...]. A harmonia sutilmente concebida e a relação de cores do ícone da Santíssima Trindade de Santo Andrei é uma de suas principais atrações. O azul-lavanda do manto do Anjo central tem extraordinária vivacidade e pureza e, quando combinado com as asas da cor do milho maduro, é particularmente marcante. As cores claras e precisas do Anjo central contrastam com os matizes suaves dos outros dois; mas mesmo neles as áreas azuis brilhantes brilham aqui e ali como pedras preciosas. Unificando as três figuras por sua coloração, Rublev parece apontar para a natureza única das Pessoas da Santíssima Trindade, e também dá ao ícone inteiro uma alegria tranquila e lúcida. Assim, da harmonia das cores deste ícone ecoa a mesma vida que preenche suas imagens, formas e linhas (Ouspensky; Lossky, 1989, p. 202-204, tradução nossa)^x.

Todavia, poderíamos refletir que o pensamento racional acerca da natureza misteriosa de Deus parece algo bastante pretensioso, uma vez que o Altíssimo, conforme lembrou o Apóstolo, “habita em luz inacessível, a quem nenhum homem viu [e] nem pode ver” (1 Timóteo, 6-16). Angelici, no prefácio da sua tradução do livro *Sobre a Santíssima Trindade* de Ricardo de São Víctor, faz uma recapitulação da representação de Deus obtida a partir do Novo Testamento e afirma que Ele, apesar de tudo o que foi revelado nas Sagradas Escrituras, continua a ser o *absolutamente Outro*:

A imagem que recebemos do Novo Testamento é a de Deus que Se revela na economia da salvação em Cristo (ou seja, a maneira como Deus é em relação à criação). No entanto, a Trindade na sua imanência (Deus tal como Ele é em si mesmo) permanece, por definição, totalmente distinto para o ser humano, cujo conhecimento da essência divina não pode deixar de resultar, em última análise, em ser incompleto [...]. Só um intelecto infinito poderia alguma vez compreender inteiramente o infinito, uma vez que, para compreender plenamente Deus, é preciso ser o próprio Deus (Angelici, 2011, p. 9, tradução nossa)^{xi}.

Entretanto, como é próprio da natureza do ser humano a tendência de querer saber das coisas que compõem a realidade, segundo a constatação de Aristóteles em sua *Metafísica* (2005), a tentativa de compreender os mistérios de Deus – que também é fundamentada em um conselho de São Pedro que, em sua primeira epístola, recomendou que os cristãos estivessem sempre prontos para explicar a quem lhes pedissem a *razão de sua esperança*¹⁸ – é uma espécie de união entre dois esforços racionais. O primeiro é um raciocínio empenhado na compreensão dos dados da realidade – destas reflexões, os filósofos da Grécia Antiga

¹⁸ Cf. 1Pe 3, 15.

chegaram a conclusões a respeito da existência, do conhecimento, das artes, entre outros – e o segundo é um raciocínio, ainda que limitado pela sua própria natureza finita, voltado para a intelecção das verdades de fé – esforço este depreendido, especialmente, por São João, denominado *O Teólogo* pelos cristãos orientais, posto que seu Evangelho e Epístolas trazem constantes reflexões a respeito do Cristo¹⁹.

Além disso, não é completamente supérfluo afirmar que estes esforços teológicos, ainda que se utilizem de uma linguagem precisa e rigorosa, contarão muitas vezes com intuições que beiram a poesia, cuja própria constituição parece favorecer a contemplação dos paradoxos do cristianismo. Ademais, é importante salientar que por volta do século VI um autor anônimo, erroneamente identificado a Dionísio, o Areopagita, sistematizou e comunicou reflexões a respeito da angelologia e de uma teologia mística, dividida por ele entre a *teologia positiva* e a *teologia negativa*, sintetizada por Lossky da seguinte forma:

[Pseudo] Dionísio distingue duas formas teológicas possíveis. Uma – a da teologia catafática ou positiva – prossegue por afirmações; a outra – teologia apofática ou negativa – por negações. A primeira nos leva a algum conhecimento de Deus, mas de forma imperfeita. O caminho perfeito, o único que se encaixa em relação a Deus, que é por Sua própria natureza incognoscível, é o segundo – o que nos leva finalmente à ignorância total. Todo conhecimento tem como objeto aquilo que existe. Agora, Deus está além de tudo o que existe. Para aproximar-se dEle, é necessário negar tudo o que é inferior a Ele, ou seja, tudo aquilo que existe. Se na visão de Deus se pode saber o que se vê, então não se viu Deus em si mesmo, mas algo inteligível, algo que é inferior a Ele. É *desconhecendo* (ἀγνωσία) que se pode conhecer Aquele que está acima de todo objeto de conhecimento possível. Procedendo por negações, subimos dos graus ontológicos inferiores ao mais superior, colocando progressivamente de lado tudo o que pode ser conhecido para nos aproximarmos do Desconhecido na escuridão da ignorância absoluta. Pois, mesmo como a luz, e especialmente a abundância de luz, que torna invisível as trevas, da mesma forma o conhecimento das coisas criadas, e especialmente o excesso de conhecimento, destrói a ignorância, que é a única maneira pela qual se pode chegar a Deus em Si mesmo (LOSSKY, 2005, p. 24, grifos do autor, tradução nossa)^{xii}.

Através da utilização de uma linguagem negativa, fica destacada a impotência da mente humana diante da supremacia divina. Há, com o uso das palavras *Deus* ou *Criador*, uma menção aos aspectos econômicos de Deus conforme revelados nas Sagradas Escrituras.

¹⁹ Joseph Ratzinger afirmou, em seu *Introdução ao Cristianismo*, que tal religião é um rio caudaloso formado pela conjunção de dois outros: a Filosofia Grega e a Revelação Judaica. Cf. RATZINGER, Joseph. *Introdução ao Cristianismo*. Tradução por Pe. José Wisniewski Filho, S. V. D. São Paulo: Herder, 1970.

Destarte, uma teologia positiva seria a melhor forma de engendrar a reflexão a propósito destas manifestações de Deus no mundo. Evdokimov ressalta, no entanto, que uma expressão conceitual de Deus só poderia ser exercida por meio de uma aproximação que utilizasse a linguagem de forma criativa:

O método catafático prossegue por afirmações, mas, ao definir e nomear Deus, limita-O e torna o Seu próprio ensino *incompleto* – ‘por agora vemos num espelho, dificilmente... agora só sei em parte’ (1Cor. 13.12). Tem de ser *completado* pelo método apofático, que procede por negações, ou oposição a tudo o que pertence a este mundo. Não se trata, de forma alguma, de depreciar a teologia positiva, mas de ser claro quanto ao seu alcance e limitações. A teologia negativa habitua-nos a uma distância insuperável, que é também a nossa salvaguarda: ‘as concepções fazem ídolos de Deus’, diz São Gregório de Nyssa; ‘nada pode ser apreendido a não ser por admiração’. Agora o maravilhamento, quando genuína, é precisamente sintomático da atitude tomada em um ponto que está para além de todo o conhecimento, [pois, segundo Pseudo-Dionísio, o Areopagita]: “para além do desconhecido, no auge supremo dos escritos místicos, onde os mistérios da teologia, simples, incondicionais, invariáveis, são postos a nu numa escuridão silenciosa para além da luz”. Pelo contrário, o sensorial e o conceitual embotam o significado oculto e levam a adivinhações e erros. Isto não tem nada a ver com agnosticismo, pois [segundo Pseudo-Dionísio o Areopagita] “por esse mesmo desconhecimento, ele sabe o que passa da compreensão”. Também não tem nada a ver com a impotência humana, pois diz respeito à insondável e incognoscível profundidade do ser divino (EVDOKIMOV, 2011, p. 62, grifos do autor, tradução nossa)^{xiii}.

Se a razão iluminada pela fé pode especular *catafaticamente* diante dos atributos de Deus revelados nas Escrituras, a fé seria o caminho da alma em direção à escuridão radiante de Deus. Evdokimov também recorda que a fé, no seu sentido pleno, é a única maneira de entrar na união com um Deus que Se revela e, simultaneamente, Se oculta.

Ladaria frisa que é necessária a postura de certa submissão do intelecto às verdades de fé reveladas nas *Sagradas Escrituras*, visto que o teólogo deparar-se-á com aparentes contradições como, por exemplo, se Jesus é a Vida (Jo 14, 6), como pôde submeter-se à morte? É preciso que este empenho filosófico e teológico, ainda que possa encontrar supostas incoerências, esteja ancorado em uma tradição magistral fornecedora de conhecimentos orgânicos e harmônicos que sempre recordarão que o mistério de Deus não cabe na racionalidade humana.

O mistério de Deus é incompreensível para nossa razão humana, mas isso não impede que o ensinamento que a Igreja nos oferece sobre ele seja profundamente

harmônico. Toda reflexão teológica deve tentar pôr em relevo essa coerência interna, o *nexus mysteriorum* de que falava o Concílio Vaticano I (DS 3016), embora não seja possível, em muitos casos, eliminar o paradoxo. Isso nos servirá de perene lembrança de que o esforço crente para dar razão da esperança (1PD 3,15) não pode jamais confundir-se com a pretensão de submeter tudo ao império de nossa razão (LADARIA, 2005, p. 12).

Portanto, esta coerência interna refere-se à unidade presente nos dados revelados nas *Sagradas Escrituras*. O esforço teológico teria como objetivo a explicação racional dos paradoxos e eventual promulgação de dogmas de fé que funcionam como limites da ortodoxia. Acerca destes esforços por compreender – racional e intuitivamente – os mistérios de Deus, há uma história atribuída à experiência de Santo Agostinho e suas reflexões a respeito da unidade e trindade de Deus:

Conta-se que Santo Agostinho passava longas horas indagando sobre o mistério da Trindade. Certo dia, viu uma criança tirando uma colherzinha a água do mar para pô-la numa pequena cova... É mais fácil para mim, disse a criança, transportar a água do ar para esta cova do que para a tua razão compreender o inescrutável mistério da SS. Trindade" (BARTH, 1964, p. 619).

Esta curta narrativa, de acordo com estudo de Nunes (1975), teria um tom lendário e, dificilmente, “um núcleo de verdade histórica radicado na vida de Sto. Agostinho” (NUNES, 1975, p. 158). Para além de todas as imprecisões históricas circundando tal episódio atribuído ao Santo, Nunes ressalta que tal lenda teria surgido entre alguns pregadores do medievo que evitavam que estas sutilezas filosóficas e teológicas circulassem entre o povo simples. Mencionando Henri-Irénéé Marrou, Nunes afirma:

Contra-senso, diz ele, é supor que Sto Agostinho houvesse pretendido alguma vez esgotar o mistério! Contra-senso a própria noção de mistério cristão, como se a fé nos impedisse de procurar aprofundar por meio da razão a noção que é objeto de nossa fé (*Ibid.*, 1975, p. 158).

Porém, Santo Agostinho procurou, diligentemente, dedicar-se à análise intelectual da Santíssima Trindade tanto por meio dos dados revelados nas *Sagradas Escrituras* quanto através da realidade das coisas criadas. Ao longo dos livros do seu *De Trinitate*, o Bispo de Hipona aspira que seus leitores sejam pios e perscrutadores equânimes que possam confrontar seus escritos com o texto das *Sagradas Escrituras* e a luz da razão diante do que está à disposição. Santo Agostinho também recorda que a investigação deverá ser feita com uma tal

diligência que o perquiridor buscará com a certeza de que encontrará o que está procurando e que achará o que procura como aquele que não se deu por vencido em sua busca. Nunes critica de forma cabal essa atitude de alguns pregadores medievais perante o espírito perquiridor da teologia escolástica, que tem em sua fonte, especialmente, o pensamento de Santo Agostinho, a grande síntese da Patrística:

Ora, se tal era a atitude de Sto. Agostinho quanto ao papel da razão perante o mistério da Santíssima Trindade e, se essa atitude podia ser assumida pelos cultores da tradição teológica no século XIII, por que, então, a desconfiança dos monges, dos frades ou dos agostinistas em geral quanto à teologia escolástica que não diferia no seu projeto científico da intenção e do objetivo de Sto. Agostinho no empreendimento teológico do *De Trinitate*? (NUNES, 1975, p. 160)

O grande representante da teologia escolástica, Santo Tomás de Aquino, afirma, na *Súmula contra os Gentios* (1988), que a razão humana consegue entender a existência e a unidade de Deus. Todavia, há verdades divinas, como a questão da Trindade no Deus único, que não podem ser deduzidas racionalmente, posto que foram reveladas. Estas verdades da fé cristã, ademais, não fariam oposição às verdades alcançadas com o uso da razão, como a unidade de Deus e imortalidade da alma:

O mesmo Deus que fez o homem pensante, dotado de razão e capaz de raciocinar a partir dos primeiros princípios, foi Quem lhe revelou as verdades de ordem sobrenatural, e às quais o homem adere, com mérito, pela fé na autoridade de Deus revelante, e Este não infunde no homem alguma opinião ou fé contrária ao conhecimento natural (NUNES, 1975, p. 161).

Desta forma, vemos como o estudo das verdades reveladas conta com a aquiescência do intelecto a elas, bem como com o uso da racionalidade para que ocorra a sua inteligência. Ademais, Nunes recorda que o Aquinate recomendou aos teólogos que não quisessem compreender (*Begriff*) tais verdades colocando nelas as garras (*greifen*) da razão, visto que, à semelhança da sua inteligência enquanto desvelamento (ἀλήθεια – aletheia), o mistério aumentaria à medida em que fosse desvendado. Sendo assim, as reflexões teológicas não devem ter a pretensão de desvendar o Mistério, mas apontar para ele. O estudo das verdades de fé reveladas – através da apreensão racional e da percepção intuitiva – guiaria à contemplação, pois, como diz o Apóstolo, “agora vemos em um espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face” (1Cor 13, 12). Por vezes, pode ser que a contemplação tenha efeito

duradouro no espírito do estudioso, tal como aconteceu com o Aquinate quando este já estava próximo de sua passagem para o outro mundo.

João Ameal, no seu estudo introdutório sobre a vida e obra do Aquinate, relembra que, no convento de Nápoles, Frei Domingos de Caserta reparou que Tomás levantava-se antes da oração das matinas, dirigia-se à capela, punha-se em oração e voltava logo depois que o sino despertasse os outros frades, como se não quisesse que o vissem. Então, o Frei resolveu segui-lo secretamente e viu, para sua surpresa, que o teólogo estava levitando enquanto uma voz que saía do crucifixo do altar que lhe dizia: “Tomás, escreveste bem sobre mim. Que receberás de mim como recompensa do teu trabalho? De joelhos, transportado de fé, Tomás exprime na resposta a plenitude do seu ardor místico: ‘Senhor, nada senão Vós’” (AMEAL, 1956, p. 144). Este episódio foi primeiramente registrado por Guillelmi de Tocco, autor da mais importante das antigas biografias de Santo Tomás de Aquino, e serviu como base para o processo de canonização do teólogo. O livro de João Ameal baseou-se, entre outros, no texto de De Tocco e mostra como mesmo o mais cerebral dos teólogos submeteu seu intelecto às realidades espirituais descritas longamente nos seus textos e decidiu viver os últimos meses de vida sem escrever nada, debruçando-se mais à vida contemplativa:

Desgostoso, ao vê-lo cada vez mais afastado das tarefas habituais e perdido num constante alheamento, observa-lhe o fiel Reinaldo de Piperno: - “Mestre, como abandonais assim uma obra tão vasta que empreendestes para glória de Deus e iluminação do mundo?” Tomás replica: - “Não posso mais”. Insiste Reinaldo, persuadido de se tratar dum momentâneo excesso de fadiga. E ouve então esta frase que merece ficar histórica nos anais do pensamento humano: - “Não posso. Tudo quanto escrevi parece-me, unicamente, palha...” (*Ibid.*, p. 145).

Todavia, o Mistério que se contempla através da penumbra da fé – e que será contemplado face a face – é tão sedutor que se torna praticamente impossível manter silêncio diante dele. Destarte, os primeiros cristãos puseram-se a pensar sobre os dados revelados nas *Sagradas Escrituras* tanto pela necessidade de compreender o Cristo quanto pelo dever de combater ideias que fossem contrárias à sua doutrina que o Apóstolo recomendou a Timóteo. As controvérsias trinitárias ao longo dos primeiros séculos da Era da Igreja, além de lançar

muita luz no caminho para a compreensão das verdades reveladas, também transformaram o conceito de *persona*, palavra utilizada para designar aquilo que no Deus cristão é três:

Apesar de pessoa derivar de *persona*, esta palavra latina não comporta, em seu uso primeiro, tal sentido que atribuímos, hoje em dia, à noção de pessoa. Uma tese afirma que a palavra latina *persona* foi originalmente estabelecida por uma justaposição gramatical da preposição *per* [advérbio de meio] e do substantivo [sonus] resultando *per+sona* – *persona*.

Outra tese estabeleceu que ela derivasse do verbo *personare*, de sua forma verbal gerúndio *personando*; outra, ainda, a fez derivar da expressão *per se una*, enquanto designa uma por si. Tanto em um caso quanto em outro, a palavra *persona* serviu para significar o mesmo que se significa com a palavra grega *prósopon*: máscara e personagem (FAITANIN, 2006, 339).

Faitanin recorda que a palavra latina *persona* pode ser um decalque do termo grego *prósopon*, vocábulo utilizado para designar as máscaras usadas pelos atores gregos. Com o passar do tempo, *persona* adquiriu um conteúdo cada vez mais filosófico e, portanto, mais distante do seu significado original. O autor especula que o termo, dentro do âmbito da filosofia política, por uma provável influência das reflexões que Aristóteles desenvolveu em sua *Política* (2006), terminou por apontar para o cidadão “enquanto indivíduo revestido de dignidade civil, de direito e de moralidade” (FAITANIN, 2006, p. 342).

A evolução da palavra *persona*, no latim dos séculos IV e V d. C, passou a indicar o sentido de *subsistência*, de acordo com Faitanin, por causa da Pessoa Divina do Cristo Encarnado. Deste modo, o termo *persona* já não era mais utilizado como uma tradução de *prósopon* (πρόσωπον), vocábulo que constava no Novo Testamento com o significado, porém, confuso entre o sentido de subsistência e máscara. Por conta dos desenvolvimentos teológicos no âmbito das controvérsias trinitárias, os autores da patrística, conforme sintetizado por Boécio, passaram a usar o termo *persona* como uma tradução, a nível semântico, de *hypóstasis* (ὑπόστασις), que pode ser traduzido como *subsistência*, o que diminuiria a possibilidade de acontecer, com relação à Pessoa Divina do Cristo, um liame entre a palavra *persona* e a ideia de máscara ou aparência²⁰:

²⁰ Consoante Daniel-Rops (1988), os modalistas, grupo de hereges presente na época do cristianismo primitivo, ensinavam que Pai, Filho e Espírito Santo eram apenas máscaras utilizadas por Deus.

Como o uso de *hypóstasis* viria a dar um melhor perfil à noção de subsistência que a palavra *prósopon*, desvinculando-a de qualquer uso ou referência histórica e original como sentido e relação à máscara e aparência enganosa para referir-se à subsistência e excelência espiritual da natureza divina e humana do Cristo encarnado (FAITANIN, 2006, p. 342).

Se o vocábulo *hypóstasis*, no contexto filosófico e médico, pode ser entendido como *subsistência* e aplicado à linguagem teológica para se referir à *natureza real subsistente* e natureza divina, não poderia, entretanto, estar ligado à ideia de *pessoa divina*. Caso a linguagem filosófica e teológica fosse utilizada desta forma, haveria a justificativa de se afirmar que no cristianismo há o tri-teísmo, o que contraria o monoteísmo apresentado e testemunhado pelo próprio Cristo:

Não conviria usá-la [a palavra *hypóstasis*] [...] para significar as Três Pessoas da Trindade, pois equivocadamente associada à essa noção de pessoa, atribuiríamos substancialidade e natureza divina a cada uma das Pessoas Divinas, afirmando, ao contrário de Três Pessoas e uma natureza divina, Três naturezas divinas (*Ibid.*, p. 344).

Sintetizando as conclusões acerca das longas controvérsias trinitárias, Faitanin lembra que o conceito de *persona* enquanto tradução semântica do vocábulo *hypóstasis* é o ideal para referir-se àquilo que em Deus é três, isto é, as Pessoas. Àquilo que em Deus é um, estabeleceu-se o uso da palavra *ousia* (οὐσία), ou seja, *natureza*. Outrossim, o autor recorda que a noção de relação subsistente, derivada da palavra *hypóstasis*, está ligada às Pessoas Divinas, enquanto que, no que concerne às pessoas humanas e angélicas, o termo grego corresponderia exatamente àquelas realidades espirituais subsistentes por si mesmas:

Apesar da palavra *hypóstasis* ter sido escolhida por alguns Padres gregos para, dentro do contexto teológico, evitar a associação de pessoa e a de máscara – *prósopon* – à noção de Pessoa divina, no caso da aceção Trinitária, faz-se necessário saber que esta palavra não designa, ao referir-se à Trindade, às naturezas subsistentes divinas, mas à relação subsistente a esta única natureza, nesta relação de Pessoas: uma Natureza Divina e Três Pessoas e não Três naturezas divinas (*Ibid.*, p. 344).

Concluindo a parte teológica de seu artigo, Faitanin afirma que Santo Agostinho atribui à palavra *persona*, por influência das controvérsias trinitárias, o significado de “subsistência, dignidade e excelência sobrenatural, estendendo-se o seu uso para nomear e significar às realidades divinas subsistentes por si mesmas [...] e [...] ao próprio indivíduo humano enquanto ser individual de natureza espiritual subsistente” (*Ibid.*, p. 345).

Além disso, Santo Tomás de Aquino estabelece, como tradução semântica do termo *hypóstasis* – *persona*, a noção da natureza racional do indivíduo. Desta forma, o princípio de individuação equivale a uma determinada maneira de ser da natureza particular. O autor, explicando este princípio filosófico, traz o exemplo que o próprio Aquinate utilizou: a subsistência da pessoa de Sócrates não está fundamentada apenas na essência, mas também na matéria que lhe possibilita a individuação. Logo, o que define a essência da pessoa humana é a subsistência, a capacidade de raciocinar e a individualidade:

Desta maneira, pelo nome *hypóstasis* se [refere] à natureza genérica da substância individuada e o nome *persona*, à natureza racional *sub tali modo existendi* [sob tal forma de existir]. Santo Tomás, referindo-se ao tema da personalidade em Cristo, estabeleceria que a personalidade é a individuação da natureza humana: *individuatío autem conveniens humanæ naturæ est personalitas* [e a individuação adequada à natureza humana é a personalidade] (FAITANIN, 2006, p. 345).

A propósito das ideias filosóficas que circundavam o período posterior ao Concílio de Nicéia, pesquisadores como Letenski e Pensak (2022) afirmam que o conceito de *persona*, aplicado àquilo que em Deus é três, adquiriu novas matizes a partir das reflexões acerca da Santíssima Trindade engendradas por São Basílio Magno, São Gregório de Nissa e São Gregório Nazianzeno, também conhecidos como *Padres Capadócius*²¹:

Os Padres Capadócius fizeram da linguagem o seu campo de batalha. Eles não faziam o uso do termo “*prósopon*”, mas da palavra “*hypóstase*” para combater as heresias da época e acentuar a peculiaridade de cada um dos Três da Trindade. Os Capadócius esclarecem, assim, que o conceito trinitário de pessoa se refere a Deus enquanto Pai, a Deus enquanto Filho e a Deus enquanto Espírito Santo. Não se trata, porém, de três deuses – e é isto que os Padres Capadócius querem evitar –, mas de três pessoas distintas e de uma só natureza divina (LETENSKI & PENSAK, 2022, p. 50).

Ademais, Angelici recorda que “ao distinguir a *hypóstasis* da *ousía*, eles [os Padres Capadócius] definiram o conceito de pessoa em um sentido cristão, o que permitiria a noção de *relacionalidade*” (ANGELICI, 2011, p. 47-48, tradução nossa)^{xiv}. Esta noção da pessoa

²¹ Trata-se, de acordo com Daniel-Rops (1988), de três autores do século IV que auxiliaram no refinamento da definição de Deus no âmbito do cristianismo.

humana enquanto ser relacional²² influenciou, segundo Maspero (2020), o pensamento teológico de Santo Agostinho, Ricardo de São Víctor, Santo Tomás de Aquino, entre outros. No âmbito da Cristologia e da Soteriologia, além de combater os erros das doutrinas heterodoxas, o refinamento do conceito de *pessoa* fortaleceu a recepção do símbolo de fé engendrado no Concílio de Nicéia e preparou o terreno para que Santo Agostinho, no sétimo capítulo do décimo quinto livro do *De Trinitate*, pudesse afirmar que “cada homem [...] é uma pessoa humana” (AGOSTINHO, 2014, p. 241). Esta citação, bem como as ideias de pensadores do Medievo contribuíram, de acordo com Almeida (2013), para o desenvolvimento da *Antropologia Filosófica* e dos *Direitos Humanos* conforme compreendidos na contemporaneidade:

Para a teoria jurídica e para o sistema de direitos humanos em particular, as consequências desta que seria a última etapa na elaboração do conceito de *pessoa humana* são muito relevantes, pois o caráter único, insubstituível de cada ser humano, de portador de um valor próprio, veio demonstrar que a dignidade da *pessoa* existe singularmente em todo indivíduo (ALMEIDA, 2013, p. 235, grifos do autor).

O estabelecimento de uma ortodoxia doutrinária quanto à fé na Unidade e na Trindade de Deus contou com a confecção de Símbolos (ou Credos) que exprimem de maneira sintetizada os resultados de longas controvérsias. Do Concílio de Nicéia saiu o *Credo Niceno*, que foi enriquecido alguns anos depois com as definições dogmáticas estabelecidas pelo Primeiro Concílio de Constantinopla:

Por fim, na primavera, o *Concílio de Constantinopla* (381), depois de muitas discussões, pôs fim a todas as discussões dogmáticas, suscitadas depois de Nicéia pela proliferação do erro, e anatematizou todos os hereges, tais como “eunomianos ou anomianos, arianos ou eudoxianos, semi-arianos ou pneumatômacos, sabelianos e apolinaristas”, formulando uma doutrina que, depois de resumida, se exprimiu no famoso *Credo niceno-constantinopolitano*, o Credo da nossa missa (DANIEL-ROPS, 1988, p. 573, grifos do autor).

Paralelamente, era utilizado um Credo que focava tanto na doutrina trinitária quanto na Cristologia. Trata-se do *Quicumque Vult*, cujo nome, retirado das primeiras palavras do referido Credo, poderia ser traduzido como *todo aquele que quiser ser salvo*. Este é o primeiro

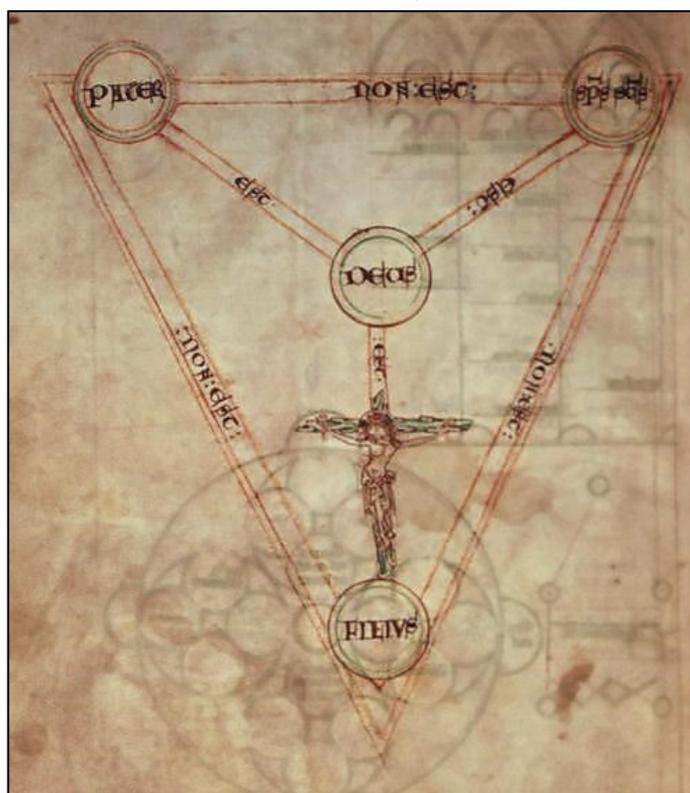
²² Tal noção desembocará no desenvolvimento do *personalismo filosófico*, que será explorado no próximo capítulo desta tese.

Credo em que a igualdade das três Pessoas Divinas é explicitamente declarada. No entanto, ao contrário do *Credo Apostólico* e do *Credo Niceno-Constantinopolitano*, o *Quicumque Vult* possui anátemas àqueles que não concordam com ele. Os historiadores frisam que o *Quicumque Vult* foi compilado com o objetivo de distinguir a ortodoxia da fé cristã do Arianismo²³, corpo de doutrinas consideradas heréticas.

Quanto ao *Quicumque Vult*, Denzinger (2005), no seu *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral da Igreja católica*, recorda que este Credo não deve ter sua autoria atribuída a Santo Atanásio, pois os pesquisadores da Patrística perceberam que os manuscritos mais antigos do *Quicumque Vult* – cuja autoria ora atribuem a Santo Atanásio, ora ao Papa Anastásio I – são todos posteriores ao século VIII. O mais provável é que o *Quicumque Vult* tenha sido escrito entre 430 e 500, no sul da Gália – correspondendo hoje ao território da França – por um autor desconhecido. Denzinger também salienta que este Credo alcançou tamanho prestígio no Ocidente e Oriente do Império Romano que, durante o Medievo, era comparado ao *Credo Apostólico* e ao *Credo Niceno*, além de ter sido recitado durante a Liturgia. Naturalmente, o *Quicumque Vult* possui um texto bastante longo. Porém, com a expansão do cristianismo e a necessidade pedagógica de transmitir de forma sintetizada a ortodoxia da fé, chegou-se à criação do *Escudo da Trindade*, que resume visualmente a primeira parte do *Quicumque Vult*.

²³ Daniel-Rops, pseudônimo do historiador Henri Petiot eleito para a Academia Francesa, apresenta uma síntese do Arianismo: [Em que consistia o sistema de Ário, tal como iria estabelecer as bases da *heresia ariana*? Como todas as heresias, partia de uma ideia justa: a grandeza sublime e inefável de Deus. Único, não gerado, Deus é ‘Aquele que é’, como já dizia o Antigo Testamento, o Ser absoluto, o Poder e a Eternidade absolutos. Até aqui tudo estava certo. Mas Ário acrescentava: ‘Deus é incomunicável, porque, se se pudesse comunicar, teríamos de considerá-lo um ser composto, suscetível de divisões e mudanças’, dedução que só a imprecisão dos termos tornava aceitável. Ora, continuava Ário, se Ele fosse composto, mutável e divisível, seria mais ou menos corporal; mas isso não pode ser, donde se conclui que é, sem dúvida, incomunicável e que, fora dEle, tudo é criatura, *incluído Cristo*, o Verbo de Deus. Aqui está o ponto exato em que se situa o erro: Jesus, o Cristo, o Filho, não é Deus como o Pai; não é seu igual nem é da mesma natureza que Ele. Entre Deus e Cristo abre-se um abismo, o abismo que separa o finito do infinito.] (DANIEL-ROPS, 1988, p. 448, grifos do autor).

Figura 8 – PIERRE DE POITIERS. *Scutum Fidei*, 1210: Manuscrito iluminado²⁴.



O referido emblema possui atestação histórica desde o século XII e apresenta três círculos ligados entre si e a um central. Nos três círculos, estão inscritas as palavras *Pater* (Pai), *Filius* (Filho) e *Spiritus Sanctus* (Espírito Santo), enquanto que no círculo central há a palavra *Deus* (Deus). Nas linhas que ligam os círculos entre si, está escrito *non est* (não é) e nas linhas que conduzem cada círculo exterior ao círculo interior, *est* (é). Sendo assim, o *Escudo Trinitário* diz: O Pai não é o Filho – o Filho não é o Pai; o Filho não é o Espírito Santo – o Espírito Santo não é o Filho; o Espírito Santo não é o Pai – O Pai não é o Espírito Santo; o Pai é Deus – o Filho é Deus – o Espírito Santo é Deus. Vejamos o que Santo Agostinho afirmou no quarto capítulo do primeiro livro do *De Trinitate*:

O Pai, o Filho e o Espírito Santo perfazem uma unidade divina pela inseparável igualdade de uma única e mesma substância. Não são, portanto, três deuses, mas um só Deus, embora o Pai tenha gerado o Filho, e assim, o Filho não é o que é o Pai. O Filho foi gerado pelo Pai, e assim, o Pai não é o que o Filho é. E o Espírito

²⁴ Trata-se da versão mais antiga comprovada do diagrama. Foi retirada de um manuscrito de Pedro de Poitiers, autor que viveu no século XII. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PetrusPictaviensis_CottonFaustinaBVII-folio42v_ScutumFidei_early13thc.jpg. Acessado no dia 10 de abril de 2022.

Santo não é o Pai nem o Filho, mas somente o Espírito do Pai e do Filho, igual ao Pai e ao Filho e pertencente à unidade da Trindade (AGOSTINHO, 2014, p. 24).

Ao vislumbrarmos brevemente a insondável profundidade do mistério da vida do Deus dos cristãos, verificamos que o dado mais importante – derivado, especialmente, das Sagradas Escrituras – é o de Sua paternidade, que será o tema investigado na próxima seção deste capítulo.

3.3 *Is God my Father?* Paternidade Divina

Em seu livro intitulado *O Deus vivo e verdadeiro: o mistério da Trindade* (2005), Ladaria realiza um estudo sistemático e de cunho histórico e teológico a propósito da Santíssima Trindade. Na parte dedicada ao estudo da revelação de Deus, o autor a apresenta por meio da vida de Jesus e mostra como os textos do Antigo Testamento raramente se referem ao Criador como Pai de Pessoas. Os hagiógrafos falam sobre Deus enquanto um pai que se preocupa com Israel, seu primogênito. A visão de Deus como um pai com entranhas de mãe é muito incomum e aparece, especialmente, em trechos do livro dos Números e no do profeta Isaías. A concepção de Deus na qualidade de pai de uma pessoa concreta surge na história do Rei Davi, porém o autor frisa que foi com a vinda de Jesus – e com a escrita dos textos canônicos que fazem parte do Novo Testamento – que se passou a chamar Deus de pai:

Não parece que se dê com frequência essa invocação de Deus como pai por parte das pessoas concretas nos tempos anteriores a Jesus Cristo. Só com ele aparecerá em sua plena luz a paternidade de Deus.

Com efeito, a revelação dessa paternidade é um dos pontos fundamentais, ou mesmo central, da mensagem evangélica. Essa revelação aparece essencialmente ligada à pessoa de Jesus, que não só fala de Deus como de seu pai mas o invoca como tal, e com isso manifesta a consciência de sua proximidade com Deus, a familiaridade e a imediatez de sua relação com ele; é legítimo passar daí à consciência de sua filiação, da especificidade de sua relação com o Pai. A partir desse dado aproximamo-nos do núcleo central do mistério da pessoa e da obra de Jesus, nele se nos revela uma profundidade até então insuspeitada da paternidade de Deus e da filiação de que dela deriva; com isso abre-se a uma nova luz o mistério do ser divino (LADARIA, 2005, p. 60-61).

Faz-se necessário, portanto, tecer breves considerações acerca da paternidade divina conforme revelada pela pessoa e obra de Jesus. Para tanto, será utilizado o livro *O Pai: Deus*

Em Seu Mistério (1990), escrito por François-Xavier Durrwell, onde o autor reflete a respeito da paternidade de Deus presente no Antigo Testamento e, sobretudo, nos Evangelhos, além de explorar este tópico nos escritos do Novo Testamento.

Na seção intitulada *O Pai essencial* do primeiro capítulo de seu livro, Durrwell discorre sobre um atributo primordial da paternidade de Deus dentro da tradição judaico-cristã: “A sua *paternidade essencial* só ficou conhecida depois que se tornou, em Jesus, realidade interior ao mundo. Mas já em suas intervenções anteriores Deus agia segundo sua paternidade, que, um dia, seria manifesta” (DURRWELL, 1990, p. 46, grifos nossos). Utilizando-se da terminologia aristotélica, o teólogo considera que a paternidade humana é *acidental*, enquanto que a divina é *essencial*. Ou seja, o homem não deixa de ser homem se este não se torna pai. No entanto, Deus deixaria de ser Deus se deixasse, de alguma forma, de ser Pai:

Nenhum homem merece tanto o nome de pai como o Deus de Jesus Cristo, no qual a paternidade se identifica com seu ser. Jamais um homem poderá ser pai em sentido tão absoluto, unicamente pai e pai totalmente. O pai humano é também filho de alguém, enquanto Deus é o Pai não-gerado, a origem sem origem, Deus enquanto origem (*Ibid.*, p. 28).

Logo, torna-se imprescindível compreender a distinção entre essência e acidente. Com esse intuito, recorreremos à filosofia de Morente, Alvira, Clavell e Melendo. Morente, na obra intitulada *Fundamentos da Filosofia: Lições Preliminares*, recorda que Aristóteles procurou mesclar à concretude da vivência humana os conceitos transcendentais de Platão. Destarte, o Estagirita partia da realidade tal como ela é experienciada pelo sujeito e distingue três elementos primordiais para sua compreensão: “um primeiro elemento, que denomina *substância*; um segundo elemento, que denomina *essência*, e um terceiro elemento, que denomina *acidente*” (MORENTE, 1967, p. 95, grifos do autor). Alvira, Clavell e Melendo, partindo do pensamento de Santo Tomás de Aquino, constatam que “a essência é definida como *aquilo pelo qual uma coisa é o que é*” (ALVIRA; CLAVELL; MELENDO, 2014, p. 115, grifos dos autores).

Nos textos aristotélicos, o vocábulo *substância* pode ter, de acordo com Morente, duas significações. A primeira delas, a significação estrita, que importa para esta pesquisa, é a da

unicidade que comporta as outras características de algo. Por meio da soma dos predicados que podem ser extraídos de uma coisa, pode-se falar sobre sua substância:

Ora, estes predicados dividem-se em dois grupos; predicados que convêm à substância de tal sorte que se lhe faltasse um deles não seria o que é; e predicados que convêm à substância, mas que são de tal sorte que ainda que algum deles faltasse, continuaria a ser a substância aquilo que é. *Aqueles primeiros são a essência propriamente dita, porque se algum deles faltasse à substância, a substância não seria aquilo que é; e estes segundos são o acidente, porque o fato de tê-los ou não, não impede de modo algum que seja aquilo que é* (MORENTE, 1967, p. 96, grifos nossos).

Desta forma, os autores acima mencionados concordam ao definir como *substância* e *essência* aquilo que é ou, em outras palavras, o ser da coisa ou de um sujeito. O termo *acidente*, por sua vez, refere-se às características que não determinam o ser da coisa ou de um sujeito. Assim, compreendemos como a paternidade em Deus é essencial, enquanto que no homem ela é acidental. Segundo Durrwell, Deus não poderia continuar sendo Deus se deixasse de ser pai. O homem, logo, pode ou não ser pai e isso não definirá a sua essência. Porém, ao se pensar na paternidade divina, os homens, necessariamente, farão uma comparação com a humana. Durrwell, citando Bruaire, salienta esta analogia e enfatiza um teomorfismo em detrimento de um antropomorfismo: “Os homens lhe reconhecem esse nome a partir da experiência que têm da paternidade humana; mas ‘longe de ser antropomorfismo chamar a Deus de nosso Pai, é, antes, por teomorfismo manifesto que todo procriador usurpa esse Nome divino’” (DURRWELL, 1990, p. 28).

Para entender esta comparação identificada pelo teólogo, será essencial compreender do que se trata o pensamento analógico e sua importância, quando sistematizado, para o surgimento das ciências, bem como sua utilização no âmbito da leitura literária – do ponto de vista de autor e leitor.

Celestino Pires, no verbete dedicado ao conceito de ANALOGIA na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia* (1997), lembra que seu significado amplo diz respeito à *proporção, relação e semelhança*. Através destes sinônimos, o filósofo descreve a configuração do pensamento humano, que se dá mediante a *analogia*, posto que a conexão entre os objetos se daria de maneira instintiva. Por meio deste *pensamento analógico*, criou-se uma plethora de

metáforas, comparações, imagens, alegorias, mitos, parábolas e símbolos com o intuito de “traduzir as experiências mais fundamentais da existência humana e da sua situação no mundo” (PIRES, 1997, p. 247).

Da História das Religiões à Biologia, da História Cultural às hipóteses científicas, o pensamento analógico faz-se presente através das unificações e agrupamentos próprios dos métodos de estudo de cada campo do saber humano. Mediante a equivalência de vínculos, foi possível o estabelecimento de modelos, a formação de teorias e a assimilação de hipóteses e teses. Pires sintetiza de forma magistral a importância de tal pensamento:

Subjacente a todas estas formas de conhecimento e de expressão, a prender os diversos termos, está a relação de *analogia* que fundamenta a proporção e a semelhança entre as coisas. Já no sentido e no étimo de vocábulos como imagem, metáfora, sím-bolo, ale-goria, pará-bola, hipó-tese, se esconde esta referência que implica ao mesmo tempo identidade e diversidade, unidade e alteridade, isto é, a noção de *analogia* (*Ibid.*, p. 248).

Através do pensamento intrinsecamente analógico, o homem chega a um conhecimento unificado das coisas, que é, ao mesmo tempo, abstrato e concreto. Deste conhecimento, de acordo com Pires, chega-se ao conceito de ser – e dos seus transcendentais como a *beleza*, a *unidade*, a *verdade* e a *bondade*. Há, ainda segundo o filósofo, uma espécie de analogia primordial que ampara todas as outras. Trata-se da *analogia entis* que possibilita pensamentos de Deus – infinito – com a mente humana – finita – por intermédio de uma contemplação do ser das coisas.

No âmbito da teoria literária, a analogia, enquanto base da equivalência daquilo que é, de forma genérica, dessemelhante, aproxima-se de figuras de linguagem tais quais a alegoria e a metáfora. Por causa disso, conforme Ceia (2009), a analogia pode ser concebida mediante uma certa correlação entre autores distintos, ideias diversas, estilos díspares, textos diferentes, personagens heterogêneos, entre outros. Além disso, Ceia também recorda a serventia do pensamento analógico para o leitor, que intuirá similitudes entre os vários textos literários.

Unindo estas reflexões ao tema desta subseção, a paternidade, pode-se pensar sobre Deus de forma analógica fazendo uso do conceito de *pai*. Ao chamar Deus de pai, não se pode pensar que a paternidade Dele seja exatamente a mesma daquela de um pai humano. Ao mesmo tempo, este pensamento não pode excluir o fato de que a paternidade do homem tem a ver com a paternidade divina. Desta forma, o termo pai, aqui, não é *unívoco*, visto que não se refere somente a um conceito e, também, não é *equivoco*, uma vez que não evoca duas ideias diferentes. Portanto, o pensamento analógico encontra-se entre a univocidade e a equivocidade, posto que evoca duas ideias parcialmente distintas e semelhantes.

A partir destas reflexões, é possível compreender a paternidade de Deus que se apresenta como misericordioso. Durwell recorda que se a realeza de Deus – tal qual revelada a Moisés no Monte Sinai – é apavorante, esta teofania também permite entrever a bondade e a misericórdia que o Senhor possui em plenitude: “Iahweh passou diante dele, e ele proclamou: ‘Iahweh! Iahweh... Deus de ternura e de piedade, lento para a cólera, rico em graça e em fidelidade’” (Ex 34, 6). O vocábulo utilizado no hebraico, *hesed* – que vem da raiz hebraica חֶסֶד e que significa *bondade, fidelidade benevolente, misericórdia que perdoa* –, é de suma importância para o entendimento da misericórdia divina.

De acordo com o *Theological Wordbook of the Old Testament* (1980), o tema morfológico *hsd* (חֶסֶד) dá origem, principalmente, ao verbo *ser benevolente* (חֶסֶד - *hesed*). O termo *hesed* aparece diversas vezes ao longo do Antigo Testamento e traz, no seu rico campo semântico, a ideia da benevolência e misericórdia de Deus para com Seu povo. A Septuaginta, versão grega do Antigo Testamento, traduz חֶסֶד - *hesed* como μέγα ἔλεος (*mega eleos*). A *Vulgata*²⁵, por sua vez, baseada na tradução da Septuaginta, traduz o mesmo termo como *magna misericordia*.

²⁵ Tradução latina das Sagradas Escrituras da lavra de São Jerônimo.

Nos trechos seguintes, Durrwell explora partes dos Evangelhos em que o Cristo mostra o aspecto clemente do coração de Deus por meio da análise das parábolas da misericórdia e a correspondência do relacionamento entre o Cristo e Deus Pai:

[Cristo] Descreve sua solicitude universal (Mt 6,25-35), sua proximidade dos humildes, sua procura inquieta da ovelha perdida longe da face de Deus. *Todas as parábolas ditas da misericórdia, nas quais Jesus defende seu direito de se preocupar com os pobres e os pecadores, põem o próprio Deus em cena. É ele que é representado pelo pai do filho pródigo, pelo pastor que traz de volta a ovelha, pela mulher que varre cuidadosamente a casa para encontrar a moeda.*

[...]

A misericórdia se manifesta em toda a sua generosidade quando se exerce perdoadando. *Jesus vai à procura do pecador (Lc 15,2), porque Deus, do qual ele é o representante, não aceita que seu filho desgarrado se perca. Ele é como o homem da parábola, que espereita a volta do filho pródigo e cujas entranhas se comovem à vista de sua miséria: “Encheu-se de compaixão” (Lc 15,20).* O termo grego fala de agitação das entranhas.

[...]

De onde sabia Jesus que o Pai dá o Reino aos pobres, senão por Sua própria experiência de pobre, do qual Deus é o Pai? Seu pensamento nasceu e Se desenvolveu onde Ele viu a Si mesmo: em Sua relação com o Pai. *No sermão da montanha Ele faz o retrato do verdadeiro discípulo e, com isso, faz a descrição de Si mesmo; mas no discurso todo delineia-se o rosto do Pai. Nessa contínua referência de Jesus a seu Pai temos a chave de leitura para a compreensão profunda dos evangelhos sinópticos* (DURRWELL, 1990, p. 19-155-188, grifos nossos).

Ademais, o teólogo também lembra – juntamente com Ladaria – que o amor paterno de Deus pode conter as riquezas do amor materno, além de ultrapassá-lo. Este amor de mãe se faz presente nos termos teológicos utilizados para explicar a questão da *geração* em Deus:

Sendo pai, Deus tem exigências relativas à obediência, mas o que prevalece em todas as relações com seu povo é o amor paterno, amor de ternura, que nenhuma infidelidade consegue extinguir: “Compadeci-me de ti, levado por amor eterno” (Is 54,8). Esse amor é mais terno e mais tenaz que o de mãe: “Por acaso uma mulher se esquecerá de sua criancinha de peito? Não se compadecerá ela do filho de seu ventre? Ainda que as mulheres se esquecessem, eu não me esqueceria de ti” (Is 49,15).

[...]

Em sua relação ao Filho, Deus é chamado Pai, porque é pelo pai que começa a geração da criança. Mas, quando se trata de sublinhar que Deus é o Pai essencial, Pai em permanência e por todo o seu ser, o recurso ao modelo materno é, sem dúvida, mais esclarecedor. Porque a mãe, mais que o pai, se acha implicada no formar-se do filho, filho que ela concebe e traz em si mesma por longo tempo e que faz viver de sua própria substância. Deus gera no Espírito, que, é necessário repetir, é o seio de Deus e sua divina substância; o Filho nasce nele e se alimenta dele eternamente (*Ibid.*, p. 39-135).

O amor paterno que está embrenhado nas glórias do amor materno faz-se mais presente, ainda segundo Durrwell, no esvaziamento de Deus. Neste, a clemência de Criador se faz cada vez mais humana.

A teologia patrística e o Concílio Vaticano II conhecem outra kenose: a condescendente diligência de Deus, cujo pensamento se faz humildemente humano nas Sagradas Escrituras. Já num texto rabínico podemos ler esta reflexão profunda: “Rabbi Eleazar disse: Por que o Santo, bendito seja ele, apareceu do alto do céu e falou a Moisés do meio da sarça? Não seria o caso de (se dizer): (Ele lhe falou) do alto dos cedros do Líbano? Ou do cume das montanhas? Ou do cimo das colinas? Mas o Santo, bendito seja ele, abaixou sua Shekina (sua habitação gloriosa) e tornou comum sua palavra” (DURRWELL, 1990, p. 34).

Ao longo da Revelação, Deus vai aos poucos mostrando sinais de Sua paternidade. Tal manifestação fica mais clara através da Pessoa e das obras de Jesus Cristo. Na *Parábola do Filho Pródigo*, a face misericordiosa de Deus é ainda mais luminosa. No entanto, a paternidade divina fica melhor representada na figura bastante específica de um personagem bíblico. Trata-se de José de Nazaré, que ocupará as reflexões finais deste capítulo.

3.4 *Spéculum patientiæ*: São José

Esta seção, seguindo o raciocínio das anteriores, mostra como São José, pai adotivo do Cristo, é um modelo arquetípico de paternidade que será buscado por Alexander Graham no decorrer de toda a narrativa de *The Father's Tale* (2011). Utilizaremos a noção de *arquétipo literário* conforme Northrop Frye, em sua *Anatomia da Crítica*, a compreende:

Entendo por arquétipo um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. E assim como o arquétipo é o símbolo comunicável, a crítica arquetípica preocupa-se primariamente com a literatura como um fato social e como um modo de comunicação (FRYE, 1973, p. 101).

Frye entende que esta comunicabilidade própria do símbolo literário – ou o arquétipo convencional da literatura – é um processo que se desenvolve de forma autônoma na relação entre leitores e as narrativas por eles lidas. Destarte, um símbolo qualquer não poderia permanecer isolado como uma mônada em uma única obra literária. O crítico canadense afirma que é necessário que este símbolo se amplifique de maneira a fazer parte da literatura enquanto tal.

Sendo assim, investigaremos o modo como São José, enquanto personagem bíblico silencioso, é um arquétipo – tanto literário quanto espiritual – da paternidade. A respeito do aspecto literário da paternidade arquetípica de São José, podemos mencionar o romance histórico intitulado *A Sombra do Pai – História de José de Nazaré* (2015), de autoria do escritor contemporâneo polonês Jan Dobraczyński. Neste livro, Dobraczyński apresenta a vida de José de Nazaré a partir dos esparsos relatos bíblicos, bem como por meio de fontes extrabíblicas e cria uma narrativa romanceada da vida de José com Maria e, posteriormente, deste com Jesus. O aspecto espiritual da paternidade arquetípica de São José, por outro lado, está presente de forma especial na autobiografia de Santa Teresa de Jesus. No capítulo seis, a carmelita versa sobre a influência do pai adotivo do Cristo em sua vida:

Tomei por advogado e senhor ao glorioso São José, e muito me encomendei a ele. Claramente vi que desta necessidade, como de outras maiores referentes à honra e à perda da alma, esse pai e senhor meu salvou-me com maior lucro do que eu lhe sabia pedir. Não me recordo de lhe haver, até agora, suplicado graça que tenha deixado de obter.

Coisa admirável são os grandes favores que Deus me tem feito por intermédio desse bem-aventurado Santo, e os perigos de que me tem livrado, tanto de corpo como da alma. A outros santos o Senhor parece ter dado graça para socorrer numa determinada necessidade. Ao glorioso São José tenho experiência de que socorre em todas. O Senhor quer dar a entender com isto que assim como lhe foi submisso na terra, onde São José na qualidade de pai adotivo, o podia mandar, assim no céu atende a todos os seus pedidos. Por experiência, o mesmo viram outras pessoas a quem eu aconselhava encomendar-se a ele. Hoje há muitas que lhe são devotas e experimentam cada dia esta verdade (SANTA TERESA DE JESUS, 2010, p. 41).

Sophia Boffa (2016), na tese intitulada *José de Nazaré como homem e pai no Sumário das Excelências de São José de Jerónimo Gracián*, traz uma síntese da obra dedicada ao santo escrita pelo referido carmelita. A tese de Boffa, o próprio texto josefino de Gracián (1933) e o livro *São José: Quem o Conhece?*, escrito por Dias (2017), servirão de apoio às reflexões acerca da hipótese de São José servir como uma junção dos emblemas da paternidade divina e humana, expressão paradigmática que Alexander Graham procurará encarnar em sua própria vida.

Segundo lemos nos *Evangelhos Canônicos*, especialmente os de São Mateus e São Lucas, José era o esposo de Maria. Apesar de não haver nenhuma palavra sua registrada, seu

silêncio foi muito explorado pela piedade das primeiras comunidades cristãs e, posteriormente, pelos teólogos e exegetas bíblicos. Nas seções subsequentes, apresentaremos uma síntese das qualidades de São José com o fito de demonstrar como o personagem bíblico possui, espiritualmente, o coração de Deus Pai.

3.4.1 *Joseph justissime*: Homem Justo e Angelical

Ao mencionar José, a tradição cristã que culminou na escrita do Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus diz dele apenas uma palavra. Trata-se do adjetivo *justo*. Todavia, em se tratando de uma qualificação cheia de ressonâncias provenientes da mentalidade judaica da época, é de se esperar que tal palavra signifique uma realidade mais ampla:

São Mateus, ao mencionar pela primeira vez São José em seu Evangelho, limita-se a dizer sobre ele que era “justo” (1,19), o que equivale a uma verdadeira canonização pelo Espírito Santo, pois o termo *justo* significa, como explica São João Crisóstomo, aquele que é virtuoso em tudo (DIAS, 2017, p. 49).

Dufour, em seu *Vocabulário Teológico Bíblico* (1970), recorda que o termo *santo* possui o seu correlato em hebraico קדוש – *KDS^h*. Este vocábulo estaria ligado tanto à realidade de Deus quanto à de Seu povo, que participa de Sua santidade. Relacionado ao termo *justo*, *santo* é aquele que, conforme São João Crisóstomo, é virtuoso em tudo. Portanto, afirmar que José era *justo* equivale a dizer que ele era *santo*, cumpridor da Lei, homem de oração e temente a Deus.

No quarto livro do *Sumário das Excelências de São José*, Gracián afirma que José poderia ser chamado de homem angelical e fundamenta sua argumentação em uma série de razões que poderiam ser resumidas na seguinte tese: “Aquele que nos dá licença para chamar a Deus de homem e submisso a um carpinteiro, nos dá coragem para chamar este carpinteiro de anjo na terra ou homem angélico” (GRACIÁN, 1933, p. 436, tradução nossa)^{xv}. Por causa desta submissão a José, Gracián afirma que o carpinteiro cumpre e, até ultrapassa, os ofícios dos nove coros angélicos. Tal dignidade provém de seu papel na constituição da Sagrada Família, que consiste, de acordo com os textos bíblicos, na maternidade virginal de

Maria, a concepção miraculosa do Cristo e a aquiescência de José ao pedido feito pelo anjo que lhe apareceu em sonho.

Conforme ressalta Boffa, o papel de José não recebeu muita atenção por parte dos teólogos nos primeiros séculos da Era da Igreja, pois era necessário mostrar, através do esforço teológico: 1) a realidade da Trindade e da Unidade de Deus; 2) a questão da união hipostática em Jesus Cristo, isto é, a existência de duas naturezas – humana e divina – na Segunda Pessoa da Santíssima Trindade; 3) a maternidade divina de Maria. Como foi mostrado resumidamente na primeira seção deste capítulo, inúmeras foram as controvérsias a propósito destes tópicos teológicos. Dias recorda que “Ele [São José] permaneceu silenciado [...], porque era preciso primeiro fixar a adoração a Nosso Senhor [Jesus Cristo] e estabelecer a devoção à Santíssima Virgem [Maria]” (DIAS, 2017, p. 45).

Autores como São João Crisóstomo, bispo do século IV, já refletiam em cima dos dados presentes nas Escrituras, na Tradição e na piedade das comunidades cristãs no que se refere à figura de José: “Considerai a obediência deste santo homem e a docilidade de seu espírito. Vede a circunspeção e pureza incorruptível de sua mente” (JOÃO CRISÓSTOMO *apud* DIAS, 2017, p. 45). Todavia, depois do estabelecimento das balizas da sã doutrina católica, as considerações acerca da função de José no plano salvífico aumentaram significativamente. Boffa apresenta uma admirável síntese sobre a relação entre a profissão de José e a criação empreendida por Deus. Nesta súpula, a autora ressalta o peso simbólico desta relação:

Enquanto Criador do universo, e através da Encarnação, seu primeiro e maior trabalho, Deus Pai foi o primeiro Artesão. José, enquanto carpinteiro, não apenas age como um reflexo de Deus, mas também executa um papel crucial ao continuar o trabalho de Deus na criação e na redenção. Portanto, é simbolicamente significativo que Deus tenha escolhido outro artesão, um carpinteiro, como custódio e protetor de Maria e Jesus (BOFFA, 2016, p. 61-62, tradução nossa)^{xvi}.

Além de ser artesão, José era, consoante à Genealogia do Cristo presente no *Evangelho segundo São Mateus*, descendente do Rei Davi. Esta reunião de opostos, de acordo com Dias, foi querida pelo próprio Cristo, posto que nEle também há a união de extremidades opostas – a natureza humana e divina:

O próprio São José reunia em si dois extremos da escala social. De um lado, a Providência o escolheu como príncipe herdeiro da estirpe mais augusta que houve na terra, pois nenhuma linhagem imperial ou real se compara à família de Judá, em cujo nasceu Deus feito Homem. De outro lado, porém, dispôs que esse chefe da casa de Davi fosse trabalhador manual, a ponto de, anos mais tarde, quando os nazarenos procuravam desqualificar Nosso Senhor, dizerem entre si: “Nonne hic est fabri Filius?” (Mt 13, 55), insinuando tratar-se de alguém sem representatividade social (DIAS, 2017, p. 304-305).

Gracián, a fim de provar porque José pode ser intitulado *Pai de Jesus*, elenca dez ofícios sumarizados da seguinte forma por Boffa: “Estes ofícios são: tutor, pai espiritual, governante, guardião, pai adotivo, pai de criação, pai por eleição, patrono de Maria, esposo de Maria e pai das boas obras. Gracián compreendia que estes ofícios continham a essência da paternidade” (BOFFA, 2016, p. 63, tradução nossa^{xvii}). O fato de a autora afirmar que a essência da paternidade, para Gracián, consiste na execução destes ofícios ilumina sobejamente a presente pesquisa. Uma vez que este capítulo intenta demonstrar que São José é o *pai arquetípico*, modelo que o personagem Alexander Graham tentará emular, faremos uma breve análise dos ofícios elencados por Gracián.

Sophia Boffa recorda que “o primeiro ofício identificado por Gracián é o de tutor. José ocupa o papel de tutor de Jesus, que é o Príncipe da Paz, Filho do Rei do Universo, Rei dos Reis e Senhor dos Senhores” (BOFFA, 2016, p. 64)^{xviii}. No texto do carmelita, há uma ênfase nas qualidades próprias de um tutor, em particular a habilidade de guiar e acompanhar com autoridade o príncipe que ia estudar em outro reino:

E assim como quando mandam um grande príncipe estudar fora de sua terra, dão-lhe um tutor para governar e acompanhar aquele a quem o príncipe obedece como pai, e o tutor comanda e governa como filho, embora comandar seja servir. então quando Cristo vem para a universidade deste mundo para aprender a obediência na cátedra de sua paixão [...] eles lhe dão José como tutor, por isso [...] chamam-no de pai de Jesus (GRACIÁN, 1933, p. 399, tradução nossa)^{xix}.

Este ofício fica mais claro quando se infere, nas entrelinhas dos textos dos Evangelhos Canônicos que, enquanto pai do Cristo, cabia a José transmitir-lhe a fé judaica: “São José lia e meditava com frequência as Sagradas Escrituras, e muitas vezes chamava Jesus para Lhe

recitar certos trechos do Antigo Testamento que a Lei mandava o pai ensinar aos filhos” (DIAS, 2017, p. 308).

Figura 9 – Ícone de São José ensinando o Shemá ao Cristo Infante²⁶.



Para além da religião judaica, José também ensinou ao Cristo todos os conhecimentos da época, incumbência que certamente dividiu com Maria: “Ademais, tudo aquilo que Jesus devia conhecer pela ciência experimental, embora já o conhecesse enquanto Deus, pela visão beatífica de sua alma humana e pelo dom de ciência infusa, seria ensinado por São José e por Nossa Senhora” (DIAS, 2017, p. 293). Gracián também identifica a forma como José preenche o papel de pai espiritual. Este ofício tem sua base nas Escrituras e, particularmente, no momento em que José dá ao Menino o nome de Jesus, conforme o anjo no Evangelho de Mateus. Portanto, José mostra ter recebido de Deus a autoridade paterna sobre Jesus e o título de pai terreno do Cristo.

O carmelita espanhol demonstra, outrossim, que o ofício de governante exercido por José tem por fundamento o fato de que ele foi divinamente instituído como cabeça da Sagrada Família:

²⁶ Acervo do pesquisador.

José é este pai acompanhador que o Pai Eterno deu para ser o companheiro da Mãe de Deus, o pai de seu Filho, e o mais fiel ajudante de seus conselhos na Terra, para que possamos dizer com razão deste José o que encontramos escrito do outro Patriarca: Ele o fez o Senhor de sua casa, e o príncipe de sua posse (GRACIÁN, 1933, p. 399, tradução nossa)^{xx}.

Boffa (2016) salienta que o relato bíblico da fuga para o Egito é a base para compreender o papel de José enquanto chefe desta família. A autoridade de José, segundo os textos bíblicos, não foi questionada por ninguém:

Poder-se-ia supor que o Anjo deveria ter avisado Nossa Senhora, por sua relação direta com o Menino em virtude da Maternidade Divina. São José, porém, apesar de inferior, era chamado a comandar a Sagrada Família, e competia-lhe exercer nessas circunstâncias a missão de custódio do Divino Salvador. Por isso a ele foi dirigida a celestial advertência (DIAS, 2017, p. 266-267).

O ofício de guardião é inferido por Gracián e autores por ele examinados daquilo que se esperava do chefe da família judaica, ou seja, o pai deveria prover o sustento da família. Quanto aos filhos, estes deveriam ser sustentados até a idade fixada pela Lei:

São José [é chamado] de guardião da Virgem Maria [...] e o guardião da mãe também é o guardião do filho. Mas mesmo que ele não fosse da mãe, [...] Cristo era como um menor ou protegido cujos bens e herança José administrou, que cuidou de sustentá-lo e nutri-lo até chegar à idade exigida pela Lei, e assim ele era seu verdadeiro guardião (GRACIÁN, 1933, p. 400, tradução nossa)^{xxi}.

Tal papel é exercido com mais clareza naquele episódio bíblico em que o Cristo pré-adolescente é perdido e reencontrado entre os Doutores da Lei. Todavia, é Maria quem demonstra a preocupação do casal pelo paradeiro do rapaz.

Através do casamento com Maria, José assume o papel de seu esposo e protetor, o que lhe dá o direito de ser intitulado como pai do Cristo. Este ofício esponsal mostra com mais clareza, de acordo com Gracián, a forma como José encarna o arquétipo da paternidade:

A Providência escolheu São José como esposo de Nossa Senhora a fim de que o Verbo entrasse no mundo de maneira ordenada, grandiosa e conforme a Lei. Por isso seu casamento com a Virgem Santíssima foi inteiramente verdadeiro, ou seja, um contrato bilateral realizado pelos dois cônjuges com plena deliberação e abençoado por Deus com todas as graças destinadas a uma família bem constituída segundo os cânones do Antigo e do Novo Testamento (DIAS, 2017, p.184).

Dias interpreta que este casamento serviu tanto para que Jesus, gerado de forma miraculosa, viesse em uma família segundo os moldes judaicos – o que impediria que se pensasse que o Cristo fosse um filho ilegítimo – quanto para evidenciar a ascendência régia d'Ele, visto que, conforme as genealogias do Cristo, José provém de Davi.

Gracián também identifica na missão de José o encargo de *pai das boas obras*, posto que ele aceitou, depois da mensagem do Anjo, casar-se com Maria. Além disso, José pode ser visto desta maneira por conta de tudo o que fez por Jesus, o que lhe proporcionou a subsistência:

Assim, agora digo que Jesus recebeu tais obras de José e, por causa delas, pode chamá-lo de pai, mesmo que ele não lhe tenha gerado. Quando um pai gera um filho, dá-lhe o máximo que pode dar-lhe, que é a vida corporal; e por causa do amor de José, Herodes não lhe exterminou quando procurava por ele e matou os Inocentes; então, Jesus, de alguma forma, deve sua vida a José; deixo de lado as outras boas obras de tê-lo criado, sustentado, presenteá-lo e amá-lo com mais carinho do que qualquer pai para com o seu filho (GRACIÁN, 1933, p. 401)^{xxii}.

Esta convivência certamente serviu como aval para que Jesus chamasse a José de pai. Ademais, a relação familiar possibilitou que a personalidade de Jesus fosse moldada pelas personalidades de José e Maria.

Deste ofício de pai das boas obras, segundo Gracián, José também cumpre com os ofícios de pai adotivo e de criação, uma vez que ele, benevolmente, recebeu em seu lar um filho que não gerou. Porém, a legalidade da paternidade de José, prevista nas leis judaicas do Antigo Testamento, era tão vinculante quanto a biológica:

Todavia, poder-se-ia objetar que ele não deve ser considerado pai no sentido próprio do termo pelo fato de não ter concorrido na geração carnal do Filho. É preciso levar em conta que o conceito de pai no Antigo Testamento incluía o aspecto legal, o qual era muito vinculante. Logo, por ser filho legítimo de sua Esposa, se bem que concebido por um milagre, era filho dele a todos os títulos (DIAS, 2017, p. 191).

Se esta paternidade era, por um aspecto, jurídica, era, por outro lado, tão ou mais real que a paternidade biológica. Podemos apenas conjecturar a propósito dos diálogos ocorridos no cotidiano da Sagrada Família em Nazaré, posto que não há nada registrado nos Evangelhos. No entanto, através de inferências baseadas no carinho natural que pais e mães

têm por seus filhos, além da realidade sobrenatural que envolve esta santa família, Dias afirma o seguinte:

Cada vez que Jesus chamava-o “pai”, dava-se em sua nobre alma um misto de sentimentos: por um lado, sentia a seriedade do chamado feito pela Providência de ser pai [do Filho] de Deus; mas, por outro, notava emanar d’Ele tanto carinho e tanta compaixão que ficava absolutamente tranquilo, pois sabia que viriam de seu próprio Filho as forças para cumprir adequadamente a altíssima missão de protegê-lo e de servir à sua perfeitíssima Mãe (DIAS, 2017, p. 293).

Assim, tendo em vista os acontecimentos de ordem sobrenatural, podemos acrescentar a esta paternidade legal o outro ofício – mais elevado, portanto – cumprido plenamente por São José: a paternidade por eleição.

Gracián também salienta que paternidade por eleição é um ofício plenamente cumprido por José, uma vez que foi escolhido por Deus para ser o pai adotivo do Cristo, encargo que aceitou livremente. Dias resume esta eleição frisando a relação entre paternidade e virgindade, dois conceitos que, no contexto meramente natural, são contraditórios:

Em consequência, São José deve ser considerado pai virginal de Jesus. Eis o título mais perfeito para referir-se à sua relação com o Filho de Deus, pois, como afirma Santo Agostinho, “sua paternidade era tanto mais autêntica quanto mais casta”. Essa é a glória insondável a que Deus o elevou (*Ibid.*, p. 195-196).

Por causa de tal eleição, Jesus obedece a José enquanto pai, respeitando-o e reverenciando-o como um verdadeiro filho. José, por sua vez, exercita a autoridade, superioridade e governo próprios das relações familiares conforme o contexto bíblico.

Por essa mesma prerrogativa, *São José participa do amor do [Pai] Eterno por seu Filho, do qual deriva toda paternidade nesta terra*, como esclarece São Paulo (cf. Ef 3,14-15). E, por ser virgem, é pai a um título mais nobre e sublime, pois apresenta maior semelhança com Deus Pai, que é a Virgindade. Haverá algo mais excelso que tornar-se o vigário do [Pai] Eterno? É impossível calcular a altura e a grandeza dessa graça. Por assim dizer, *não sendo conveniente que o Pai Se encarnasse para cuidar diretamente de seu Filho na Terra, escolheu São José e lhe fez partícipe, na medida do possível, das riquezas de seu Coração paternal*, a fim de capacitá-lo a amar como verdadeiro pai o Verbo Encarnado. *São José é, portanto, o mais perfeito dos pais naturais*. Todos os pais do mundo reunidos não fariam por um único filho o que São José, guiado pelo Espírito Santo, foi capaz de fazer por Nosso Senhor Jesus Cristo (*Ibid.*, p. 195-196, grifos nossos).

Diante de todas estas reflexões teológicas, podemos pensar na hipótese de São José ser o modelo de pai que Alexander Graham, protagonista de *The Father’s Tale*, deseja emular.

Se José de Nazaré tornou-se pai adotivo do Filho de Deus, o que o fez adquirir, consoante os escritos de Dobraczyński (2015), um coração semelhante ao de Deus Pai, defendemos a possibilidade de Alexander, interiormente, ter tomado São José como pai e senhor. Nas seções seguintes, demonstraremos de que modo José de Nazaré configura-se como um arquétipo tanto literário quanto espiritual da paternidade que Alexander quer plasmar em sua vida.

3.5 *Thanking God for the privilege of spiritual ascent, for love, and for fatherhood: Figuras da Paternidade em *The Father's Tale**

Ao longo de toda a narrativa de *The Father's Tale* (O'BRIEN, 2011), vemos como Alexander é um homem em busca de sua paternidade. Logo no começo da história, percebemos um grande ato heroico que desencadeará no personagem, inconscientemente, a procura de feitos cada vez maiores:

Duas crianças estavam no rio, suas bocas abrindo e fechando em gritos inaudíveis. Elas estavam agarradas à borda do gelo que dava para o lado da cidade. Uma delas tinha a outra sob um braço, e ambas estavam patinando freneticamente na plataforma de gelo, tentando se agarrar, mas os pedaços continuavam se quebrando, e no horror atordoado que durou um segundo ou dois, durante o qual Alex olhou fixamente para a cena, elas escorregaram para mais perto do portão da eclusa, sendo puxadas pela correnteza.

Se tivesse sido verão, elas teriam passado por cima. Mas a corrente estava mais fraca nesta época do ano, o nível da água estava baixo, embora ele estimasse que, na posição delas, ela estaria sobre suas cabeças. Ele saltou da passarela, caindo um metro, pousando na neve, e lutou com todas as suas forças na direção delas. Ele podia escutá-las agora, um lamento agudo vindo de uma boca e gritos da outra. (O'BRIEN, 2011, p. 29, tradução nossa)^{xxiii}.

Deste episódio, Alexander saiu à beira da morte e ficou um tempo internado, pois o acontecimento marcado por bravura rendeu-lhe hipotermia. Ademais, foi condecorado com o título de *cidadão do mês* da cidade de Halcyon. Esta ação – que, de acordo com o personagem, qualquer um executaria – despertou nele uma capacidade para fazer algo mais. Depois de ficar inconsciente por algumas horas, o viúvo sentiu como se estivesse morrendo, porém, alguém se comunicou com ele. Como é de praxe na literatura de O'Brien, os itálicos indicam vozes de outra natureza: “Em seu sono, ele sonhava com a luz e a luz se tornou uma presença. E a presença se tornou uma voz. *É preciso voltar atrás*, sussurrou a voz. *Você*

tem trabalho a fazer (*Ibid.*, p. 31, tradução nossa, grifos do autor)^{xxiv}. Tal episódio assemelha-se sobremaneira ao sonho que José teve com o anjo que lhe disse para fugir com Maria e o Menino Jesus. No entanto, Alexander não viu nada. Apenas ouviu uma voz lhe comunicando uma mensagem.

Este trabalho refere-se, sobretudo, à grande viagem que Alexander empreenderá em busca do filho caçula, que foi cooptado por uma espécie de seita gnóstica. Por volta do capítulo 14 do livro, quando já se encontrava em Moscou após passar pela Inglaterra, Alemanha e Finlândia, o protagonista do romance decidiu entrar em um museu da cidade e ficou a apreciar o quadro *Retorno do Filho Pródigo* do holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Durante a contemplação, Alexander pôde escutar as palavras da parábola de Cristo sobre o filho pródigo e, em um determinado momento, notou que um rapaz também contemplava a pintura. No diálogo que se travou entre eles, reproduzido abaixo, criam uma espécie de exegese em que a vida de cada um se mescla à história retratada por Rembrandt:

“O pai...”, disse o jovem.

“Sim, e o filho...”, respondeu Alex.

“E... você vê... as mãos...”

[...].

“O menino... ele voltou para casa”, disse o jovem.

“E o pai saiu correndo para encontrá-lo”, respondeu Alex.

Uma tensão repentina atravessou o rosto do jovem. “Se o pai não o tivesse feito, o que aconteceria?”

“Mas o filho confiou”.

“Ele arriscou...”

“O pai também arriscava”.

[...].

“Eu... meu...” Ele olhou atônito para o chão.

[...].

“O filho deve voltar para o pai”, disse ele.

“Mas e se o pai não quiser o filho?” respondeu o jovem.

“Se ele não quiser, então o filho deve se lembrar”. Alex apontou para o ancião na imagem”. “Lembre-se deste rosto. É uma janela. Através dela, você vê o rosto escondido”.

“O rosto escondido?”

“Sim. Ele está olhando para você”.

O jovem olhou para o quadro novamente. Depois de volta para Alex.

“Como... este diálogo... você e eu conversando?”

“Eu procuro...”

“Você procura seu filho?”

“Sim. Ele está perdido.”

“Acho que talvez você o encontre. Um pai como você o encontrará”.

“Ele vai me querer?”

“Eu não sei. Mas eu acho que assim será”.

“E seu pai?”

Mais uma vez, um espasmo de dor atravessou o rosto do menino. Ele não respondeu.

“Você o perdeu?” perguntou Alex.

“Eu fugi dele.”

“Você deve voltar para ele.”

“Ele vai me querer?”

“Espero que sim”. Ele deve querer um filho como você”.

“Mas...”

“Pode ser que ele ainda não o conheça”.

“Quem é você?” perguntou o jovem.

“Você me conhece”.

“Eu o conheço, senhor?”

“Sim. E eu o conheço.”

Estranhamente, isto não perturbou o jovem, embora ele tenha passado um minuto ponderando sobre o assunto.

“Certamente já nos encontramos antes”.

“Não”.

“Mas diga-me, quem é você?”

“Eu sou você”.

O menino destravou seus braços. Ele abriu a boca, mas não disse nada.

“Como você, com o tempo, será”, disse Alex.

“Eu...” Os olhos piscaram rapidamente, retendo as lágrimas.

“A criança é pai do homem”, disse Alex, olhando para o pai no quadro. “Lembre-se de seu rosto, pois ele também é seu pai”. Lembre-se também do meu rosto, e das palavras que falamos um ao outro”.

O menino olhou nos olhos do homem e acenou com a cabeça. Incapaz de falar, ele saiu da sala a pé.

Alex deixou o Hermitage logo depois, vencido por esta inexplicável partilha. Já era final da tarde e estava ficando frio. O trânsito na hora do pico tinha começado com força ao longo da Nevsky, mas apesar do barulho, ele decidiu caminhar por todo o seu comprimento até o Moskva. Levou mais de uma hora, mas lhe pareceu que o tempo tinha continuado a alterar sua natureza. Ele olhou para muitas centenas de rostos no caminho, e em todos eles ele viu o que havia visto no rosto da jovem camponesa.

Todos os homens são meu filho, e todas as mulheres são minha filha (O'BRIEN, 2011, p. 352-353-354, tradução nossa, grifos do autor)^{xxv}.

Nessa longa busca de Alexander por Andrew, vemos como o protagonista da história pôde refletir a propósito de seu papel enquanto pai e viúvo. À semelhança de José, que aprendeu a ser pai a partir do momento em que acolheu uma criança que não foi gerada pelo seu sêmen, Alexander teve a oportunidade de reaprender novas ideias sobre a paternidade nesses encontros. O sintagma *a criança é o pai do homem*, da lavra do poeta britânico William Wordsworth, sintetiza a questão da paternidade humana e expressa uma aparente

contradição, uma vez que o poeta antepõe o fruto à árvore que o gerou. Este trecho do literato havia sido encontrado no quarto onde Andrew morava quando estudava em Oxford. O viúvo tinha voltado de um passeio de bicicleta e resolveu dar uma olhada nos pertences do rapaz com o objetivo de achar alguma pista de seu paradeiro. Terminou por encontrar uma foto de si mesmo com o trecho em questão:

Depois de devolver a bicicleta a John Groves, Alex subiu diretamente para o quarto de Andrew. Uma busca cuidadosa através dos papéis que estavam na mesa não deu nenhum resultado. Os vários itens no quadro de avisos eram inócuos, ou seja, eram as lembranças habituais da vida universitária: lembretes, horários, copos de cerveja de vários pubs, fotos de seus heróis e heroínas atuais (uma estrela do rúgbi, a falecida Madre Teresa de Calcutá, o historiador Christopher Dawson). Havia também um cartão postal em branco do gigante de pedra do norte de Ontário, e um retrato de grupo da família Graham de Halcyon – Carol, Alex, e os dois adolescentes, tirado cerca de um ano antes da morte de Carol.

O quadro estava lotado e Alex teve que remover alguns itens para ler tudo o que estava lá. Sob uma nota amarela pegajosa, ele encontrou uma fotografia de si mesmo. Ele ficou surpreso, não tanto pela visão de seu próprio rosto, mas pelo fato de Andrew a ter colocado ali para ser vista todos os dias. Em um pedaço de papel colado na parte inferior da imagem estava escrito:

“A Criança é pai do Homem”.

Wm. Wordsworth, 1802

[...]

Ele virou a fotografia e descobriu um manuscrito no verso:

“Elogiemos os homens ilustres, nossos antepassados, em sua ordem de sucessão”.

Eclesiástico 44:1

Meu Pai,

Rei de Halcyon.

(O'BRIEN, 2011, p. 225-226, tradução nossa)^{xxvi}.

A descoberta desta foto e das citações a ela vinculadas fez com que Alexander pensasse mais ainda em como uma criança pode vir a formar, em partes, o adulto que a concebeu. Além disso, ele pôde perceber o carinho de Andrew, o que o animou a continuar na busca.

Há uma outra situação que mostra o desenvolvimento do coração paterno de Alexander Graham. Nos capítulos que compõem a terceira parte do romance, o personagem encontra-se em uma vila às margens do Lago Baikal, na Sibéria. Tendo sido resgatado de um espancamento e cuidado por Irina Filipovna, uma médica viúva, Alexander passa uma temporada na casa dela e se afeiçoa, em graus diferentes, a seus dois filhos órfãos – Ilya e Kiril:

Eles jogaram cinco partidas naquela noite, e Kiril venceu todas. O garoto estava ardentemente esperto. Alex decidiu que não se preocuparia em brincar com o ir-

mão mais velho. Ele gostou do jogo de inteligência, mas a energia mental necessária para se defender contra um adversário tão prodigioso custou-lhe muito caro. Sua cabeça bateu latejou. Ele deitou-se de costas no travesseiro e fechou os olhos. Kiril saiu na ponta dos pés, os bolsos salientes com as peças de xadrez, o tabuleiro debaixo de seu braço (O'BRIEN, 2011, p. 613, tradução nossa)^{xxvii}.

Durante a estadia de Alexander em Ozero Baikal, o herói da narrativa reconsidera, exercita e aperfeiçoa a paternidade que ele considera ter sido um fracasso. Através de sucessivos encontros com pessoas espiritualmente órfãs – como o jovem anônimo no museu Hermitage; Lizaveta Nikolaevna, a jovem prostituta de Moscou; Alexei Andreievich, o rapaz degradado que estava no *bueiro do universo* e os filhos de Irina – Alexander percebeu que a paternidade natural precisa ser aperfeiçoada pela graça espiritual. Esta compreensão foi obtida especialmente a partir das reflexões espirituais advindas do cristianismo – o catolicismo romano e o cristianismo ortodoxo russo, presentes particularmente nas figuras de Aglaya, uma das idosas da comunidade que acolheu o protagonista, dos padres Sergius e Serafim, com quem ele se encontrou na viagem de trem pela Sibéria –, bem como dos livros por ele lidos.

3.6 *The child is the father of the man*: Codetta

Ao longo deste capítulo, analisamos os pressupostos teológicos dos emblemas da paternidade – humana e divina – presentes nas conexões intertextuais e poéticas entre a *Parábola do Filho Pródigo* e o enredo principal de *The Father's Tale*. Com o fito de examinar as profundidades da urdidura da narrativa e se o pai da *Parábola do Filho Pródigo*, conforme Nouwen (1997), é uma figura de Deus-Pai, apresentamos um breve estudo a propósito da Santíssima Trindade por meio dos escritos de Santo Agostinho (2014), Ricardo de São Victor (2011), Henri Daniel-Rops (1988), Ladaria (2005) e Denzinger (2005). Mediante este estudo, verificamos a importância das ideias derivadas do dogma trinitário, como o conceito de *pessoa*, a noção de *essência* e a ideia de *paternidade amorosa*. Esta última foi examinada por meio dos estudos teológicos de Durwell (1990), que demonstrou que apenas Deus merece o título de Pai, enquanto que o ser humano participa – em maior ou menor grau – da

paternidade divina, que, por sua vez, possui todas as riquezas do amor materno. Não se trata de antropomorfizar Deus, mas de *teomorfizar* o homem através da graça²⁷.

Também percebemos a necessidade de uma ponte entre o ser humano, que busca emular a paternidade divina, e a Fonte da Paternidade. Através de Dias (2017), Boffa (2016), Dobraczyński (2015), Gracián (1933) e Frye (1973), compreendemos que José de Nazaré, chefe da Sagrada Família, é, enquanto arquétipo literário e espiritual, o melhor intermediário entre a paternidade divina e Alexander Graham, um homem falho que deseja ser um pai melhor. Por fim, fizemos uma breve sugestão, por meio de uma súmula do conceito de *pessoa*, da importância do personalismo filosófico e da figura de São José enquanto mediador espiritual de um desejo de Alexander. Desta forma, o último capítulo desta tese versará sobre as ressonâncias do *personalismo filosófico* e da *mediação externa* em *The Father's Tale*.

²⁷ Cf. 2Pd 1, 3-4.

ⁱ [The practice and appreciation of literature was deeply woven into religion and daily life.]

ⁱⁱ [During the sixth century BCE and subsequent centuries when Pali language was initially being used for the composition, formulation, and classification of the Buddha's teachings, literary genres and writers were not as diverse as today. Basically, thoughts were composed in verse, prose, and mixed verse and prose. Some of the earliest experimentations in versification and prose styles in India are found within this initial stage of the development of Pali literature.]

ⁱⁱⁱ [Most emphatically the Psalms must be read as poems; as lyrics, with all the licenses and all the formalities, the hyperboles, the emotional rather than logical connections, which are proper to lyric poetry. They must be read as poems if they are to be understood; no less than French must be read as French or English as English. Otherwise we shall miss what is in them and think we see what is not.]

^{iv} [The parables Luke has selected sparkle in their crispness, are vivid in the portrayal of life, and are colorful in design.]

^v [The hymn is first of all a poem, one with ellipsis, a tripartite, possibly strophic structure, and narrative, though it is not linear in its time structure.]

^{vi} [The charm and finish of St. Paul's hymn of love prove that it was no extemporaneous effusion, but was rather the outcome of long and laborious work. Living in a centre of Greek life and literature, lecturing after school hours in the school where the children had been taught poetry earlier in the day (Strabo, 1. 2.3), attracting, without doubt, some well-educated people by his remarkable diatribes to his classes, and visiting and discoursing with them in their homes, it would be a strange thing if St. Paul, the versatile receptive genius, who always reacted to his environment, and who deliberately became "all things to all men," would not feel the fascination of Greek lyrical poetry and song.]

^{vii} [The image portrayed the three angels of the Old Testament who had come to Abraham, a prefiguration of the fuller revelation of the New Testament. Who could see the face of God and live? To see his hidden face was to die. Was this because the fire of love in that face was so consuming and freeing that a human vessel could not contain it? Could the face be apprehended only in symbolic form? The three angels, representing the Father, the Son, and the Holy Spirit, were so composed on the board that they formed an equilateral triangle within a circle of contemplation—the contemplation of each other. Within this relationship, love flowed eternally between the Three-in-One. They were the source and the fulfillment, and man was the fruit of their love.

Now in his soul he saw three deer springing about the rim of the chalice in the icon, dancing a perfect trilogy within the perfect sphere of expanding creation, singing in perfect harmony, loving in perfect joy.]

^{viii} [We rightly speak of *co-love* when a third [person] is loved by the two, in harmony and with a communitarian spirit. [We rightly speak of *co-love*] When the two [persons'] affects are fused so to become only one, because of the third flame of love. From this, it is clear that not even divinity would have *co-love* if only two persons were present and a third one was missing.]

^{ix} [The icon of St. Andrew has action, expressed in gestures, communion, expressed in the inclining of the heads and the postures of the figures, and a silent, motionless peace. This inner life, uniting the three figures enclosed in the circle and communicating itself to its surroundings, reveals the whole inexhaustible depth of this image. It echoes, as it were, the words of St. Dionysius the Areopagite, according to whose interpretation "circular movement signifies that God remains identical with Himself, that He envelops in synthesis the intermediate parts and the extremities, which are at the same time containers and contained, and that He recalls to Himself all that has gone forth from Him." If the angle of the heads and bodies of the two Angels inclined towards the central one bind them together, the gestures of their hands are directed towards the eucharistic chalice, with the head of a sacrificial animal, which stands on the white table as on an altar. Symbolizing the voluntary sacrifice of the Son of God, it draws together the gestures of the Angels, indicating the unity of will and action of the Holy Trinity, Who entered into a covenant with Abraham.]

^x [The Angels are grouped on the icon in the order of the Symbol of Faith, from left to right: I believe in God the Father, the Son and the Holy Spirit. To the total impossibility of depicting the first Person, Who is referred to even in the Symbol of Faith in a reserved and reticent manner, corresponds the sober and indefinite hue of the upper garment of the Angel on the left (a pale pink cloak with brown and blue-green lights). Testimony concerning the second Person is extensive compared with the others and even precise to the point of historical indication (in the time of Pontius Pilate); to this there corresponds the precision and clarity of colouring in the central Angel, whose garment has the customary colours of the incarnated Son of God (a purple chiton and a blue cloak). Finally, the principal colour of the third Angel is green – the colour of his cloak – which, according to the interpretation of St. Dionysius the Areopagite, signifies *youth, fullness of powers*. [...]. The subtly conceived harmony and relationship of colours of the icon of the Holy Trinity by St. Andrew is one of its chief attractions. The cornflower blue of the cloak of the central Angel has extraordinary vividness and purity and when combined with wings the colour of ripe corn, it is particularly striking. The clear and precise colours of the central Angel are contrasted with the soft hues of the other two; but even in them bright blue areas glow here and there like precious stones. Unifying the three figures by their colouring, Rublev seems to point to the single nature of the Persons of the Holy Trinity, and also gives the whole icon a tranquil and lucid joyfulness. Thus the colour-harmony of this icon echoes the same life as fills its images, forms and lines.]

^{xi} [The image we receive from the New Testament is that of God revealing himself in the economy of salvation in Christ (God as he is *in relation to creation*). Yet, the Trinity in its immanence (God as he [is] *in himself*) remains by definition *totally other* to the human being, whose knowledge of divine essence cannot but ultimately result in being incomplete [...]. Only an infinite intellect could ever entirely comprehend infinity, thus in order to fully understand God one must be God himself.]

^{xii} [Dionysius distinguishes two possible theological ways. One—that of cataphatic or positive theology—proceeds by affirmations; the other—apophatic or negative theology—by negations. The first leads us to some knowledge of God, but is an imperfect way. The perfect way, the only way which is fitting in regard to God, who is of His very nature unknowable, is the second—which leads us finally to total ignorance. All knowledge has as its object that which is. Now God is beyond all that exists. In order to approach Him it is necessary to deny all that is inferior to Him, that is to say, all that which is. If in seeing God one can know what one sees, then one has not seen God in Himself but something intelligible, something which is inferior to Him. It is by *unknowing* (ἀγνωσία) that one may know Him who is above every possible object of knowledge. Proceeding by negations one ascends from the inferior degrees of being to the highest, by progressively setting aside all that can be known, in order to draw near to the Unknown in the darkness of absolute ignorance. For even as light, and especially abundance of light, renders darkness invisible; even so the knowledge of created things, and especially excess of knowledge, destroys the ignorance which is the only way by which one can attain to God in Himself.]

^{xiii} [The cataphatic method proceeds by affirmation, but in defining and naming God it limits him and render his own teaching *incomplete* – ‘for now we see in a mirror, dimly... now I know only in part’ (1Cor. 13.12). It has to be completed by the apophatic method which proceeds by negation, or opposition to all that belongs to this world. This is by no means to belittle positive theology but to be clear about its scope and limitations. Negative theology accustoms us to insurmountable distance, which is also our safeguard: ‘conceptions make idols of God’, says St Gregory of Nyssa; ‘nothing can be grasped except by wonder’. Now wonder, if genuine, is precisely symptomatic of the attitude taken up at a point beyond all knowledge, [for according to Pseudo-Dionysius the Areopagite] ‘beyond even unknowing, at the supreme height of the mystical writings, where the mysteries of theology, simple, unconditional, invariable, are laid bare in a darkness of silence beyond light’. By contrast, the sensory and the conceptual blunt the hidden meaning and lead to guessing and error. This is nothing to do with agnosticism, for [according to Pseudo-Dionysius the Areopagite] ‘by that very unknowing, he knows what passes understanding’. Nor is it anything to do with human powerlessness, it concerns the unfathomable and unknowable depth of the divine being.]

^{xiv} [By distinguishing *hypostasis* from *ousia*, they [the Cappadocian Fathers] defined the concept of person in a Christian sense, which would allow the notion of relationality.]

^{xv} [El que nos da licencia para llamar a Dios hombre y súbdito a un carpintero, nos pone ánimo para llamar a este hombre carpintero ángel en la tierra o varón angélico.]

^{xvi} [As the Creator of the universe, and through His first and greatest work of the Incarnation, God the Father was the first Craftsman. Joseph, as a carpenter, not only acts as a reflection of God but also plays a crucial role in continuing His work of creation and redemption. It is thus symbolically significant that God chose another craftsman, a carpenter, as the custodian and protector of Mary and Jesus.]

^{xvii} [These offices are: tutor, spiritual father, governor, guardian, adoptive father, foster father, father by election, patron of Mary, husband of Mary, and father of good works. The offices were understood by Gracián to contain the essence of fatherhood.]

^{xviii} [The first office identified by Gracián is that of tutor. Joseph occupies the role of tutor of Jesus, who is the Prince of Peace, Son of the Monarch of the Universe, King of Kings and Lord of Lords.]

^{xix} [Y así como cuando envían un gran príncipe a estudiar fuera de su tierra, le dan un ayo para que le gobierne y acompañe a quien el príncipe obedece como a padre, y el ayo manda y gobierna como a hijo, aunque aquel mandar es servir, así viniendo Cristo a la universidad de este mundo a aprender obediencia en la cátedra de su pasión [...] danle por ayo a José, por la cual causa [...] se llama padre de Jesús.]

^{xx} [José es este padre de compañías a quin el Padre Eterno dió por compañero de la Madre de Dios, padre de su Hijo, y fidelísimo ayudador de su consejo en la tierra, de tal suerte, que con razón se puede decir de este José lo que hallamos escrito del otro Patriarca: Constituyóle por Señor de su casa, y príncipe de su posesión.]

^{xxi} [S. José [es llamado] tutor de la Virgen María [...] y el tutor de la madre también lo es del hijo. Pero aunque no lo fuera de la madre, [...] Cristo fué como menor o pupilo cuya hacienda y herencia administró José que tuvo cuidado de sustertarle y alimentarle hasta que llegase a los años que manda la Ley, y así fué su verdadero tutor.]

^{xxii} [Así digo ahora que recibió Jesús tales obras de José que le puede llamar padre, aunque no le haya engendrado. Cuando un padre engendra un hijo, dale lo más que le puede dar, que es la vida del cuerpo; y por amor de José no mató Herodes y quitó la vida a Jesús cuando le andaba a buscar y mató los Inocentes; luego Jesús en cierta manera le debe la vida a José; dejó aparte las demás buenas obras de criarle, sustertarle, regalarle y amarle con más entrañable amor que ningún padre a su hijo.]

^{xxiii} [Two children were in the water, their mouths opening and closing in inaudible screams. They were clinging to the edge of the ice on the town side. One of them had the other under an arm, and both were pawing frantically at the ice shelf, trying to grab hold, but chunks kept breaking off, and in the second or two of stunned horror during which Alex stared at the scene, they slipped closer to the sluice gate, pulled by the current.

If it had been summer, they would have gone over. But the current was weaker at this time of year, the water level low, though he estimated that at their position it would be over their heads. He leaped from the catwalk, dropping four feet, landing in snow, and struggled with all his might toward them. He could hear them now, a high-pitched wail from one mouth and cries from the other.]

^{xxiv} [In his sleep he dreamed of light, and the light became a presence. And the presence became a voice. *You must go back*, whispered the voice. *You have work to do.*]

^{xxv} ["The father...", said the youth.

"Yes, and the son...", Alex replied.

"And... you see... the hands..."

[...]

"The boy... he came home", said the youth.

"And the father ran out to meet him", Alex replied.

A sudden tension crossed the youth's face. "If the father had not, what then?"

"But the son trusted."

"He risked..."

"The father also risks."

[...]

“I... my...” He looked down at the floor, his eyes haunted.

[...]

“The son should return to the father”, he said.

“But what if the father does not want the son?” replied the youth.

“If he does not, then the son must remember.” Alex pointed at the old man in the image. “Remember this face. It is a window. Through it you see the hidden face.”

“The hidden face?”

“Yes. He is looking at you.”

The youth glanced up at the painting again. Then back at Alex.

“How... this speaking... you and me speaking?”

“I seek...”

“You seek your son?”

“Yes. He is lost.”

“I think maybe you will find him. A father such as you will find him.”

“Will he want me?”

“I do not know. But I think it will be so.”

“And your father?”

Once again a spasm of pain crossed the boy’s face. He did not answer.

“Have you lost him?” Alex asked.

“I have run from him.”

“You must return to him.”

“Will he want me?”

“I hope it will be so. He should want a son such as you.”

“But...”

“It may be he does not yet know you.”

“Who are you?” the youth asked.

“You know me.”

“Do I know you, sir?”

“Yes. And I know you.”

Strangely, this did not disturb the other, though he spent a minute pondering it.

“Surely we have met before?”

“No.”

“But tell me, who are you?”

“I am you.”

The boy uncrossed his arms. He opened his mouth but said nothing.

“As you will be, in time”, Alex said.

“I...” The eyes blinked rapidly, withholding tears.

“The child is father of the man”, Alex said, looking up at the father in the painting. “Remember his face, for he too is your father. Remember my face also, and the words we have spoken to each other.”

The boy looked into the man’s eyes and nodded. Unable to speak, he walked from the room.

Alex left the Hermitage soon after, overcome by this inexplicable exchange. It was by now late afternoon and growing cold. The rush hour traffic had begun in earnest along Nevsky, but despite the roar he decided to walk the entire length of it to the Moskva. It took more than an hour, but it seemed to him that time had continued to alter its nature. He looked into many hundreds of faces on the way, and in all of them he saw what he had seen in the face of the peasant youth.

All men are my son, and all women are my daughter.]

^{xxvi} [After returning the bicycle to John Groves, Alex went directly upstairs to Andrew’s room. A careful search through papers on the desk produced no cards. The various items on the bulletin board were innocuous, the usual mementos of college life: reminder notes, schedules, beer coasters from several pubs, pictures of his current heroes and heroines (a rugby star, the late Mother Teresa of Calcutta, the historian Christopher

Dawson). There was also a blank postcard of the Stone Giant of northern Ontario, and a group portrait of the Graham family of Halcyon—Carol, Alex, and the two teenagers, taken a year or so before Carol’s death. The board was crowded, and Alex had to remove a few items in order to read everything that was there. Beneath a yellow sticky note, he found a photograph of himself. He was surprised, not so much by the sight of his own face, but by the fact that Andrew had put it there to look at every day. On a slip of paper taped to the bottom of the image was written:

“The Child is father of the Man”

Wm. Wordsworth, 1802.

He turned the photograph over and discovered handwriting on the back.

Let us now praise famous men,

Our fathers who begat us

Ecclesiasticus 44:1

My Pa,

King of Halcyon,]

^{xxvii} [They played five games that evening, and Kiril won them all. The boy was fiendishly clever. Alex resolved not even to bother playing with the older brother. He enjoyed the match of wits, but the mental energy required to defend himself against so prodigious an opponent cost him a lot. His head pounded. He lay back on the pillow and closed his eyes. Kiril tiptoed out, pockets bulging with chess pieces, the board under his arm.]

4. Uma investigação das conexões entre o personalismo filosófico e o desejo mimético em *The Father's Tale: Their distinctive personalities began to emerge* (Allegro con brio).

Das höchste Gut der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit.
Goethe

Ecce quam bonum et quam jucundum,
habitare fratres in unum!
Sicut unguentum in capite,
quod descendit in barbam, barbam Aaron,
quod descendit in oram vestimenti ejus;
sicut ros Hermon,
qui descendit in montem Sion.
Quoniam illic mandavit Dominus benedictionem,
et vitam usque in sæculum. Psalmus 133

No capítulo anterior, apontamos para dois conceitos filosóficos que versam de forma abundante no romance de O'Brien (2011). Trata-se do personalismo filosófico – sugerido pelo estudo do conceito de pessoa – e do desejo mimético – sutilmente insinuado através da menção à figura literária e hagiográfica de São José. Portanto, o presente capítulo versará sobre a escola filosófica do personalismo, suas principais vertentes e a maneira como as ideias personalistas se fazem presente na narrativa de *The Father's Tale* por meio de seus personagens, diálogos e entrelinhas. Para ilustrar o que é o personalismo, utilizaremos as reflexões de Solovyov (1995) a propósito da conexão entre a *personalidade* e a *singularidade*. Outrosim, os escritos de Berdyaev (1975) acerca das relações entre a *personalidade*, a *criatividade* e a *liberdade* também serão de grande valia para a investigação da presença do personalismo na narrativa. Da mesma forma, o pensamento de Buber (2003), no que diz respeito à *alteridade*, lançará luzes sobre as relações humanas retratadas no romance de O'Brien. Por fim, os textos de Maritain (1972) e de Wojtyła (2013), no tocante à relação entre a *personalidade* e o *amor*, constituirão importantes chaves hermenêuticas e completarão o arcabouço teórico que averiguará a presença do personalismo no texto literário estudado neste trabalho.

Além disso, será abordada a presença da *mediação externa*, enquanto mecanismo mimético conforme Girard (2008a, 2008b e 2009), nas principais relações triangulares que permeiam o romance analisado. Os pensamentos de Golsan (2002), Kirwan (2005) e Olson (2018) auxiliarão na ilustração da mediação externa, posto que tal assunto não recebeu tanta atenção por parte da academia quanto a *mediação interna* e suas relações com a *inveja*, o *ressentimento* e o *bode expiatório*. Finalmente, utilizaremos as ideias de Darcy (2019) que

demonstram a existência de um vínculo entre o personalismo tal qual desenvolvido por Wojtyła (2013) e os mecanismos do desejo mimético consoante a teoria de Girard (2008a, 2008b e 2009).

4.1 *They were the source and the fulfillment, and man was the fruit of their love:* Personalismo

Segundo Abbagnano (2007), o personalismo é um conceito usado para fazer referência a três escolas distintas e, ao mesmo tempo, conectadas. O autor do *Dicionário de Filosofia*, recorda que a primeira escola personalista possui uma doutrina teológica bastante arraigada e que reitera a personalidade de Deus como fundamento da existência do mundo, noção que se contrapõe ao panteísmo que prega a identificação de Deus com o mundo. Abbagnano também informa que o personalismo desta primeira escola foi empregado na obra de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Johann Wolfgang von Goethe, Ludwig Andreas Feuerbach, Gustav Teichmüller, entre outros.

A segunda escola, de acordo com o mesmo autor, refere-se ao personalismo marcado por ideias metafísicas que pregam que o universo é composto por seres espirituais transitórios que estabelecem uma organização exemplar onde cada um deles mantém sua independência. Neste sentido, consoante Abbagnano, tal concepção de personalismo se aproxima bastante do “espiritualismo monadológico de cunho leibniziano-lotzista, e de fato o termo *personalismo* designa nos Estados Unidos a doutrina que na Europa é chamada de *espiritualismo*” (ABBAGNANO, 2007, p. 759).

Por fim, a terceira escola personalista está fundamentada em uma doutrina de cunho ético e político que realça a importância suprema da pessoa humana e de seus vínculos fraternos com outras pessoas humanas. Esta noção encontra-se diametralmente oposta ao coletivismo e ao individualismo. Abbagnano lembra que o conceito de pessoa utilizado pelos filósofos ligados a esta terceira escola – muitas vezes também vinculados à segunda – está associado às relações intrapessoal e interpessoal, bem como à consciência.

No intuito de embasar o estudo acerca da presença das reflexões personalistas em *The Father's Tale*, investigaremos os principais autores ligados ao referido movimento filosófico. A ênfase nas contribuições de Solovyov e Berdyaev fundamenta-se na relevância de seus pensamentos para a filosofia da religião, que reverbera nos capítulos da narrativa que contam a passagem de Alexander Graham pela Rússia. Por meio de Buber, analisaremos o fenômeno da alteridade, ideia que reverbera no romance de O'Brien. Finalmente, sintetizaremos algumas das ideias de Maritain e Wojtyła, que colaboraram de forma notória tanto com o personalismo quanto com as reflexões de O'Brien.

4.1.1 *The hill stood out as a singularity*: Os princípios do personalismo russo no pensamento de Vladimir Solovyov

Vladimir Sergeyevich Solovyov foi um poeta, crítico literário, teólogo e filósofo russo. Tendo vivido na segunda metade do século XIX, sua obra é composta a partir de reflexões derivadas das principais questões da *teologia mística*, da *filosofia racional* e da *ciência empírica*. O trabalho intitulado *Palestras sobre a Humanidade Divina* (1995)¹, conforme Consentino (2007), é uma série de preleções proferidas no ano de 1878 em que Solovyov teve a pretensão de elaborar um compêndio das três grandes áreas de seu interesse, “fornecendo-lhe o aparato conceitual necessário para prosseguir na sua verdadeira missão profética: a realização do Reino de Deus, o fim escatológico do processo universal” (CONSENTINO, 2007, p. 95). Ademais, estas preleções apresentam traços de um pensamento que, de acordo com Pahman (2019), pode ser aproximado do personalismo através de algumas características também observadas ao longo de toda a obra do pensador russo:

Embora Soloviev não se considere um personalista, vários aspectos essenciais daquilo que veio a ser chamado de personalismo podem ser encontrados em seu pensamento: *a dignidade inviolável da pessoa humana*, entendida em termos do imperativo categórico de Kant; *a importância da ação humana livre*; e *a natureza relacional das pessoas*, advogando um meio termo entre o individualismo atomístico e o coletivismo (PAHMAN, 2019, p. 1, tradução e grifos nossos)ⁱ.

¹ Trabalho que, até o momento da escrita desta tese, ainda não possui tradução para o português. Será utilizada a versão traduzida do inglês para o russo da lavra de Peter Zouboff. Cf. SOLOVYOV, Vladimir. *Lectures on Divine Humanity* [Чтения о богочеловечестве]. New York: Lindisfarne Press, 1995.

É precisamente na quarta preleção reunida em sua coletânea de palestras que Solovyov apresenta uma reflexão mais categórica a propósito da pessoa humana. Importa, para esta tese, apresentar tal ideia, uma vez que o pensamento filosófico e místico russo – do qual Solovyov é um grande representante – faz-se presente nas páginas de *The Father's Tale*, visto que Alexander Graham, como mostrado no capítulo 2, pode ser considerado um russo-filosofo. Além disso, os traços do pensamento filosófico russo estão patentes no diário que o falecido marido de Irina Filipovna, Yevgeny Pimonenko, escreveu e que foi lido por Alexander durante a sua estadia: “A teologia é uma disciplina tipicamente ocidental, enquanto que a filosofia da religião é particularmente russa” (O'BRIEN, 2011, p. 646, tradução nossa)ⁱⁱ. Este aforismo de Pimonenko aponta para o fato de que grandes pensadores russos, especialmente aqueles do século XIX, contribuíram enormemente para o desenvolvimento de uma análise filosófica do fenômeno religioso. No entanto, abordar este tópico fugiria completamente da proposta desta tese. Outrossim, é de suma importância recordar que pensadores russos como Solovyov e Berdyaev deixaram sua marca, de modo especial, no tópico do *personalismo*. Para o primeiro, a característica mais importante da *personalidade* é a *singularidade*. Deste atributo, o pensador deriva outras ponderações como as mostradas a seguir:

Cada pessoa é, antes de tudo, um fenômeno natural, cujos atos e percepções são determinados e subordinados a condições externas. Na medida em que as manifestações desta pessoa são determinadas por estas condições externas, visto que estão subordinadas às leis da causalidade externa, ou mecânica, as propriedades destas ações ou manifestações pessoais (propriedades que formam o seu caráter empírico) são propriedades naturais e condicionais.

Juntamente com isto, porém, cada pessoa tem algo absolutamente único, que desafia todas as determinações externas, não se enquadra em nenhuma fórmula e ainda impõe um carimbo determinado e individual a todas as suas ações e percepções. *Esta singularidade é indefinível e imutável. Ela é completamente independente da direção externa da vontade e da ação da pessoa. Ela permanece imutável sob todas as circunstâncias e condições em que esta pessoa pode ser colocada. Sob todas as circunstâncias e condições, a personalidade manifestará sua indefinível e elusiva singularidade, seu caráter individual, e imprimirá sua marca em cada uma de suas ações e percepções.*

Assim, este caráter individual interior da pessoa é algo absoluto, e é este caráter absoluto que constitui a essência própria, o conteúdo pessoal único ou a ideia individual e original do ser dado, a ideia que determina o significado essencial deste ser em tudo, o papel que este desempenha e desempenhará eternamente no drama universal (SOLOVYOV, 1995, 4, tradução e grifos nossos)ⁱⁱⁱ.

Vemos como Solovyov encarava com seriedade o grande mistério da *personalidade*, que tem suas raízes, como foi exposto no capítulo 3 desta tese, na evolução do conceito de *pessoa* na filosofia e teologia do Ocidente. Acerca da personalidade, podemos resumir o pensamento do autor em questão em duas palavras que se interpenetram: *singularidade*, que diz respeito à unicidade e irrepitibilidade de cada pessoa humana, e a *indeterminabilidade*, que é o espaço primordial onde a *singularidade* terá ação, posto que ela sempre fugirá de esquemas que procuram limitar a sua essência.

No âmbito da narrativa de *The Father's Tale*, é notório como Alexander Graham, em um determinado ponto, passa a descrever e comparar algumas das características de seus filhos:

Dos dois filhos, Jacob era o mais parecido com Alex, embora apenas proxima-mente. O seu espírito pouco venturoso assemelhava-se ao do seu pai, mas aí a semelhança acabou. Ele gostava de falar, e a sua conversa era sempre sobre estruturas, sistemas, o significado de certos agrupamentos de dados, e a codificação de objetos e pessoas. Quando criança, gostava de construir coisas no porão: edifica-ções de caixas e madeira descartada, motores feitos de porcas e parafusos e tubos de cobre velhos, e estruturas da extensa coleção de brinquedos Meccano do seu avô. Ele foi inventivo onde Andrew foi criativo. Recolhia selos e moedas, en-quanto Andrew colecionava ninhos de pássaros abandonados e pedras de forma estranha. Jacob gostava de desenhar edifícios e máquinas com caneta de desenho e régua; Andrew adorava desenhar arabescos de vento e paisagem, o movimento das aves, e as idiosincrasias dos rostos das pessoas, usando carvão e bastões que lhe estalavam nos dedos. Jacob procurou ideias intrincadas e princípios de confiança; Andrew foi atraído pelo sentimento e pela surpresa. Apesar destas diferenças, ambos os rapazes tinham sido dotados de uma natureza amável e afetuosa, e isto combinado com a sua aparência física tornou-os populares entre os adultos e procurados pelos amigos. Se Andrew era bonito, Jacob era mais ainda. Tinha olhos castanhos e pele morena (contribuição de Carol), mais curto que o seu irmão mais novo, mas mais propenso a desenvolver músculos. Nos cam-pos de jogos do colegial, Jacob tinha sido um atleta dedicado, Andrew um atleta brilhante, e ambos foram bem sucedidos. As moças apaixonaram-se instantanea-mente por eles, salvas do desastre apenas pela tradição Graham de respeito e modos – e, Alex certificou-se, da tradição católica de virtude masculina (O'BRIEN, 2011, p. 113-114)^{iv}.

Parece estar implícito o apreço do personagem pela singularidade de seus dois filhos: diferentes entre si, irrepitíveis e livres. Tais características, que deixaram uma marca pro-funda na memória afetiva de Alexander, pavimentam o caminho da demonstração de traços do personalismo neste livro específico de Michael O'Brien.

Ademais, as reflexões de Solovyov apresentadas anteriormente parecem ser um prelúdio do surgimento do *personalismo russo* desenvolvido por Nikolai Berdyaev, que, por sua vez, deixará sua marca em pensadores mundo afora.

4.1.2 *His creativity exploding with renewed force*: Nikolai Berdyaev e a criatividade da personalidade livre

Nikolai Berdyaev foi um dos mais importantes representantes da intelectualidade da Rússia e sua vasta obra engloba elementos filosóficos, literários e teológicos. Todavia, como notou Bolognesi (2018), não havia propriamente uma divisão entre tais características de sua doutrina também compartilhada com outros pensadores russos: “para melhor compreensão do seu pensamento, faz-se importante anotar que a filosofia russa do grupo de intelectuais do qual Berdyaev fazia parte não tinha dissociação entre filosofia e religião” (BOLOGNESI, 2018, p. 30). Sua obra intelectual enfatizou a relação entre a *criatividade*, a *liberdade* e a *mística*, além de subtemas que derivam destes e funcionam como palavras-chave de seus escritos. Em sua dissertação de mestrado, Bolognesi apresenta uma síntese dos três temas que perpassam a obra de Berdyaev:

O ineditismo da hipótese de Berdyaev sobre a criatividade reside na relação direta com a liberdade. [...]. Para Berdyaev, a criação não estaria completa e o homem seria copartícipe neste processo de complementação, sendo que a parte que caberia ao homem seria criar algo novo com os dons concedidos por Deus e, também, compartilhar o resultado para o bem comum. [...]. Escravo da liberdade e apóstolo da liberdade eram codinomes de Berdyaev. Sem dúvida, de toda a sua obra, o ponto mais estudado e pelo qual ele se tornou mais conhecido, é o tema da liberdade. [...]. No pensamento de Berdyaev encontra-se refletida a mística sob duas vertentes, como experiência direta pessoal e influência de autores que ele leu e estudou. As experiências místicas, as quais ele mesmo vivenciou, transparecem nas citações transcritas, nas quais Berdyaev conta situações de iluminação, acesso a outro mundo, êxtase inebriante e outras descrições sinônimas (*Ibid.*, p. 36, 38, 54).

Em um de seus livros mais importantes, *Liberdade e Escravidão* (1975)², Berdyaev apresenta uma série de reflexões a propósito do que é a liberdade humana diante de diversos fatores. No entanto, estas reflexões só fazem sentido uma vez que ele, na primeira parte do

² É importante frisar que tal livro, à data da escrita desta tese, ainda não foi traduzido para o português brasileiro. Doravante, será utilizada a tradução feita por R. M. French, que verteu o livro do russo para o inglês. Cf. BERDYAEV, Nikolai. *Slavery and Freedom*. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.

livro, pondera sobre a essência da pessoa humana. Para o pensador russo, a pessoa humana não pode ser identificada à natureza, visto que é a *liberdade* que a fundamenta. Assim, a pessoa humana é integrante tanto da espécie – enquanto exemplar único e irrepetível – como da sociedade.

Para Berdyaev, a pessoa humana se manifesta como o sumo mistério do mundo. Isto se dá, porque ela não é um animal irracional, nem uma mera parte do meio ambiente e da coletividade sem rosto. Tal enigma tem como fundamento, segundo o pensador, a *personalidade* do homem. Por ser uma *pessoa*, o ser humano é um mistério tão profundo que não pode ser comparável nem a todo o universo, que é tido por Berdyaev como um nada diante de uma pessoa com seu rosto e destino únicos. O autor russo, a propósito da personalidade, aponta para o seu fundamento transcendental: “Mas a personalidade, o ser humano enquanto pessoa, não é filha do mundo, pois possui uma outra origem. E é isto que faz do ser humano um enigma” (BERDYAEV, 1975, p. 21, tradução nossa)^v.

O pensador também recorda que a autopercepção da personalidade indica, no ser humano, tanto sua essência quanto seu destino mais elevado. Além disso, Berdyaev afirma que se o homem não fosse uma pessoa, não existiria diferença entre ele e o restante das outras coisas espalhadas pelo mundo e, portanto, não haveria nada de singular sobre o ser humano. Desta forma, o personalista russo recorda que tal personalidade se mostra como um indício de que o mundo não é autônomo, o que significa que se pode ir além dele. Sendo assim, Berdyaev afirma categoricamente que não há nada na realidade que possa ser igualado à personalidade. Diante do exposto, podemos conjecturar, em comunhão com o pensamento do autor, que a personalidade se constitui em um universo com conteúdo e potência em formato individualizado.

O personalista russo ainda afirma que a personalidade não é um pedaço de alguma coisa e também não pode ser um pedaço de algo relacionado a um todo qualquer, mesmo que este seja imenso. Esta regra é essencial para a compreensão da personalidade e do seu enigma, posto que, à medida que o ser humano se integra em qualquer aglomerado natural

ou social, sua personalidade é deixada de fora de tal submissão da parte à totalidade. Berdyaev alega, portanto, que a personalidade adentra o eterno ao mesmo tempo que permite que este adentre em si.

No âmbito da narrativa de *The Father's Tale*, vemos como os conceitos-chave dos parágrafos anteriores, isto é, a *liberdade*, o *mistério* e a *personalidade enquanto microcosmos – um todo em si mesmo – direcionado a um destino*, podem ser ilustrados na vida e ação de Alexander Graham. No episódio em que este salvou duas crianças do rio congelante, narrado no primeiro capítulo do romance, percebemos como a *liberdade* e o *mistério* foram exercidos neste ato de coragem. O fato de o personagem ter colocado sua própria vida em risco para salvar a das crianças indica, implicitamente, que ele poderia não ter feito nada, uma vez que estava caminhando perto da represa perdido em seus pensamentos. Porém, o mistério do altruísmo empático – a compaixão pelos outros membros de sua própria espécie – o impeliu ao ato heroico:

O choque da água fria o atordoou e, na escuridão repentina, ele sentiu por um momento que estava perdendo a consciência. Pontapeando forte, ele ressurgiu, empurrou para longe os pedaços de blocos de gelo, e seguiu lentamente seu caminho em direção às crianças. O fluxo da corrente aumentou conforme ele se aproximava delas, e suas pernas foram arrastadas para baixo. Suas botas atingiram o fundo rochoso do leito do rio. O nível da água estava logo acima do dorso de seu peito. A três metros de distância, os olhos das crianças estavam virando, e o braço do menino estava deslizando da margem novamente, a um corpo de distância de onde o rio descia sobre a represa.

Alex forçou suas pernas dormentes a se moverem, um passo, outro. Outro. O nível da água estava agora em seu pescoço.

O garoto soltou o gelo no momento em que Alex estava entre um nado e um salto entre ele e a represa. Agarrando os braços das crianças, ele se direcionou à margem, arrastando-as atrás dele. Esticando os dedos dos pés para baixo, ele procurou com os pés, esperando tocar uma pedra, um tronco submerso, qualquer coisa que lhe pudesse dar apoio. Sem aviso prévio, uma perna se recusou a descer a todo o comprimento; já não tinha nenhuma sensibilidade, e ele não sabia se tinha cãibras ou se tinha batido em alguma coisa no fundo. Ele empurrou com seus quadris, e seu corpo foi impulsionado para frente. O peso morto das crianças seguia com uma lentidão agonizante.

Perto da margem, ele ficou de pé e descobriu que a água estava logo acima de seus joelhos. A cada passo seu, a plataforma de gelo se estilhaçou. Sacudindo incontavelmente, entorpecido em todas as extremidades, ele puxou a menina em seus braços e cambaleou em direção a um solo sólido. Ele a arrastou para a margem e a deitou sobre a neve, depois voltou para o menino, que estava ofegante, tentando

se levantar apoiando-se nos joelhos e nas mãos. Alex o agarrou no peito e o puxou, e juntos eles cambalearam para fora da água.

Quando caiu no chão, Alex viu pessoas correndo na sua direção; ouviu buzinas de carro apitarem, portas batendo, gritos, choros; e nos poucos segundos antes de fechar os olhos, ele viu galáxias girando lentamente nos lugares abertos que estão bem acima dos recintos do coração (O'BRIEN, 2011, p. 30, tradução nossa)^{vi}.

Além da liberdade e do mistério enquanto atributos da personalidade, o trecho acima também revela a personalidade de Alexander enquanto microcosmos direcionado a um destino bastante particular. Este ato altruísta empático preparou o protagonista da narrativa para uma missão que envolve tanto o abandono das certezas humanas – enquanto ele seguia um labirinto de informações a respeito de seu filho que havia sido raptado por uma seita Nova Era – quanto o aprofundamento da noção de paternidade. Aaron Weisel pontua que Alexander, ao longo da narrativa, pôde experimentar um pouco da paternidade divina:

O artigo definido no título do livro – *The Father's Tale* – é revelador e estabelece o quadro para toda a história: não é apenas um conto de qualquer pai. É o conto do Pai, e a experiência de Alex como pai encontra seu lar na história de Deus Pai. Pois Alex não é apenas um pai, mas também um filho, e descobre que as duas identidades colidem e se confundem. Há muitos casos em que Alex se encontra agindo como pai para aqueles que não são seus filhos biológicos. Exemplos incluem: 1) Alex também se torna, por um breve período, uma figura paterna para os dois filhos da médica da pequena cidade (espelhando seus próprios filhos); 2) durante uma estadia no Kremlin, Alex faz amizade com uma jovem prostituta anônima de hotel e lhe fornece fundos para escapar da escravidão virtual, em face de sua própria escassez financeira; e 3) enquanto estava no Kremlin, Alex resgata e paga pela hospitalização de um estranho que encontra abjetamente sujo e sangrando em um banheiro público (no “bueiro do universo”), esvaziando assim seu dinheiro que já estava em ruínas (WEISEL, 2020, p. 63-64, tradução nossa)^{vii}.

Tais experiências elencadas por Weisel indicam como Graham foi progressivamente se aprofundando na sua missão, que envolve uma misteriosa participação na paternidade divina e que culminará no aperfeiçoamento de sua personalidade. Trata-se de sua configuração a um molde sobrenatural que funcionará como um limiar que o impedirá de ser absorvido pela impessoalidade da sociedade. Outro ponto abordado por Berdyaev diz respeito justamente à forma como, simultaneamente, a personalidade presume um *molde* e um *limiar*. Com isto, não é possível que lhe ocorra a mistura com seu entorno e nem uma dissolução no universo:

A personalidade é o universal em uma forma individualmente irrepetível. É uma união do universal-infinito e do individual-particular. É nesta aparente contradição que a personalidade existe. O pessoal é, no homem, aquilo que ele não compartilha com os outros, o que inclui, no entanto, a potencialidade do universal. A compreensão da personalidade humana como um microcosmo é colocada em antítese à interpretação orgânico-hierárquica dele, que transforma o homem em uma parte subordinada a um todo comum e universal (BERDYAEV, 1975, p. 22, tradução nossa)^{viii}.

Ademais, Berdyaev argumenta que não se pode pensar na personalidade enquanto um fragmento do universo. Pelo contrário, é o universo que consiste em um elemento da personalidade, sendo um dos seus atributos. Através deste paradoxo, a personalidade não pode ser enxergada como substância, o que seria, conforme o pensador russo, uma ideia bastante primária a propósito de tal conceito. Além disso, a personalidade não pode ser identificada como um objeto entre outros no mundo. Berdyaev recorda que este é o jeito como a antropologia, a biologia, a psicologia ou a sociologia enxergam o ser humano:

Dessa forma, o homem é visto parcialmente: mas, nesse caso, não há mistério do homem, enquanto personalidade e centro existencial do mundo. A personalidade é reconhecida apenas como sujeito, em infinita subjetividade, na qual se esconde o segredo da existência (*Ibid.*, p. 22, tradução nossa)^{ix}.

A subjetividade enquanto local onde habita o segredo da existência pode ser observada nas memórias de Alexander Graham. No decorrer de *The Father's Tale*, o narrador apresenta as diversas digressões do protagonista, onde, por meio delas, são apresentadas poéticas descrições de sua vida junto à família antes do falecimento de Carol, sua esposa:

O rio do tempo correu, e ele se viu sorrindo para Carol, e ela para ele, durante uma partida de Scrabble na mesa de cartas, um olhando para o outro enquanto procuravam ganhar com palavras mais longas e inteligentes, enquanto seu pai resmungava sobre o Globe & Mail na poltrona do canto, e o relógio do avô soou nove vezes. E Alex soletrou “eu te amo” com as pequenas letras de bloco. Depois ela soletrou “eu também te amo”. E Alex, após uma busca no amontoado de cartas, respondeu: “Vamos dançar como os três cervos”. E ela ficou enrubescida (O'BRIEN, 2011, p. 54, tradução nossa)^x.

Berdyaev também fala do *inacabamento* da personalidade. Neste conceito, a singularidade e a totalidade absolutamente praticáveis são um ideal proposto ao ser humano. Para o filósofo russo, a autoconstrução é um atributo da personalidade, de modo que nenhum ser humano pode afirmar que é uma pessoa por inteiro, posto que tal inacabamento continuará

a existir enquanto houver vida. Berdyaev compreende, outrossim, que a personalidade é uma categoria axiológica e, mediante este paradoxo essencial, afirma que esta precisa se constituir a si mesma através de um autodesenvolvimento, que consiste na integração dos conteúdos internos e externos com o objetivo de possibilitar à individualidade uma habitação na totalidade ao longo de sua existência. Portanto, para tal, a personalidade já precisa existir, isto é, é necessário que a pessoa humana, chamada a constituir-se, já tenha uma existência completa:

A personalidade não é feita de partes, não é um agregado e não é uma composição. É um todo primário. O crescimento e a realização da personalidade certamente não implicam na formação de um todo a partir de seus fragmentos. Significa, antes, os atos criativos da personalidade como um todo, que não é trazido à tona nem é construído a partir de nada. A forma da personalidade é integral, está presente como um todo em todos os atos pessoais, além de ter uma forma única e irrepetível (BERDYAEV, 1975, p. 23, tradução nossa)^{xi}.

Berdyaev igualmente lembra que é necessário fazer uma distinção entre o *ego profundo* e o *ego superficial*. Para o personalista russo, o homem pode frequentemente mostrar seu ego superficial para a sociedade, uma vez que este tem a capacidade de ser bastante comunicativo. Todavia, o ego superficial não pode tornar possível um ambiente em que a comunhão exista. Este ego, que é bastante socializado, racionalizado e civilizado, não é a personalidade do ser humano, mas pode, pelo contrário, ser uma deformação deste e até algo que esconda sua personalidade. Desta maneira, a personalidade pode ser esmagada, o ser humano pode ter diversos disfarces e a sua essência talvez não poderá ser captada.

O personalista russo diz ainda que o homem, amiúde, pode exercer uma função na vida que, às vezes, não é sua. O pensador recorda que a dicotomia na personalidade é especialmente marcante nos loucos e nos homens considerados primitivos. No ser humano civilizado – ou seminormal, conforme a análise de Berdyaev – o ego superficial pode assumir outro personagem. Tal dualidade adquire o caráter normativo da adaptação às condições da civilização e dá origem à necessidade da *falsidade* como um meio de autodefesa. Para Berdyaev, o treinamento social e a civilização do homem bárbaro pode ser um processo benéfico, mas isso não significa que haverá a formação da personalidade. Demonstrando seu

amor pela literatura, o filósofo apresenta uma breve análise acerca do Príncipe André, um dos personagens do emblemático *Guerra e Paz* (2017) escrito por Tolstói, à luz da distinção entre os dois tipos de ego:

Tolstói entendeu isso de forma admirável. Ele sempre retrata a vida dupla do homem: a vida externamente condicional, irreal e repleta de falsidade – que ele traz em relação à sociedade, ao estado e à civilização – e sua vida real interior em que o homem enfrenta a realidade primária e as profundezas da vida. Quando o príncipe André está olhando para o céu estrelado, isso é mais vida real do que quando ele está envolvido em uma conversa em alguma sala de visitas de Petersburgo (BERDYAEV, 1975, p. 25, tradução nossa)^{xiii}.

A distinção entre o ego superficial e o ego profundo, segundo a nomenclatura de Berdyaev, apresenta uma semelhança com o *eu egótico* e o *eu enquanto pessoa*, de acordo com a terminologia de Martin Buber (2003), como será visto e explorado posteriormente no nível da narrativa de *The Father's Tale*.

Berdyaev, ademais, salienta a excepcionalidade da personalidade, posto que nenhuma norma lhe pode ser imposta. Tudo aquilo que é comum e atávico constitui o aparato da ocupação engenhosa da personalidade. Os pesos impostos pela natureza e sociedade, além da história e das determinações culturais, apresentam-se através de adversidades que exigem firmeza, bem como de uma mudança criativa em direção ao pessoal. Porém, o filósofo afirma que alguém inteiramente civilizado e socializado pode ser inteiramente impessoal. Além disso, pode-se ser um escravo sem que o perceba. Para que isto não ocorra, é necessário que a personalidade seja vista em si mesma:

A personalidade é um sujeito, e não um objeto entre outros objetos, e tem suas raízes no esquema interior da existência, ou seja, no mundo espiritual, o mundo da liberdade. A sociedade, por outro lado, é um objeto. Do ponto de vista existencial, a sociedade é parte da personalidade, é seu lado social, assim como o cosmos é parte da personalidade, seu lado cósmico (BERDYAEV, 1975, p. 26, tradução nossa)^{xiii}.

O filósofo ainda recorda que os integrantes particulares de uma profissão, classe ou grupo podem ser individualidades distinguíveis sem, no entanto, ser personalidades inteligíveis. Isso se dá, pois, para Berdyaev, a personalidade no ser humano é a vitória sobre a

caracterização de um agrupamento social. Ademais, o personalista russo percebe que a personalidade não é uma substância, mas um ato criativo que é, espera-se, livre da passividade:

Personalidade é atividade, oposição e vitória sobre a carga arrastadora do mundo, o triunfo da liberdade sobre a escravidão do mundo. O medo do esforço é prejudicial à realização da personalidade. Personalidade é esforço e conflito, a conquista de si e do mundo, vitória sobre a escravidão. É emancipação (BERDYAEV, 1975, p. 24, tradução nossa)^{xiv}.

Em *The Father's Tale*, o maior ato criativo foi a construção do iglu e a subsequente celebração musical da comunidade de Ozero Baikal. A construção desta casa de gelo foi iniciativa de Alexander em retribuição à hospitalidade da comunidade siberiana para com um estrangeiro sem dinheiro nem documentos. A participação da comunidade – tanto na construção, da parte de alguns, quanto na celebração, da parte de todos – revela o quanto seus membros estavam entusiasmados com a utilização da criatividade aliada ao uso de diversos princípios físicos, matemáticos e estéticos. Neste evento, foi anulada a distinção construída em cima de impessoalidades como profissão e classe social. Ademais, a música foi composta em conjunto, ou seja, os que estavam próximos puderam colaborar com algumas linhas melódicas e alguns versos. Trata-se, portanto, de um momento de liberdade que aconteceu coletivamente através da criatividade empreendida na construção do iglu e da canção:

“É um diamante”, disse um velho.

“É um cometa que caiu do cosmos”, disse uma mulher.

“É fogo azul”, disse outra pessoa.

“Neve ardente!”

“Uma joia em um ícone!” uma pequena voz rouca, pois Aglaya, o Corvo, estava entre eles também. De pé no final da trilha, apoiando-se em uma bengala enquanto inspecionava a nova criação, ela acenou com a cabeça em aprovação. Sem aviso, ela levantou a cabeça e, no silêncio, começou a cantar. Sua voz era fina e trêmula, a voz de uma velha, mas rica em emoção. Alex não conhecia a música e não conseguia adivinhar o que ela significava, pois as palavras de Aglaya não eram claras. Pessoas de todos os lados começaram a cantarolar, pois parecia que sabiam, ou se não sabiam, podiam entrar em seu espírito sem dificuldade. A melodia era em tom menor, melancólica e evocativa (O'BRIEN, 2011, p. 756, tradução nossa)^{xv}.

Berdyayev destaca que um dos produtos finais da personalidade calcada em liberdade, ego profundo, emancipação, autoconstrução criativa e conquista de si próprio e do mundo

é o *sofrimento*, uma vez que o ser humano focado em superar-se a cada dia terá que travar uma constante luta contra as forças impessoais do pragmatismo:

A personalidade não só é capaz de experimentar sofrimento, mas, em certo sentido, a personalidade é sofrimento. A luta para alcançar a personalidade e sua consolidação é um processo doloroso. A autorrealização da personalidade pressupõe resistência, exige um conflito com o poder escravizador do mundo, uma recusa em se conformar com o mundo. A recusa da personalidade, a aquiescência na dissolução no mundo ao redor pode diminuir o sofrimento, e o homem vai facilmente por esse caminho. A aquiescência na escravidão diminui o sofrimento, a recusa aumenta-o. A dor no mundo humano é o nascimento da personalidade, sua luta por sua própria natureza. Já no mundo animal, a individualidade sofre. A liberdade dá origem ao sofrimento (BERDYAEV, 1975, p. 27-28, tradução nossa)^{xvi}.

Alexander Graham teve sua personalidade forjada pelo sofrimento ao longo de toda a jornada de aprofundamento em sua missão, que envolve a (re)descoberta da paternidade através da longa procura pelos rastros de seu filho caçula, Andrew, pela Europa e pela Ásia. Desde o resgate das crianças que estavam se afogando no rio quase congelado – o que o preparou para sua grande missão – até o assalto sofrido na Sibéria – que serviu como uma grande provação em que terá que abandonar as certezas humanas –, vemos como a personalidade de Alexander foi ficando cada vez mais robusta. Os encontros com as duas pessoas bastante degradadas no Kremlin e sua estadia em Ozero Baikal são fortes indicativos da crescente solidez de sua personalidade, que fica clara próximo do término da narrativa. Diante de Andrew, o protagonista reflete sobre todos os acontecimentos e reconhece como a Providência Divina sempre esteve presente:

“Não se trata da primeira escolha de Deus para nossas vidas, isso é verdade. Mas, quando aconteceu, e a escuridão caiu, Ele tirou outro tipo de bem disso. A dor passou agora, Andrew, e estou em casa. *Sou uma pessoa diferente e, espero, uma pessoa melhor.*”

Num impulso, Andrew ajoelhou-se no chão e abraçou o pai (O'BRIEN, 2011, p. 1065, tradução e grifos nossos)^{xvii}.

Finalmente, podemos resumir o personalismo de Berdyaev da seguinte maneira: *pessoa* e *indivíduo* são conceitos distintos. A noção de *indivíduo*, para o russo, não passa de um item secundário proveniente da sociedade e que é parte tanto da espécie quanto da sociedade. O conceito de *pessoa*, por outro lado, diz respeito à *liberdade*. Aqui, a pessoa não é uma engrenagem em uma máquina e recusa-se a fazer parte de tudo aquilo que compõe o

simulacro de uma inteireza que tudo engloba. Tais simulacros, conforme Berdyaev, integram as grandes origens da impessoalidade, visto que apartam do homem a liberdade através de construções que ele termina por obedecer passivamente tão logo aceita sua dominação.

Como antídoto para estes modos de impessoalidades que tiram a liberdade do ser humano, Berdyaev propõe a recuperação das práticas criativas que podem culminar em um labor que aniquile progressivamente a tirania do pragmatismo mediante o amor e a sabedoria, potências catárticas que, conforme o personalista russo, se opõem às conformações sociais rígidas e despersonalizadas.

4.1.3 *But tell me, who are you?* O personalismo de Martin Buber

Martin Buber foi um dos principais pensadores judeus do século XX. Sua obra deixou profundas marcas na filosofia (CROMBERG, 2005), na educação (GUILHERME; MORGAN, 2009), na antropologia (PLEVAN, 2017), na teologia (BUBER, 2003), na religião comparada (STROUMSA, 1998), na psicologia (KATZ, 1975) e na linguística (MOSÈS, 2001).

Gaston Bachelard disse, a respeito dele, que “é necessário ter conhecido Martin Buber pessoalmente para se compreender num instante a filosofia do encontro, esta síntese do evento e da eternidade” (BACHELARD *apud* ZUBEN, 2003, p. XV). Gabriel Marcel, ademais, também relatou algo semelhante a propósito da figura de Buber: “Fiquei profundamente impressionado, desde o início, com a grandeza autêntica de tal homem que me parecia realmente comparável aos grandes patriarcas do Antigo Testamento” (MARCEL *apud* ZUBEN, 2003, p. XV). Esta temática do encontro fundamentará as bases de suas obras filosóficas e teológicas principalmente porque Buber, conforme as citações de Bachelard e Marcel, procurou viver ao máximo de acordo com seus ideais.

Para além das influências de filósofos como Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Ludwig Andreas von Feuerbach, Søren Aabye Kierkegaard, Wilhelm Dilthey, Georg Sim-

mel, Gustav Landauer e Franz Rosenzweig, Buber, segundo Zuben, também foi profundamente influenciado por místicos como Mestre Eckhart e Angelus Silesius, bem como pelo Hassidismo e a *Kabbalah*. Nos dizeres de Zuben:

No judaísmo da diáspora sempre houve comunidades cujos membros se chamavam “hassid” (piedoso, devoto). O Hassidismo surgiu na Polônia, no século XVIII. Caracterizava-se por um esforço de renovação da mística judaica. *Um traço comum a todas essas comunidades hassídicas é que por sua santidade, piedade e união com Deus, aspiravam a uma vida santificada aqui na terra. Esta nova manifestação do judaísmo é uma vida nova, na qual o antigo e o tradicional são aceitos e se mostram transfigurados na simples e cotidiana existência de cada um, para lhe proporcionar uma nova luz.* Com o Hassidismo aparece um novo sentido de piedade. A manifestação deste espírito de renovação se concretizava na pessoa do tzadik, o mestre, o líder da comunidade. [...]. *No Hassidismo a Kabbalah se tornou ethos, afirmou Buber; este movimento não reteve da Kabbalah senão o necessário para a fundamentação teológica de uma vida inspirada na responsabilidade de cada indivíduo pela parte do mundo que lhe foi confiada.* Buber resumiu assim o sentido da mensagem hassídica: Deus pode ser contemplado em cada coisa, e atingido em cada ação pura. *O ensinamento hassídico é essencialmente uma orientação para uma vida de fervor, em alegria entusiástica* (ZUBEN, 2003, p. XXXV-XXXVI, grifos nossos).

Estes traços do Hassidismo e da *Kabbalah* no pensamento filosófico e teológico de Buber, ainda conforme Zuben, apresentam uma visão nova do judaísmo livre do legalismo e intelectualismo, marcas pertencentes ao rabinismo tradicional. Ademais, a obra da maturidade intelectual de Buber, *Eu e Tu* (2003), apresenta forte influência do Hassidismo e da *Kabbalah*, assim como dos traços de outras correntes místicas e das reflexões realizadas por filósofos lidos pelo pensador. A obra *Eu e Tu*, consoante Zuben, traz a *filosofia dialógica* e a *ontologia/fenomenologia da relação*, que Buber considera serem sua maior contribuição aos estudos filosóficos. O argumento principal desta obra do pensador judeu versa sobre a dialogicidade do ser humano e da palavra, sendo através dela que o homem entra na existência. Destarte, Buber procura esclarecer o aspecto existencial da palavra que, por meio da intenção que a impulsiona, é o eixo do ser humano. Ao longo dos escritos, deparamo-nos com aquilo que Buber nomeou como palavras-princípio [Grundwort], que, para Zuben, “são duas intencionalidades dinâmicas que instauram uma direção entre dois polos, entre duas consciências vividas” (ZUBEN, 2003, p. XLI).

Zuben também ressalta que *Eu e Tu* não é uma mera obra filosófica onde o autor mostra toda sua destreza com conceitos abstratos, mas uma revelação da experiência da existência humana. Na obra, Buber realiza uma análise fenomenológica da relação que é fundamentada no ser que se manifesta à pessoa humana e é por ela intuído mediante a contemplação. Sendo assim, o filósofo compreende que a palavra está repleta do ser, ou seja, é o espaço onde o ser se institui à semelhança de uma revelação: “A palavra é princípio, fundamento da existência humana. A palavra-princípio alia-se à categoria ontológica do “entre” [zwischen] objetivando instaurar o evento dia-pessoal da relação. A palavra como diá-logo é o fundamento ontológico do inter-humano” (ZUBEN, 2003, p. XLII).

Vimos como as categorias relacionadas à relação, à existência humana e à vida dialógica são de extrema importância para o pensamento de Buber. Através delas, os seguintes conceitos ganham um significado bastante forte e, por isso, funcionam como chaves hermenêuticas que possibilitam a compreensão de *Eu e Tu*: “palavra, relação, diálogo, reciprocidade como ação totalizadora, subjetividade, pessoa, responsabilidade, decisão-liberdade, inter-humano” (*Ibid.*, p. XLIII).

Estas chaves hermenêuticas engendram o entendimento dos primeiros parágrafos da obra, onde o autor afirma que há duas palavras-princípio, a saber: Eu-Tu e Eu-Isso (que pode ser substituído por Ele ou por Ela). Assim, fica claro como a questão da *alteridade* é crucial para o pensamento de Buber:

Não há EU em si, mas apenas o EU da palavra-princípio EU-TU e o EU da palavra-princípio EU-ISSO.

Quando o homem diz EU, ele quer dizer um dos dois. O EU ao qual ele se refere está presente quando ele diz EU. Do mesmo modo quando ele profere TU ou ISSO, o EU de uma ou outra palavra-princípio está presente.

Ser EU, ou proferir a palavra EU são uma só e mesma coisa. Proferir EU ou proferir uma das palavras-princípio são uma só ou a mesma coisa.

Aquele que profere uma palavra-princípio penetra nela e aí permanece (BUBER, 2003, p. 4).

Logo, o relacionamento entre o sujeito e os outros pode estar embasado tanto na relação Eu-Tu quanto na relação Eu-Isso. Como diferenciá-las? Qual é o *entre* que as distingue? De acordo com o pensamento de Buber, o Tu refere-se ao interlocutor do sujeito que

é visto enquanto pessoa. Entre Eu e Tu não pode haver uma relação de conhecimento do outro, posto que, conforme Solovyov (1995), a pessoa humana é singular e indeterminável. Portanto, só pode haver na palavra-princípio eu-tu uma relação de contemplação. Trata-se de uma ação primordial do ser humano, uma conduta relacional onde dois sujeitos reconhecem a dignidade um do outro. É, dessa forma, uma atitude fundamentada no ser. Por outro lado, a palavra-princípio Eu-Isso engendra um modo de existência em que experiência e utilização, atitudes pragmáticas, são as únicas possíveis: “As duas palavras-princípio fundam duas possibilidades do homem realizar sua existência. A palavra Eu-Tu é o esteio para a vida dialógica, e Eu-Isso instaura o mundo do Isso, o lugar e o suporte da experiência, do conhecimento, da utilização” (ZUBEN, 2003, p. L).

Martin Buber salienta que se trata de apenas um Eu. Entretanto, seu modo de existência muda conforme a palavra-princípio proferida. O Eu da palavra-princípio Eu-Tu é uma *pessoa*, enquanto o Eu da palavra-princípio Eu-Isso é alguém que experimenta e conhece objetos, isto é, um sujeito egótico:

O Eu da palavra-princípio EU-TU é diferente do Eu da palavra-princípio Eu-Isso.

O Eu da palavra-princípio Eu-Isso aparece como egótico e toma consciência de si como sujeito (de experiência e de utilização).

O Eu da palavra-princípio Eu-Tu aparece como pessoa e se conscientiza como subjetividade (sem genitivo dela dependente).

O egótico aparece na medida em que se distingue de outros egóticos.

A pessoa aparece no momento em que entra em relação com outras pessoas (BUBER, 2003, p. 73, grifos nossos).

É aqui que se encontra uma semelhança entre o pensamento de Buber e o de Berdyaev a propósito dos dois tipos de sujeito. Todavia, podemos afirmar que este foi influenciado por aquele, visto que a primeira edição de *Eu e Tu* data do ano de 1923, enquanto a primeira edição de *Liberdade e Escravidão* data de 1939. Nos trechos grifados, Buber torna ainda mais explícito seu personalismo. Para o pensador, a pessoa possui uma subjetividade que se afirma na relação interpessoal onde há reciprocidade, diálogo e contemplação. Outro aspecto significativo de seu pensamento está presente na importância do outro:

O homem não é uma coisa entre coisas ou formado por coisas quando, estando eu presente diante dele, que já é meu Tu, endereço-lhe a palavra-princípio.

Ele não é um simples Ele ou Ela limitado por outros Eles ou Elas, um ponto inscrito na rede do universo de espaço e tempo.

Ele não é uma qualidade, um modo de ser, experienciável, descritível, um feixe flácido de qualidades definidas. Ele é Tu, sem limites, sem costuras, preenchendo todo o horizonte. Isto-não significa que nada mais existe a não ser ele, mas que tudo o mais vive em sua luz.

Assim como a melodia não se compõe de sons, nem os versos de vocábulos ou a estátua de linhas — a sua unidade só poderia ser reduzida a uma multiplicidade por um retalhamento ou um dilaceramento — assim também o homem a quem eu digo TU. *Posso extrair a cor de seus cabelos, o matiz de suas palavras ou de sua bondade; devo fazer isso sem cessar, porém ele já não é mais meu TU* (BUBER, 2003, p. 9-10, grifos nossos).

Buber destaca o valor do Tu instaurando uma verdadeira alteridade onde o outro é contemplado como pessoa singular e irrepitível. No entanto, a relação baseada na palavra-princípio Eu-Tu pode se degenerar em uma gama de experiências, isto é, a palavra-princípio Eu-Isso imperaria. Porém, nada impede que o sujeito volte a chamar o seu interlocutor de Tu novamente.

Além disso, Buber elucidava como é possível que haja uma relação Eu-Tu entre uma pessoa e outros seres vivos. Mediante a referência a uma árvore qualquer, o pensador judeu explana os modos de se experimentar uma árvore, situação em que ela é vista como um objeto, para, por fim, falar de uma verdadeira relação onde exista reciprocidade entre um sujeito e uma árvore:

Eu considero uma árvore.

Posso apreendê-la como uma imagem. Coluna rígida sob o impacto da luz, ou o verdor resplandecente repleto de suavidade pelo azul prateado que lhe serve de fundo.

Posso senti-la como movimento: filamento fluente de vasos unidos a um núcleo palpitante, sucção de raízes, respiração das folhas, permuta incessante de terra e ar, e mesmo o próprio desenvolvimento obscuro.

Eu posso classificá-la numa espécie e observá-la como exemplar de um tipo de estrutura e de vida.

Eu posso dominar tão radicalmente sua presença e sua forma que não reconheço mais nela senão a expressão de uma lei — de leis segundo as quais um contínuo conflito de forças é sempre solucionado ou de leis que regem a composição e a decomposição das substâncias.

Eu posso volatilizá-la e eternizá-la, tornando-a um número, uma mera relação numérica.

A árvore permanece, em todas estas perspectivas, o meu objeto; tem seu espaço e seu tempo, mantém sua natureza e sua composição.

Entretanto pode acontecer que simultaneamente, por vontade própria e por uma graça, ao observar a árvore, eu seja levado a entrar em relação com ela; ela já não é mais um Isso. A força de sua exclusividade apoderou-se de mim.

Não devo renunciar a nenhum dos modos de minha consideração. De nada devo abstrair-me para vê-la, não há nenhum conhecimento do qual devo me esquecer. Ao contrário, imagem e movimento, espécie e exemplar, lei e número estão indissolúvelmente unidos nessa relação.

Tudo o que pertence à árvore, sua forma, seu mecanismo, sua cor e suas substâncias químicas, sua "conversa" com os elementos do mundo e com as estrelas, tudo está incluído numa totalidade.

A árvore não é uma impressão, um jogo de minha representação ou um valor emotivo. Ela se apresenta "em pessoa" diante de mim e tem algo a ver comigo e, eu, se bem que de modo diferente, tenho algo a ver com ela.

Que ninguém tente debilitar o sentido da relação: relação é reciprocidade.

Teria então a árvore uma consciência semelhante à nossa? Não posso experienciar isso. Mas quereis novamente decompor o indecomponível só porque a experiência parece ter sido bem sucedida convosco? Não é a alma da árvore ou sua dríade que se apresenta a mim, é ela mesma (BUBER, 2003, p. 7-8-9).

Após esta citação em que Buber reflete sobre a possibilidade da palavra-princípio Eu-Tu estar presente em uma espécie de relação contemplativa entre uma pessoa humana e uma árvore – relação que também pode ser travada entre duas pessoas humanas –, faz-se necessário examinar a presença das palavras-princípio do filósofo em alguns trechos de *The Father's Tale*.

A palavra-princípio Eu-Tu instaura um modo de existência em que a contemplação da singularidade de cada um se apresenta como conclusão de um encontro entre duas pessoas humanas. A importância da alteridade no pensamento de Buber foi frisada pelas tradutoras de sua obra intitulada *Do Diálogo e do Dialógico*: “Eu só existo na medida em que digo Tu ao outro, aceitando-o irrestritamente em sua alteridade, com a totalidade do meu ser, e por ele sou assim aceito. O Eu sem o Tu é apenas uma abstração” (QUEIROZ & WEINBERG, 1982, p. 7). Um evento na narrativa de *The Father's Tale* que ilustra a presença da palavra-princípio Eu-Tu acontece no capítulo 17, que o autor denominou como *The Vault of Degradation* [O Cofre da Degradação]. Neste capítulo, Alexander Graham encontra um jovem homem embriagado e coberto de sangue no chão de um banheiro público subterrâneo. Através da tentativa de um diálogo, o protagonista descobre que o rapaz já se considera morto, pois afirma não ter nome nem moradia, o que é confirmado quando Alexander se dá conta de que o jovem não leva consigo nenhum documento. De forma a identificá-lo,

o viúvo dá-lhe o nome de Alyosha, diminutivo de Alexei, alusão ao romance *Os Irmãos Karamazov* de Dostoiévski (2012). Depois de muito esforço, consegue levar o jovem ao hospital e deixa-lhe este bilhete:

Alexei Andreivitch,

Você não me conhece e eu não o conheço. Você tem um nome que é belo aos olhos de Deus, que é seu Pai. Você tem um Pai, Alyosha. Você não está sozinho. Embora você diga que está morto, você está vivo. Embora você pense que está destinado a cair no bueiro do universo, isso não é verdade. Não acredite nessa mentira. Você é mais do que pensa que é.

A vida exige que nos separemos, mas não vou te esquecer. Estamos unidos em um vínculo que nada pode quebrar. Pegue este presente e, quando tiver recuperado sua saúde, comece de novo (O'BRIEN, 2011, p. 426, tradução nossa)^{xviii}.

Apesar da embriaguez de Alexei Andreievitch ter dificultado uma conversação, Alexander certamente não precisou de palavras em um discurso estruturado para perceber a dignidade do *tu* que estava diante de si. O protagonista mostrou ter contemplado, para além da situação degradante em que o jovem Alexei se encontrava, uma pessoa humana à beira da morte, posto que estava no *bueiro do universo*. Trata-se, portanto, de uma relação mediada pela palavra-princípio Eu-Tu.

Porém, como Buber salienta, uma relação Eu-Tu pode transformar-se em um relacionamento Eu-Isso. Esta palavra-princípio instaura um modo de existência em que o *isso* será objetivado, isto é, transformado em uma mera fonte de informações. Tal relacionamento pode acontecer quando alguém vai ao supermercado e pede informações sobre os produtos, em uma conversa com recepcionista de hotel ou em qualquer outro local onde só se percebe as pessoas como coisas substituíveis. No contexto da narrativa de *The Father's Tale*, poderíamos mencionar diversos exemplos em que a palavra-princípio Eu-Isso impera. A título de brevidade, será mencionada a ocasião em que Alexander Graham se dirige da Finlândia para a Rússia:

Depois seguiram-se dias *dentro de um labirinto de burocracia*. Isto incluiu os telefonemas para Charles Findley com o objetivo de obter fundos adicionais. O dinheiro foi transferido para um banco no centro de Helsinque, e isso também implicou em negociações. Havia, na Embaixada Russa, solicitações apressadas de um visto, o que exigiu-lhe fotografias, documentos de identificação e entrevistas. Houve acordos através de um agente de viagens, o que era necessário para a satisfação das exigências da Intourist: um número de licença de hotel, confirmações de reserva,

mais faxes. Um bilhete de trem de Helsinque para São Petersburgo. Os custos estavam aumentando rapidamente, e por essa razão era necessário renunciar a um voo aéreo. A viagem de trem levaria apenas seis horas, e o bilhete para um assento era relativamente barato (O'BRIEN, 2011, p. 319-320, tradução e grifos nossos)^{xix}.

O âmbito do *isso* refere-se às informações e ao conhecimento que pode ser útil. Este pragmatismo é necessário para que a sociedade tenha um nível de funcionamento. No entanto, como foi observado por Corngold (2009) acerca da escrita de Franz Kafka, o labirinto burocrático pode terminar por afundar a pessoa humana em um mar de angústia e desespero.

4.1.4 *As a mode of intimate communication*: Jacques Maritain e a pessoa comunicativa

Jacques Maritain foi um filósofo católico francês cujo legado envolve o resgate da teologia e filosofia de Santo Tomás de Aquino, bem como o desenvolvimento da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Trata-se, conforme Cavallin (2017), de um dos filósofos que influenciaram o pensamento de Michael O'Brien. Manganiello (2010), em seu artigo sobre o realismo transcendental na ficção de O'Brien, recorda que a literatura católica canadense tem sido marcada por um humanismo integral. Mencionando a influência do personalismo de Jacques Maritain – fundamentado na dignidade da pessoa humana enraizada na Encarnação de Jesus Cristo – nas obras de Morley Callaghan, Hugh Hood e do próprio O'Brien, Manganiello nota que estes escritores expõem leituras próprias do pensamento de Maritain. Enquanto Callaghan procura mostrar literariamente seu fascínio pelo embate entre o bem e o mal que acontece no coração humano, Hood aborda, em sua ficção, uma posição ética mais clara e um otimismo religioso, que o levou a ser acusado, pelos seus críticos, de ignorar a noção de *pecado original*. Por outro lado, O'Brien apresenta, ao longo de sua vasta obra literária, outra interpretação das ideias filosóficas de Maritain:

Michael O'Brien, contudo, evita as potenciais armadilhas de tal maniqueísmo, por um lado, e do pelagianismo, por outro, fundamentando a sua representação da natureza humana no que Maritain chama de “realismo transcendental”, ou na “semelhança espiritual” que existe entre o Criador e a sua criatura [...]. Ele identifica a *Imago Dei*, perdida quando Adão caiu e que foi restaurada à unidade original de imagem e semelhança com a redenção de Cristo, enquanto fornece a “dinâmica

oculta” que sustenta a imaginação literária ocidental (MANGANIELLO, 2010, p. 243, tradução nossa)^{xx}.

Este *realismo transcendental* é, portanto, a base do personalismo de Maritain. Sua contribuição para o personalismo enquanto escola filosófica encontra-se, especialmente, no livro *A Pessoa e o Bem Comum* (1972). Uma grande personalidade, para o filósofo, seria calcada no heroísmo que guia o cumprimento de alguma missão e leva a pessoa a viver com uma fidelidade e generosidade próprias de santos:

Por outro lado, não é uma reprovação séria afirmar de um homem que ele não tem personalidade? *Os heróis e os santos não nos impressionam como homens que alcançaram as alturas da personalidade, bem como da generosidade? A não ser por meio de uma heróica fidelidade a alguma verdade que um homem que diz “eu” vê e proclama, nada de grande é realizado no mundo; uma fidelidade heróica a alguma missão que ele mesmo, uma pessoa humana, deve cumprir; da qual, talvez, só ele tenha consciência e pela qual ele dá sua vida* (MARITAIN, 1972, p. 32, tradução e grifos nossos)^{xxi}.

No terceiro capítulo, Maritain expõe profundas distinções entre a *individualidade*, quando o ser humano está preso em um polo material, e a *personalidade*, quando o mesmo se encontra unido a um polo espiritual:

O ser humano está preso entre dois polos; um *polo material*, que, na realidade, não diz respeito à verdadeira pessoa, mas sim à *sombra da personalidade* ou o que, no sentido estrito, é chamado de *individualidade*, e um *polo espiritual*, que diz respeito à *verdadeira personalidade* (*Ibid.*, p. 33, tradução e grifos nossos)^{xxii}.

Logo, Maritain apresenta a materialidade enquanto cerne da individualidade, que é percebida como sombra da personalidade, e a espiritualidade enquanto fonte desta. Para explicar tal distinção, o filósofo realiza uma série de considerações a propósito da individualidade:

Consideremos, primeiro, a individualidade. Fora da mente, apenas realidades individuais existem. Somente elas são capazes de exercer o ato de existir. A individualidade é oposta ao estado de universalidade que as coisas têm na mente. *Ela designa esse estado concreto de unidade e ausência de divisão, exigido pela existência, em virtude do qual toda natureza existente, real ou possivelmente existente, pode se colocar em existência como distinta de outros seres* (*Ibid.*, p. 34, tradução e grifos nossos nossa)^{xxiii}.

A individualidade teria existência concreta nos seres puramente espirituais, como cada anjo que é uma espécie individual em si da mesma forma como o leão, enquanto espécie, é

diferente do cavalo. No ser humano, a individualidade opera de maneira distinta ao modo como ela existe nos outros seres vivos e nas coisas inanimadas. Seguindo a doutrina de Santo Tomás de Aquino, Maritain afirma que o homem é um composto de matéria que é moldada pelo espírito, uma vez que a matéria, por si só, é um tipo de não-ser que pode receber formas e sofrer transformações. Conforme o filósofo, todos os seres materiais possuem unidade substancial graças ao espírito que os anima, ao passo que sua individualidade, essência e forma específica vêm de sua relação com o espaço. Por fim, Maritain entende que a matéria é uma avidez pelo ser e não tem determinação por si mesma, visto que deriva da forma. Porém, faz-se necessário compreender a individualidade no ser humano:

Em cada um de nós, a individualidade, sendo aquilo que exclui de si mesmo tudo o que os outros homens são, poderia ser descrita como *a estreiteza do ego*, sempre ameaçada e sempre ávida de agarrar-se a si mesma. Tal estreiteza na carne animada por um espírito deriva da matéria. Como individualidade material, o homem tem apenas uma *unidade precária*, que tende a se dispersar na *multiplicidade*. Por si mesma, a matéria está inclinada à *desintegração*, assim como o espaço está inclinado à *divisão* (MARITAIN, 1972, p. 37-38, tradução e grifos nossos)^{xxiv}.

Estreiteza do ego, *unidade precária*, *multiplicidade* e *desintegração* são palavras que definem a individualidade humana tal qual Maritain a compreende. O filósofo entende que a *individualidade* leva o homem a ser percebido meramente enquanto um fragmento da espécie que pode ser substituído por outros. No âmbito da narrativa de *The Father's Tale*, o diário de Yevgeny Pimonenko traz importantes informações. Ao falar da Rússia enquanto nação, Yevgeny ressalta sua missão, que pode reverberar em outras nações e, também, no nível *pessoal* em que cada ser humano compreenderia o sublime mistério de sua singularidade. Todavia, se a *individualidade* continuar a guiar os rumos de nações e consciências, poderá ocorrer algo pior que a mera substituição, isto é, acontecerá a *desintegração final* que Alexander denominou de *bueiro do universo*:

Yevgeny havia acreditado que ainda era possível para a Rússia encontrar sua alma. E se o fizesse, ela poderia oferecer ao homem ocidental uma maneira de redescobrir a sacralidade da existência. Oriente e Ocidente poderiam então compreender, de uma forma que nenhum dos dois havia ainda compreendido, *a beleza e a santidade da vida humana*. E ao fazer isso, *o homem também encontraria sua própria identidade perdida*. Mas se a Rússia não encontrasse sua alma, então o Ocidente continuaria a degenerar, e tanto o Oriente quanto o Ocidente estariam fechados juntos

em uma dupla hélice que os levaria em espiral para o *bueiro do universo*. Seu último grito, o eterno *nyet, nyet, nyet* (O'BRIEN, 2011, p. 713-714, tradução e grifos nossos)^{xxv}.

No entanto, Maritain preocupa-se em abordar o polo espiritual que fundamenta a personalidade do ser humano e pode funcionar como um valioso antídoto contra o terror da desintegração que ronda a humanidade:

A personalidade é um mistério muito mais profundo, e sondar a profundidade de seu significado é consideravelmente mais difícil. Talvez a abordagem mais oposta à descoberta filosófica da personalidade seja *o estudo da relação entre personalidade e amor* (MARITAIN, 1972, p. 38, tradução e grifos nossos)^{xxvi}.

Maritain percebe, à semelhança de Solovyov (1995), Berdyaev (1975) e Buber (2003), que a personalidade é um enigma. Entretanto, trata-se de um enigma que ele procura decifrar através da sua relação com o amor, que lhe engendra a capacidade de autoengrandecimento e entrega de si:

A personalidade é a subsistência da alma espiritual comunicada ao composto humano. Por ser, em nossa substância, uma marca ou selo que lhe permite possuir sua existência, *aperfeiçoar-se e doar-se livremente*, a personalidade atesta a generosidade ou expansividade do ser que um espírito encarnado deriva de sua natureza espiritual e que constitui, dentro das profundezas secretas de nossa estrutura ontológica, uma fonte de *unidade dinâmica*, de *unificação a partir de dentro* (MARITAIN, 1972, p. 41, tradução e grifos nossos)^{xxvii}.

O mistério da personalidade se faz presente ao longo de toda a narrativa de *The Father's Tale*. No entanto, há um trecho específico que contém uma memória de Alexander Graham que diz respeito às ponderações quanto às personalidades de seus filhos

Mais fazendas, vilarejos e copas de árvores inverniais.
Mais crianças em pé sobre cercas de pedra, acenando... Eu os saúdo, eu os saúdo!
Alex perguntou se eles estavam achatando moedas no trilho. Ele lembrou-se de uma rima sem sentido que Andrew havia amado quando criança.
Bobby na ferrovia
Pegando pedras,
Apareceu um motor
E quebrou os ossos do Bobby.
“Oh!”, disse Bobby. “Isso não é justo!”
“Oh”, disse o engenheiro. “Você não deveria estar lá!”
Andrew tinha cantado e entoado durante anos, nunca deixando de rir da última linha. Alex tinha ficado intrigado com isso.
Sempre que ele a analisava, a cantiga lhe parecia uma escolha influenciada pela justiça em vez da misericórdia. Considerando que era sobre uma criança que sofreu um duro golpe nas mãos de um adulto, um sistema e uma máquina grande e poderosa, o que havia de tão engraçado?

Teria ele oferecido a Andrew um vislumbre de si mesmo apanhado num momento de loucura? Talvez, quando tinha rido do menino teimoso que ignorou as lições da realidade, ele estava realmente rindo de si mesmo, pois sabia, no fundo, que muitas vezes se comportava como Bobby, pois ele também era capaz de coisas tolas quando impulsionado por sua própria vontade minúscula e dinâmica.

Jacob sempre se aborreceu com a canção. Sua simpatia estava inteiramente com o motor e seu motorista. Jacob sabia de engenharia. Ele não ria da canção, e nunca o tinha feito. Ocorreu agora a Alex, em direção ao norte em um trem inglês, que ele poderia estar errado sobre seus dois meninos. Como um jovem pai, ele estava frequentemente preocupado com que tipo de homem Andrew se tornaria, e nunca se preocupou com Jacob. A forma despreocupada de Andrew abordar a vida estava latente de perigo. A de Jacob parecia destinada à estabilidade. O sensato Jacob não partiria o coração de seus pais.

Embora parecesse a Alex que Andrew estava cumprindo a premonição inicial, ele agora se sentia atingido por uma preocupação paralela, que ele não havia considerado até este momento. Jacob também era Bobby. E o problema da vontade tornou-se mais difícil ao ponto de o filho mais velho ser incapaz de se divertir, o que implicava que ele não sentia necessidade de correção. Se a busca de sua vontade se tornasse um negócio grave e sensato, ele corria o risco de tornar-se incapaz de rir de si mesmo, e assim menos capaz de se conhecer, e no final, muito mais escravo de si mesmo.

Alex se perguntava por que ele não tinha visto isto antes. Teria ele se preocupado tanto com as fraquezas do caráter de Andrew que não havia dado atenção suficiente ao de Jacob? Parecia que ele havia falhado com os dois filhos (O'BRIEN, 2011, p. 181-182)^{xxviii}.

A estrutura ontológica de cada um dos filhos, de onde vem suas singularidades, foi examinada por Alexander nessa memória. Ele constatou, sutilmente, que há uma unidade orgânica entre a infância de seus filhos e suas tendências, bem como a forma como agem durante a vida adulta.

A personalidade humana obtém sua singularidade ativa de sua interioridade, cuja fonte é o fundamento transcendente da espiritualidade. Tal noção de interioridade diferencia o homem de outros seres sencientes ao mesmo tempo em que o afasta do isolamento monástico. Maritain afirma que a subjetividade da pessoa humana necessita da comunicação, que envolve uma relação instaurada pela palavra-princípio Eu-Tu, nos termos de Buber, que abarca o conhecimento contemplativo e a diligência:

A personalidade, portanto, significa interioridade de si mesmo. E porque é o espírito no homem que o leva, em contraste à planta e ao animal, para além do limiar da independência propriamente dita, e da interioridade de si mesmo, a subjetividade da pessoa nada tem em comum com a unidade isolada, sem portas ou janelas, da mônada Leibniziana. Ela exige a comunicação do conhecimento e do amor. *Pelo próprio fato de cada um de nós ser uma pessoa e se expressar a si mesmo, cada um*

de nós requer comunicação com o(s) outro(s) na ordem do conhecimento e do amor. A personalidade, essencialmente, requer um diálogo no qual as almas realmente se comuniquem. Tal comunicação raramente é possível. Por esta razão, a personalidade no homem parece estar ligada à experiência da aflição ainda mais profundamente do que à experiência do esforço criativo. A pessoa está diretamente relacionada com o absoluto. Pois somente no absoluto é capaz de desfrutar de sua plena suficiência. Sua pátria espiritual é todo o universo do absoluto e daqueles bens indefectíveis que são como os caminhos para o Todo absoluto que transcende o mundo (MARTAIN, 1972, p. 41-42, tradução e grifos nossos)^{xxix}.

Esta comunicabilidade, porém, fortuitamente é exequível, posto que o diálogo só é possível quando há um encontro entre duas personalidades. Como foi visto, a individualidade pode se transformar em personalidade quando o ser humano deixa de se atrair pelo polo material e volta-se para o polo espiritual. Em *The Father's Tale*, a memória de Pimenko ilustra este desejo de comunicação motivado pela aflição da incomunicabilidade imposta pela morte. Irina, sua viúva, relatou a Alexander que seu falecido marido construiu dois barcos para Ilya e Kiril, como símbolo da memória da personalidade criativa de si mesmo:

Ele fez os barcos na primavera, pouco antes de sua morte. Durante semanas, a cozinha estava uma bagunça, lascas de madeira por toda parte, pedaços de metal e lona. Era difícil, então, acreditar que ele estava morrendo. Tinha tanta certeza de que iríamos vencer o câncer. Mas ele sabia. Yevgeny sabia muito bem que iria morrer, embora nunca tenha me dito uma palavra sobre sua certeza. Ele fez estes brinquedos como uma mensagem para seus filhos, uma memória em que eles se agarrassem. Para que eles não o esquecessem (O'BRIEN, 2011, p. 702, tradução e grifos nossos)^{xxx}.

Maritain enfatiza que estes dois aspectos metafísicos do homem, individualidade e personalidade, não são coisas separadas. De acordo com o filósofo, a completude do ser humano é um *indivíduo*, por causa daquilo que nele é derivado da matéria, e uma *pessoa*, por conta do que nele deriva do espírito. Cabe, finalmente, acrescentar que o fundamento transcendente para a dignidade da pessoa humana é a grande contribuição de Maritain para o personalismo:

Finalmente, recorremos ao pensamento religioso enquanto palavra final e descobrimos que a camada mais profunda da dignidade da pessoa humana consiste em sua propriedade de se assemelhar a Deus – não de uma forma geral, à maneira de todas as criaturas, mas de uma forma *adequada*. É a imagem de Deus. Pois Deus é espírito e a pessoa humana procede Dele tendo como princípio de vida uma alma

espiritual capaz de conhecer, amar e ser elevada pela graça à participação na própria vida de Deus para que, no final, ela possa conhecê-Lo e amá-Lo como Ele Se conhece e Se ama (MARITAIN, 1972, p. 42, tradução nossa e grifo do autor)^{xxxii}.

Assim, a referência a Deus enquanto fundamento da personalidade humana se faz presente de modo particular no momento em que Alexander teve um fortalecimento espiritual por meios dos sacramentos da Reconciliação e da Eucaristia. A imperfeição da confiança do personagem na paternidade de Deus também mostra que a fé, enquanto confiança naquilo que não se vê, pode ser comparada à chama de uma vela que constantemente precisará ser avivada:

Ele pensou em seus filhos. Ele começou a sentir muita falta deles, a sentir seu amor por eles, a ponderar suas belas características com gratidão e suas faltas com misericórdia. Sua angústia sobre a escravidão de Andrew havia diminuído e ele agora percebia que um certo desapego havia entrado na equação emocional desde sua confissão e comunhão. *Ele compreendeu que a intensidade de sua ansiedade tinha vindo de uma confiança imperfeita na providência de Deus. Sua mente proclamou sua fé, mas seu coração gritou sua dúvida* (O'BRIEN, 2011, p. 511)^{xxxiii}.

Esta relação da *personalidade* com o *amor* ficará mais clara quando explorarmos o pensamento de Karol Wojtyła, que contribuiu de maneira bastante singular com a escola filosófica do personalismo.

4.1.5 Because the only whole heart is a broken heart: Karol Wojtyła e o amor responsável

Antes de ser eleito papa, Karol Wojtyła teve uma extensa experiência como professor em diversas universidades na Polônia, bem como pensador que refletiu intensamente questões filosóficas derivadas especialmente do *Tomismo Fenomenológico*³. Tais reflexões culmi-

³ Trata-se de uma leitura do pensamento e conceitos de Santo Tomás de Aquino por meio da filosofia de Edmund Husserl, filósofo alemão considerado pai da fenomenologia. De acordo com Cruz, “tal método pretendia não se prender a uma simples mundivisão, mas captar os sentidos e encontrar os fundamentos de toda e qualquer visão de pensamento, ir à essência de todas as coisas” (CRUZ, 2018, p. 12). Também é conhecido como Tomismo de Lublin, fazendo uma referência à Universidade de Lublin, na Polônia, onde se desenvolveu de forma consistente. Cf. MUCHERONI, Marcos Luiz. Tomismo e fenomenologia. *Aquinate*, Niterói, n. 35, 2018 & CAVALCANTI NETO, Lamartine de Hollanda. *Contribuições da Psicologia Tomista ao estudo da plasticidade do ethos*. 2012. 571 f. Tese (Doutorado em Bioética) - Centro Universitário São Camilo, São Paulo, 2012.

naram no desenvolvimento de uma forma distinta de personalismo, que aprofundou o pensamento de Maritain acerca da concepção tomista da pessoa humana⁴. O livro *Amor e Responsabilidade* (2013) apresenta uma síntese de seu pensamento personalista, sendo sua longa gestação engendrada pela experiência pastoral do autor enquanto diretor espiritual de um grupo juvenil que se reunia para fazer excursões pelo interior da Polônia intercaladas com intensas conversas filosóficas e espirituais. A experiência de Wojtyła enquanto filósofo, professor e diretor espiritual lhe permitiu resumir o cerne do personalismo, que é a distinção entre o ser humano e as coisas:

O homem é objetivamente um “alguém” – e isto o distingue do resto dos seres do mundo visível, os seres que objetivamente são sempre meramente “algo”. Esta distinção simples e elementar esconde um abismo profundo que divide o mundo das pessoas do mundo das coisas (WOJTYŁA, 2013, p. 4, tradução nossa)^{xxxiii}.

Ademais, o pensamento do sacerdote, à semelhança das reflexões de Maritain expostas anteriormente, é marcado por uma referência ao amor. Podemos resumir a contribuição de Wojtyła ao personalismo da seguinte maneira: o ser humano, por ter sido criado no e para o amor, pode, em sua liberdade, tornar-se ininteligível sem ele. Vemos, assim, a importância que Wojtyła dá ao amor enquanto causa, uma vez que “a falta de uma razão [de existir] se tornaria um motivo para o pessimismo, que é ininteligível como qualquer mal” (*Ibid.*, p. 143, tradução nossa)^{xxxiv}.

Para o autor, o amor possui suas raízes na mensagem de Jesus Cristo registrada nos quatro Evangelhos canônicos. Este amor tem por características a relacionalidade de um *eu* com o seu *tu* e a sutil oposição àquilo que Wojtyła chama de *princípio do utilitarismo*. O utilitarismo, na contemporaneidade, apresenta-se como uma peculiaridade própria da mentalidade humana e de sua conduta perante a existência, que o autor sintetiza afirmando que tal princípio declara a necessidade do máximo de prazer para o maior número de pessoas possível com, simultaneamente, o mínimo de dor para o mesmo número de pessoas:

O mandamento formulado no Evangelho exige do homem amor aos outros, aos vizinhos; em sua leitura completa, porém, *exige amor às pessoas*. Pois Deus, a quem o mandamento de amar está em primeiro lugar, é o Ser pessoal mais perfeito. O

⁴ Cf. WOJTYŁA, Karol Józef. *The acting person*. Translated from the Polish by Andrzej Potocki. London: D. Reidel Publishing Company, 1979.

mundo inteiro das pessoas criadas extrai sua distinção e superioridade natural em relação ao mundo das coisas (não-pessoas) de sua semelhança mais particular com Deus. O mandamento formulado no Evangelho, embora exigindo amor em relação às pessoas, permanece indiretamente em oposição ao princípio do utilitarismo, pois este princípio [...] é incapaz de assegurar o amor na relação entre seres humanos, entre pessoas. A oposição entre o mandamento evangélico e o princípio do utilitarismo é indireta na medida em que o mandamento do amor não formula o próprio princípio sobre o qual a realização deste amor nas relações entre as pessoas é possível. O mandamento de Cristo, no entanto, está em um sentido diferente do princípio do utilitarismo; é uma norma de um grau diferente. Não se trata diretamente da mesma coisa: o mandamento fala de amor às pessoas, enquanto o princípio do utilitarismo indica o prazer como base não só da ação, mas também da normalização das ações humanas. No entanto, afirmamos na crítica ao utilitarismo que a partir desta base de normalização, que este sistema adota, nunca conseguiremos chegar ao amor. Pois o próprio princípio do “uso”, ou seja, de tratar a pessoa como um meio para um fim, e até mesmo para o fim que é o prazer – a maximização do prazer – sempre se colocará no caminho do amor (WOJTYŁA, 2013, p. 24-25, tradução e grifos nossos)^{xxxv}.

Esta visão de Wojtyła que, de acordo com Cavallin (2017), influenciou o personalismo de O’Brien, pode ser observada em uma passagem bem específica de *The Father’s Tale*. Trata-se do capítulo 15, intitulado *Ao Redor da Grande Roda* [Around the Great Wheel], que narra a estadia de Alexander Graham em um hotel na cidade de Moscou. O protagonista havia recebido telefonemas inoportunos de acompanhantes que lhe inspiravam sentimentos conflituosos de pena e atração, o que o levou a pedir à recepção que tomasse alguma providência. O recepcionista recomendou-lhe que desconectasse o telefone, mas Alexander não ousou fazê-lo por medo de perder uma eventual ligação de Andrew. Desta forma, alguns minutos depois, o viúvo recebeu outro telefonema de uma acompanhante e decidiu dialogar com ela a fim de entender o motivo de a moça estar se degradando ao se vender. Esta, de imediato, não queria discutir tais questões com um eventual cliente. Nos trechos abaixo, que narram os pensamentos de Alexander durante seu diálogo com a moça, percebemos que havia um conflito em seu coração, que se dissipou tão logo soube dos filhos que a moça alimentava com o dinheiro proveniente de seus serviços:

O silêncio se estendia desconfortavelmente. Ele se perguntou por que estava falando com uma prostituta. Os motivos dele eram tão puros quanto pareciam? *Será que sua conversa justa foi apenas para aliviar sua consciência enquanto ele se aproximava da beira do precipício? Sua solidão estava o impulsionando? Ou era compaixão? Cristo falou com prostitutas, afinal de contas. Sim, mas ele não era Cristo.* Ele se perguntava, além disso, se sua história era uma manobra inteligente, um plano B para uma noite lenta no Rossiya, ou possivelmente uma metodologia que funcionava bem

na relutância e na culpa. Será que no próximo suspiro ela lhe contaria de suas miseráveis dificuldades, de seus filhos esfomeados explorados em ambientes hostis? [...].

Se ela lhe tivesse contado seus nomes e acrescentado um conto convincente de tristeza, Alex teria pensado que estava inventando, ou que, se o conto fosse verdadeiro, ela estava simplesmente usando-o para animar um potencial cliente. *Mas ela não o fez. Sua reticência, ele sentiu, era uma defesa contra a desumanização total.* [...].

Alex ficou vários minutos sentado pensando nela. Ela não era uma predadora. Ela se agarrou desesperadamente a seu pequeno pedaço de honra despropositada, sua recusa em aceitar dinheiro sem uma troca de serviços, e isto, embora sua lógica fosse invertida, impediu-a de perder tudo – perdendo-se a si mesma. Ele não havia visto seu rosto, mas estranhamente sentiu que a conhecia, sentia seu medo e orgulho como se fossem seus próprios, sua impotência acrescida a sua própria lista crescente de esperanças fracassadas. Ele suspirou. *O abismo entre eles era vasto, e ela não havia encontrado forças para lançar seu verdadeiro eu em direção à mão estendida dele* (O'BRIEN, 2011, p. 381-382-383, tradução e grifos nossos)^{xxxvi}.

Os trechos acima também mostram o sutil personalismo que está nas entrelinhas da narrativa. A moça anônima se encontra escravizada pela lógica do utilitarismo, posto que sua forma de sustento consiste em anular sua pessoa, transformando-a em um mero meio substituível para o prazer venéreo alheio. Fica bastante sutil o modo como a sexualidade humana é compreendida ao longo de *The Father's Tale*. Levando em consideração as alusões ao catolicismo, podemos fazer uma referência ao estudo de Darcy, que, além de resumir o *interpersonalismo* de Girard e o personalismo de Wojtyła, também explora a relação entre o utilitarismo despersonalizador e a sexualidade humana:

A sexualidade é aquele domínio da existência onde as pessoas são propensas a experimentar uma perda humilhante de autocontrole sobre o corpo. É também o aspecto da existência corpórea em que as pessoas enfrentam o maior perigo de serem despersonalizadas, reduzidas ao status de objeto ao serem instrumentalizadas em prol da gratificação sexual sem sentido (DARCY, 2019, p. 140, tradução nossa)^{xxxvii}.

Ao perceber que a moça possui uma história e filhos, a tentação de Alexander se transformou em uma compaixão que ela ainda não estava pronta para receber. Tal sentimento também o acompanharia na forma de uma memória por praticamente toda a narrativa e se mesclaria a outros sentimentos direcionados a distintos rostos humanos que ele havia encontrado na Rússia:

Pensou no padre Serafim e em tudo o que o padre havia sofrido, e também no padre Sérgio. Ele se perguntou como eles tinham mantido a fé. Ele também se

lembrou do Alyosha do subterrâneo, um príncipe degradado que havia perdido a fé, ou talvez nunca a tivesse tido, mas sobreviveu com migalhas de esperança. Para Alyosha, a esperança veio através da seringa e da garrafa. Alex lembrou-se também da prostituta que ele ajudara em Moscou, uma princesa degradada, uma mulher sem nome. *Interdevushka*, como ela se chamava, “garota internacional”, atendente de necessidades estrangeiras – *identificando-se com uma função*. Onde ela encontrou esperança? Em uma devoção fugitiva a uma ex-prostituta do deserto? *Ele viu que essas pessoas haviam experimentado profundidades de sofrimento que ele não conseguia entender. E havia profundidades de resistência humana neles também*. Esse pensamento o derrubou ainda mais, pois viu que sua prontidão para mergulhar no desespero por causa de suas pequenas aflições revelava muito sobre seu próprio caráter. Agora, somado a seus outros fardos, Alex começou a sofrer de uma aguda antipatia por si mesmo (O’BRIEN, 2011, p. 565, tradução e grifos nossos)^{xxxviii}.

Estas pessoas passaram por experiências que Alexander, em sua pacata vida no interior do Canadá, jamais experimentou diretamente. Todavia, a angústia por causa da incerteza na busca por Andrew fez com que ele tivesse uma experiência análoga à daquelas narradas por seus interlocutores russos. O sofrimento pelo qual aqueles passaram deixou uma marca em seus rostos e ajudou Alexander a lembrar-se de que sempre haverá uma face humana honrada, única e irrepetível por detrás de uma máscara de sofrimentos e vícios.

Discorreremos, na primeira parte deste capítulo, sobre algumas características do pensamento dos principais personalistas ilustradas em diversos trechos da narrativa de *The Father’s Tale*. Na segunda parte, abordaremos a questão do desejo mimético, das relações triangulares e da mediação externa conforme a teoria de René Girard. Entretanto, faz-se necessário mostrar a existência de um liame entre o *personalismo* e o *desejo mimético*. Michael Darcy apresenta, em um artigo intitulado *O Personalismo como um Interpersonalismo* (2019), algumas conexões entre os pensamentos de Wojtyła e de Girard:

A filosofia de São João Paulo II e a antropologia de René Girard partem de campos de pensamento muito diferentes: a filosofia personalista e tomista no caso do primeiro e a crítica literária e a antropologia cultural no caso do segundo. *Este ensaio procurará mostrar que o pensamento de cada um, apesar das diferenças significativas de assunto e método, busca compreender a pessoa humana no contexto dos dinamismos interpessoais que determinam o curso da vida humana* (DARCY, 2019, p. 126, tradução e grifos nossos)^{xxxix}.

Ao passo que Wojtyła enfatiza a relação entre a pessoa humana e a necessidade do amor a si mesmo e aos outros, Girard procura mostrar como o outro, enquanto pessoa, tem

uma importância cabal na questão da mediação do desejo, tópico que será explorado a seguir: “como demonstram Girard e João Paulo II, o *eu* é integrado pelo *outro* cuja semelhança comunica a capacidade de viver em reciprocidade com todos os outros que é edificante e integra o *eu* em um ‘eu sou’ coerente” (DARCY, 2019, p. 147, tradução nossa)^{xl}.

4.2 *Am I to be a father to his sons?* René Girard – Desejo mimético, desejo e relações triangulares

A leitura do romance *The Father's Tale* pôde revelar, em diversas camadas, os sutis mecanismos daquilo que René Girard denomina como *desejo mimético*. Para a compreensão deste fenômeno na narrativa, faremos uso das reflexões do filósofo, que apresenta um estudo sistematizado de tal estrutura literária. Ainda que se possa afirmar que o desejo mimético esteja presente na narrativa contemplada nesta tese, percebemos que algumas das características deste fenômeno, segundo elencadas por Girard, não existem nas relações entre os personagens do romance.

Publicado pela primeira vez em 1961, o livro *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (2009) traz as análises literárias iniciais de Girard a respeito do desejo que surge por meio da imitação. Para o crítico, *Dom Quixote de la Mancha* (2017), publicado originalmente em 1605, é o livro que traz o acontecimento do desejo mimético de maneira bastante explícita. Se Dom Quixote, protagonista da obra, deseja algo, ele o faz porque Amadis de Gaula, personagem de obra homônima e cuja origem data de 1508, o deseja:

Dom Quixote renunciou, em favor de Amadis, à prerrogativa fundamental do indivíduo: ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é Amadis quem deve escolher por ele. O discípulo se lança em direção aos objetos que o modelo de toda cavalaria lhe indica, ou parece lhe indicar. Chamaremos esse modelo de mediador do desejo. *A existência cavaleiresca é a imitação de Amadis no sentido em que a existência do cristão é a imitação de Jesus Cristo* (GIRARD, 2009, p. 26, grifos nossos).

Destarte, René Girard identifica em Amadis a figura do mediador do desejo, uma vez que sua existência marcada pelo amor a tudo o que se refere à arte da cavalaria é um modelo que Dom Quixote segue e imita com o objetivo de alcançar um amor à cavalaria semelhante ou superior ao de Amadis. Logo, assim como a existência dos cristãos baseia-se na imitação

do Cristo, a existência das ordens de cavalaria fundamenta-se na imitação de Amadis. Porém, é importante destacar, junto a Kirwan, que a temática da imitação já havia sido contemplada por Aristóteles:

Cervantes não é o primeiro escritor a considerar o tema da mimese, é claro. Uma longa tradição filosófica ocidental tem seguido Aristóteles na Poética - "o homem distingue-se de outras formas de vida pela sua capacidade de imitação" (KIRWAN, 2005, p. 17, tradução nossa)^{xli}.

No entanto, como Meruje e Rosa observaram, a visão de Girard a propósito da imitação parece ser oposta àquela que o filósofo grego desenvolveu para tal fenômeno humano. Assim, será necessário unir a visão aristotélica do mecanismo da imitação à leitura que faremos dos escritos de Girard para a interpretação da ocorrência do desejo mimético na narrativa de *The Father's Tale*:

É, pois, evidente para o Estagirita a tendência originária e natural do homem no respeitante à imitação e, importa notar, ao contrário de Girard, onde tem conotação sobretudo negativa, a mimesis evidenciada por Aristóteles patenteia comprazimento humano (v.g., na repetição das boas sensações), determinando-lhe assim um importantíssimo papel pedagógico (MERUJE; ROSA, 2013, p. 161).

A figura do mediador é de suma importância para a compreensão do desejo mimético. Nesta relação, algo é desejado porque outros a desejam. O mediador do desejo, portanto, gera no sujeito diversas camadas de intensidade desiderativa ao mesmo tempo em que possui sua própria relação com o objeto desejado. Além disso, Girard, em *A Violência e o Sagrado* (2008), reitera que a notoriedade do mediador do desejo estabelece seu domínio sobre o sujeito. O modelo parece possuir maior plenitude ontológica, o que fascina e atrai o sujeito:

A noção de desejo mimético de Girard insiste que cada aspecto de nossa personalidade, mesmo seu nível mais íntimo, o nível do desejo, é de natureza interpessoal. Compreender o desejo, assim como o "eu" em que ele reside, requer reconhecer o papel decisivo do "outro", o modelo cujo desejo é imitado (DARCY, 2019, p. 129-130, tradução nossa)^{xlii}.

Para ilustrar este fenômeno, Girard utiliza a imagem do triângulo como símbolo geométrico que ilustra a relação entre sujeito, objeto e mediador do desejo:

A linha reta está presente no desejo de Dom Quixote, porém ela não é o essencial. Acima desta linha, há o mediador que se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto. A metáfora espacial que expressa essa tripla relação

é obviamente o triângulo. O objeto muda a cada aventura, mas o triângulo permanece. A bacia de barbear ou as marionetes de Mestre Pedro substituem os moínhos de vento; Amadis, em contrapartida, está sempre presente (GIRARD, 2009, p. 26).

Girard percebe que a estrutura triangular do desejo estaria sempre presente em qualquer relação que se manifestasse de maneira tripla. Entretanto, esta estrutura não seria sempre representada por um triângulo equilátero. A depender da relação – proximidade ou distância – entre sujeito e mediador, o triângulo poderá assumir várias dimensões:

A imagem do triângulo não pode nos reter de modo duradouro a não ser que permita essa distinção, a não ser que nos permita medir, num relance, essa distância. Para alcançar esse duplo objetivo, é suficiente que se faça variar, no triângulo, a distância que separa o mediador do sujeito desejante (*Ibid.*, p. 32).

Logo, a distância que separa o sujeito do mediador do desejo determinará a forma do triângulo mimético e o tipo de mediação existente. Outrossim, o entendimento do desejo e do sujeito que deseja postula a compreensão da função do mediador, que também é uma pessoa humana. Girard, através dos estudos das obras literárias de Miguel de Cervantes (*Dom Quixote de la Mancha*, 2017), Marcel Proust (*Em Busca do Tempo Perdido*, 2016), Stendhal (*O Vermelho e o Negro*, 2018), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 2012) e Fiodor Dostoiévski (*O Idiota*, 2015), estabelece a *mediação externa* e a *mediação interna* no que se refere à distância entre o mediador e o sujeito que deseja:

As obras romanescas se agrupam, pois, em duas categorias fundamentais – em cujo interior se podem multiplicar infinitamente as distinções secundárias. Falaremos de mediação externa quando a distância é suficiente para que as duas esferas de possíveis, cujo centro está ocupado cada qual pelo mediador e pelo sujeito, não estejam em contato. Falaremos de mediação interna quando essa mesma distância está suficientemente reduzida para que as duas esferas penetrem com maior ou menor profundidade uma na outra (GIRARD, 2009, p. 33).

Ademais, notamos que é importante esclarecer o que Girard compreende por *mentira romântica* e *verdade romanescas*. Tratam-se de conceitos intimamente relacionados à modalidade de presença do mediador na relação do triângulo mimético. Segundo Rocha (2009), os escritores românticos são designados por mentirosos, pois anulam o mediador, enquanto os escritores romanescos não ignoram tal presença:

Os romancistas que ocultam, consciente ou inconscientemente, a presença fundamental do mediador colabora para a mentira romântica, segundo a qual os sujeitos se relacionam espontânea e diretamente. Por seu turno, os escritores que tematizam a necessária presença do mediador permitem que se vislumbre a verdade romanesca, segundo a qual os sujeitos desejam através de modelos, embora muitas vezes, ou mesmo quase sempre, ignorem o mecanismo que ainda assim guia seus passos.

Portanto, mentira romântica e verdade romanesca designam formas diametralmente opostas de lidar com a natureza mimética do desejo: enquanto aquela oculta o mimetismo mediante a supressão do mediador, esta reflete sobre o desejo mimético através do protagonismo concedido ao mediador ou às consequências da mediação (ROCHA, 2009, p. 18).

Assim, um texto literário pode apresentar mediações externas e internas a depender das distâncias entre o sujeito e os mediadores de seus desejos. Destarte, este texto também poderá ser classificado tanto como uma *mentira romântica*, quando um dos mediadores é distante, como uma *verdade romanesca*, quando um dos mediadores tem maior proximidade com o sujeito. A utilização do plural serve para ilustrar como uma mesma obra literária pode manifestar os dois tipos de mediação. Golsan (2002), grande estudioso da obra de Girard, recorda que vários romances podem trazer formas de mediação externa e de mediação interna:

No romance *Em Busca do Tempo Perdido*, Marcel Proust também oferece exemplos interessantes de mediação externa em um romance dominado pela mediação interna. O jovem narrador, Marcel, é um apaixonado admirador do escritor Bergotte. Porque Bergotte é um escritor, Marcel deseja se tornar um também. Bergotte admira a atriz Berma e, portanto, vê-la atuar é um dos desejos mais ardentes do jovem narrador. Assim como Marcel deseja o que Bergotte deseja, ele permanece indiferente às coisas que não interessam ao homem mais velho. Como observa Girard, o passeio de Marcel pela Champs Elysées o deixa frio porque Bergotte não conseguiu descrever a famosa avenida em seus escritos (GOLSAN, 2002, p. 5-6, tradução nossa)^{xliiii}.

A obra de Girard pode ser vista como um extenso estudo sobre o mecanismo do desejo mimético presente nas relações marcadas pela *mediação interna*, como a questão da *violência* e do *bode expiatório*, temas que são a continuação do pensamento do filósofo. No entanto, faz-se necessário um estudo a propósito da *mediação externa*, mecanismo mimético que aparenta não ter recebido tanta atenção se comparada à *mediação interna*. Olson recorda que “a violência surge da imitação daqueles no nosso vilarejo, que tomamos como mediadores,

colegas ou competidores. *A mediação externa, por sua vez, é a imitação de alguém do lado de fora do vilarejo*” (OLSON, 2018, p. 122, tradução e grifos nossos)^{xliv}.

O que podemos afirmar acerca do romance de Michael O'Brien? Ao contrário dos personagens de Stendhal que, conforme Girard, possuem “sentimentos e, sobretudo, desejos que elas não experimentariam espontaneamente” (GIRARD, 2009, p. 29), Alexander Graham, este personagem específico de O'Brien, tem sentimentos por seus filhos e um leve desejo de arriscar a própria vida na busca do caçula. Tais desejos e sentimentos, ao contrário do que acontece com os personagens de Stendhal, surgem em Alexander de maneira relativamente espontânea, uma vez que a paternidade e o cuidado da própria prole estão no cerne do catolicismo, religião professada por Graham. Ainda assim, o personagem recorreu a modelos – tanto literários quanto hagiográficos – que reforçassem nele, negativa ou positivamente, esses desejos: “O herói da mediação externa proclama em alto e bom tom a verdadeira natureza de seu desejo. Ele venera abertamente seu modelo e declara-se seu discípulo” (*Ibid.*, p. 33).

Vimos que Alexander possuía um notório hábito de leitura, o que acentuou sua introspecção e imaginação literária. No decorrer da narrativa de *The Father's Tale*, percebemos um elevado número de alusões diretas e indiretas às histórias literárias lidas pelo protagonista. Porém, podemos afirmar que os personagens dos romances lidos por Graham funcionaram como mediadores entre ele e uma série de desejos? De acordo com a teoria de Girard, personagens literários podem operar como mediadores externos entre sujeito e objeto desejado, posto que a distância que os separa impede o surgimento de conflitos. Kirwan recorda os casos mencionados por Girard a fim de ilustrar o modo como a leitura pode gerar desejos miméticos no leitor:

Também vale a pena notar que o modelo/obstáculo/rival não precisa ser de fato uma pessoa real. Na verdade, em três dos romancistas considerados por Girard, as paixões miméticas são despertadas pela leitura da literatura ficcional do sujeito. Dom Quixote imita um herói fictício, Amadis de Gaul, como já vimos. Da mesma forma em Flaubert: quando Madame Bovary embarca no primeiro de seus assuntos adúlteros, ela relembra com êxtase a literatura romântica que alimentou seus desejos até aquele momento.

[...].

Esta ligação entre leitura e desejo também é explicitada pelo narrador de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust [...]. Como aponta Girard, a palavra impressa tem um poder mágico de sugestão para o jovem Marcel, evidente em sua adulação do escritor Bergotte, e se estende até mesmo aos cartazes teatrais que ele lê nos Champs-Élysées (KIRWAN, 2005, p. 21, tradução nossa)^{xlv}.

Por ser um homem cheio de referências literárias, podemos inferir que Alexander tem o desejo de encontrar seu filho inspirado por figuras literárias. Como já foi discutido no segundo capítulo desta tese, a intertextualidade é um recurso fundamental para a compreensão de *The Father's Tale*. Neste capítulo, o triângulo mimético conforme sistematizado por Girard é proposto como uma chave hermenêutica adicional para a leitura do romance de O'Brien.

Ao longo do romance, foram identificadas algumas narrativas cujos personagens principais funcionam como mediadores externos entre Alexander e o desejo de afirmar sua paternidade através do sacrifício empreendido pela busca por Andrew, seu filho mais novo. A imitação é a maneira por meio da qual o sujeito que deseja intenta lograr uma existência mais significativa, o que levou Girard, em *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo* (2009), a referir-se à imitação engendrada pelo mediador do desejo como *mimese aquisitiva*. Segundo Olson, as ações e influências de mediadores externos pode suspender o ciclo da violência mimética:

Os mediadores externos nos permitem adiar os impulsos violentos, não simplesmente bloqueá-los. Freud ensinou o mundo a chamar isso de “inibição”, mas a inibição é simplesmente um impulso cego que contraria outro. O adiamento envolve uma escolha consciente para suspender a corrida à violência [...]. *Ele proporciona uma fuga da rivalidade, através de modelos como celebridades, aristocratas, parentes idosos, parentes falecidos, ancestrais, heróis, santos, anjos, semi-deuses, deuses, deuses idosos e deuses supremos. A imitação dos desejos externos enfraquece o impulso para imitar os desejos próximos e amortece o turbilhão do desejo mimético* (OLSON, 2019, p. 122, tradução e grifos nossos)^{xlvi}.

Destarte, importa para esta tese traçar a presença de mediadores externos que exerceram influências sob Alexander Graham. A primeira referência direta, pertencente ao âmbito da hagiografia, é feita às figuras do pai da *Parábola do Filho Pródigo* e do pastor de ovelhas da *Parábolas do Bom Pastor e da Ovelha Perdida*. Como a presença destas parábolas na nar-

rativa de *The Father's Tale* já foram abordadas nos capítulos anteriores, importa, aqui, ilustrar como o pai inominado da *Parábola do Filho Pródigo* e o pastor das outras parábolas funcionam como mediadores do desejo que Alexander tem de alcançar uma paternidade cada vez mais excelsa. À semelhança do Pai do Filho Pródigo, o personagem possui uma intensa ansiedade por encontrar Andrew. No entanto, em vez de esperar pelo filho de maneira passiva, a ação de Alexander assemelha-se muito à do Bom Pastor, que vai à procura da ovelha perdida.

Para além de todas as experiências negativas relativas à paternidade segundo registradas simbolicamente nos mais variados textos mitológicos, é possível encontrar comentários positivos a respeito da mesma. Chevalier, no verbete PAI do *Dicionário de Símbolos* (1993), escrito em coautoria com Gheerbrant, resgata os comentários de Ricoeur a propósito da simbologia do pai e sua relação com a sublimidade e origem das leis:

Em seu tratado *De l'interprétation* (Paris, 1966), Paul Ricoeur atribui a riqueza do símbolo do pai em particular ao seu potencial de transcendência. O pai figura na simbologia menos como genitor igual à mãe do que como aquele que dá as leis (p. 520). Ele é fonte de instituição; como o senhor e o céu, ele é uma imagem da transcendência ordenada, sábia e justa; segundo uma inversão habitual na simbologia, o pai das origens se transforma no Deus que vem; ele é ao mesmo tempo arcaico e prospectivo; a geração que supostamente lhe cabe produzir passa a ser uma regeneração, o nascimento, um novo nascimento, segundo todas as acepções analógicas do termo. Sua influência pode então aparentar-se à do atrativo exercido pelo herói ou pelo ideal. *O pai é não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor.* E esse progresso passa pela via da supressão do pai *outro*, para o acesso ao pai *eu mesmo* [...]. Tal identificação com o pai traz consigo o duplo movimento de morte (ele) e renascimento (eu). O pai permanece, portanto, sempre como uma imagem peregrina de transcendência, que não pode ser aceita sem problema a não ser através de um amor recíproco na idade adulta (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 678, grifos nossos).

A partir do trecho grifado, que trata de um ideal de paternidade ainda no contexto da hagiografia, podemos pensar na hipótese de que José de Nazaré é o mediador externo que exerce maior influência sobre o desejo que Alexander possui de se tornar um pai melhor. No capítulo anterior, apresentamos um resumo da ideia teológica referente à possibilidade de São José ser o mais excelso modelo de pai humano, visto que foi escolhido pelo próprio Deus para servir como pai adotivo de Jesus Cristo. Há, na narrativa de *The Father's Tale*,

uma única menção à figura do santo. No capítulo 18 do livro, Alexander mostra o quanto se encontra envolto pela dúvida de não saber que direção tomar. Então, decide rezar o rosário:

Alex rezou quinze dezenas do rosário, pedindo à Santíssima Virgem que intercesse por ele. Enquanto ele meditava sobre a vida de Cristo embutida nos mistérios, uma luz parecia crescer em sua mente, banhando uma cena dos Evangelhos com particular significado. Era a fuga para o Egito – José e Maria levantando-se à noite e levando a criança perseguida com eles para a escuridão e o exílio, para a insegurança radical. Eles não sabiam quase nada sobre o porquê. Eles simplesmente obedeceram (O'BRIEN, 2011, p. 436)^{xlvii}.

Esta menção à cena da Sagrada Família fugindo para o Egito deixa entrever a agilidade de São José, o que marca uma personalidade forjada e preparada para servir de modelo para os demais. A contemplação desta cena específica da Fuga para o Egito preparou Alexander para abandonar-se em um país estrangeiro e fazer o que achava ser um desígnio da providência divina. Além disso, é relevante salientar a importância da recitação do rosário, cuja presença figura em momentos determinantes da narrativa de *The Father's Tale*. Conforme o Dicionário de Mariologia:

O rosário chegou a um grau de essencialidade que se traduz pela simplicidade da sua estrutura. Conduz quem o reza ao próprio centro do mistério cristão, aos dados fundamentais da fé, através das orações mais universalmente conhecidas: *pai-nosso*, *ave-maria*, *glória*. É a oração dos pobres, não só porque pode ser praticada pelos humildes, mas sobretudo porque ensina o itinerário para a simplicidade e a pobreza de espírito (DE FIORES, 1995, p. 1141).

Vemos como Alexander procurava manter na memória os mistérios fundamentais da fé católica mediante a recitação do rosário. Ademais, levando em conta o papel de São José na proteção da Sagrada de Família, podemos inferir que o personagem tomou-o como modelo de paternidade. No âmbito da *mediação externa*, o artigo de Olson traz importantes reflexões sobre a grande distância de mediadores externos como a lendária figura do Rei Artur:

Os mediadores distantes desafiam seus admiradores, neste processo, a reunir e exercer uma grande quantidade de energia criativa. Considere, por exemplo, uma figura lendária como o rei Artur. A vida diária obviamente mudou desde a época do Rei Artur, portanto, para que ele seja um modelo externo viável, os devotos devem adaptar os desejos de Artur às suas próprias vidas, à medida que os encontram. Guinevere, Excalibur ou o Santo Graal permanecem para sempre fora de alcance.

Seus admiradores devem encontrar maneiras de imitá-lo em seu contexto atual. Tal projeto pode engajar os admiradores do Rei Arthur ao longo de toda a vida. *Através da busca de um modelo imitativo para toda a vida, a identidade humana desenvolve estabilidade, prioridade e direção que de outra forma não poderia* (OLSON, 2019, p. 122, tradução e grifos nossos)^{xlvi}.

Considerando a mediação externa exercida por um santo, vemos que a distância, longe de atrapalhar, propicia um ambiente criativo onde o sujeito que sofre a mediação precisará descobrir como imitar as virtudes do santo no seu cotidiano. Ao longo da narrativa de *The Father's Tale*, constatamos a maneira como a identidade humana do protagonista se molda por meio da mediação de São José. Esta questão da imitação de pessoas virtuosas, no contexto do cristianismo, já havia sido percebida nos primeiros séculos da Era Cristã. Santo Atanásio, ao escrever uma biografia de Santo Antão do Deserto, notou que o anacoreta gostava de visitar uma comunidade de monges para observar como cada um deles se esforçava para aperfeiçoar a vivência de uma virtude particular:

Comportando-se assim, Antão era amado de todos. Submetia-se de bom grado aos zelosos (ascetas) que ia ver, e se instruía junto deles na virtude e na ascese próprias de cada um. Contemplava em um a amabilidade, em outro a assiduidade em orar; neste via a paciência, naquele a caridade para com o próximo; de um notava as vigílias, de outro a assiduidade à leitura, admirava a um pela constância, a outro pelos jejuns e pelo repouso na terra nua. Observava a mansidão de um e a grandeza de alma de outro; em todos notava, ao mesmo tempo, a devoção a Cristo e o amor mútuo. Assim satisfeito, voltava para o lugar onde se entregava à ascese, condensando e esforçando-se por exprimir em si mesmo as virtudes de todos. Dos contemporâneos não era invejoso senão num só ponto: não lhes ser inferior no melhor. Procedia de tal modo que a ninguém importunava, e todos sentiam alegria a seu respeito. Todos os habitantes da aldeia e as pessoas de bem que tinham relações com ele viam-no assim, chamavam-no de amigo de Deus, e amavam-no, uns como a um filho, outros como a um irmão (ATANÁSIO, 2010, p. 297-298).

A segunda referência direta, pertencente ao âmbito da literatura, é feita ao romance *Pais e Filhos* de Turgueniev. O começo da obra retrata uma cena onde Nikolay Kirsanov espera pelo retorno de seu filho, Arkady Kirsanov, que saíra de casa para estudar na Universidade de Petersburgo:

— E então, Piotr, nada ainda? — perguntou, no dia 20 de maio de 1859, ao sair sem chapéu para a varandinha baixa de uma estação de muda de cavalos na estrada de ***, um fidalgo de uns quarenta e poucos anos, de casaco empoeirado e calça xadrez, ao seu criado, um jovem bochechudo com uma penugem esbranquiçada no queixo e uns olhinhos opacos.

O criado, em quem tudo, o brinco azul-turquesa em uma orelha, os cabelos multicores e empomadados, os gestos cortesês, em suma, tudo acusava um homem de uma geração moderna e sofisticada, olhou para a estrada com ar condescendente e respondeu:

— Nada, nem sombra.

— Não vê nada? — repetiu o fidalgo.

— Nada — respondeu pela segunda vez o criado.

O fidalgo deu um suspiro e sentou-se num banquinho (TURGUENIEV, 2019, p. 13).

Mais uma vez, vemos a ânsia de um pai que espera pelo retorno do filho. A presença deste livro na narrativa mostra como a temática da relação entre pais e filhos é de extrema importância para a compreensão de *The Father's Tale*. Em capítulos anteriores, percebemos como o sumiço de Andrew deu-se por meio de um sequestro intelectual, posto que o jovem foi incorporado a uma seita apocalíptica cujas ideias são opostas ao catolicismo, religião de seu pai. No enredo de *Pais e Filhos*, Nikolay Kirsanov logo percebeu que Arkady estava professando o niilismo, ideologia que se opõe à Ortodoxia seguida por ele. Inferimos que estas semelhanças entre as trajetórias de Arkady e Andrew motivaram ainda mais a viagem de Alexander em busca de seu filho.

Há, por fim, uma última obra literária referenciada diretamente por Alexander Graham. Trata-se de *Os Irmãos Karamazov* de Fiódor Dostoiévski. Este, que é o último romance do escritor russo, narra, em linhas gerais, as relações disfuncionais entre Fiódor Karamazov e seus três filhos: Dimitri Karamazov, um perdulário lascivo e soberbo, Ivan Karamazov, um personagem com tendências mais intelectuais, porém cético, e Alyosha, o mais novo dos irmãos e mais voltado para a mística, uma vez que era noviço em um mosteiro ortodoxo. Dimitri é o filho do primeiro casamento de Fiódor e herdou muito do temperamento do pai, cujo relacionamento frio às vezes beirava a violência por causa, especialmente, da herança. Ivan é o filho do segundo casamento e seu principal pensamento, resumido na seguinte citação, ecoa ao longo do romance: “não existe a imortalidade da alma, então não existe tampouco a virtude, logo, tudo é permitido” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 127). Além disso, não sentia nenhuma proximidade com o pai e também não era muito amigo de Dimitri.

No decorrer da narrativa, Ivan vai se aproximando cada vez mais de Alyosha, também filho do segundo casamento de Fiódor e que é referenciado pelo narrador da novela como seu herói, visto que representa o oposto do niilismo, que dominava a intelectualidade e juventude russas do final do século XIX – tema explorado por Turgueniev em *Pais e Filhos* (2019) e pelo próprio Dostoiévski em *Os Demônios* (2009). Uma vez que Alexander Graham leu *Os Irmãos Karamazov* por volta dos dezoito anos, podemos inferir que os temas trabalhados na narrativa tiveram uma profunda influência em sua formação humana, particularmente a figura de Fiódor Karamazov, que não deveria ser imitada por quem quisesse ter uma excelsa paternidade. Contudo, Alexander era assombrado por uma angústia permeada por pedaços de sua vida. No capítulo onde ele questiona se fazia parte dos *homens ociosos* conforme elencados por Thomas Stearns Eliot (2002), o viúvo misturou às memórias marcadas pela tristeza a lembrança dos livros, os primeiros objetos por ele amados:

Vazio, disse ele para si mesmo. Eu me sinto tão vazio. Ele era um vazio ao redor do qual os fragmentos de sua vida circulavam sem sentido aparente: O rosto de Andrew, de Jacob, de Carol; seu pai, sua mãe; Padre Toby; Charles; Oleg; e Jamie e Hannah Colley, emergindo entre os blocos de gelo, depois afundando novamente. Dos muitos elementos que nadavam diante dos olhos de sua mente, as lembranças do passado começaram a se afirmar. Algumas delas foram cenas de tristeza, e assim Alex as afastou e tentou pensar em seu primeiro amor: livros. *Facetas de muitos contos saltaram das sombras: Quatro rapazes de Karamazov, príncipes e servos de Tolstoi, heróis e assassinos de Lermontov, pais e filhos de Turgueniev – materialistas que geram niilistas e niilistas que geram anarquistas, santos que geram pecadores e alguns dos pecadores que geram santos, e todas as massas de homens que nadam entre as margens do nascimento e da morte* (O'BRIEN, 2011, p. 298, tradução e grifos nossos)^{xlix}.

Nesta espécie de devaneio, o narrador ressalta o amor de Alexander pela literatura russa e praticamente tudo o que foi por ela representado. O trecho destacado mostra a genealogia dos personagens russos típicos dos romances que retrataram ideologias materialistas, niilistas e anarquistas, além da presença dos monges ortodoxos, cuja influência acentuou ainda mais a admiração do personagem pela história da Rússia.

Na altura do capítulo 24, após seguir uma duvidosa trilha que talvez pudesse levar ao paradeiro de seu filho, Alexander encontra-se em Lisvyanka, vilarejo localizado no Oblast de Irkutsk. Saindo do bar onde comeu uma refeição, o personagem é assaltado e agredido

com muita violência, o que o deixa inconsciente. Irina, a médica que veio com ele na viagem de trem para Lisvyanka, soube do incidente e decidiu cuidá-lo em casa, visto que o Hospital de Irkutsk não queria receber um estrangeiro sem documentos nem dinheiro. Durante a estadia na casa de Irina Filipovna, Alexander pôde desenvolver uma espécie de relacionamento com os filhos da viúva. Ilya, que é o caçula, sentia-se mais à vontade perto do estrangeiro do que Ilya, um adolescente. No entanto, Alexander ainda procurava por momentos de solidão, traço marcante de sua personalidade melancólica:

Apesar de sua afeição por Kiril e Ilya, ele estava feliz pela solidão e saboreou a doce melancolia do momento. Ele estava subindo para uma perspectiva elevada de onde podia meditar sobre o Mar Sagrado e o vasto panorama da taiga (O'BRIEN, 2011, p. 891, tradução nossa)¹.

Por volta do capítulo 26, encontramos o protagonista do romance em uma estendida convivência com Irina e seus filhos no vilarejo às margens do Lago Baikal. Alexander teve acesso ao diário de Yevgeny Dmitrievich Pimonenko, o falecido esposo de Irina e pai de Kiril e Ilya, que era médico e também gostava de pensar sobre a fé ortodoxa, a Rússia, entre outros assuntos. Em um trecho do diário de Yevgeny, podemos ver como a temática do assassinato de Fiódor Karamazov – um parricídio – tem consequências espirituais:

A culpa russa – como facilmente um russo escorrega em pecados terríveis, mas ao contrário dos homens do Ocidente, ele não pode descarregar a sua culpa ou dissimulá-la com novas filosofias. A dualidade em nós não é culpa da visão bizantina da existência (em toda a sua plenitude). É a culpa de corromper a nossa forma de existência.

No entanto, o nosso sofrimento e o nosso isolamento forjaram um carácter único, uma cultura espiritual que ainda subsiste sob a nuvem sufocante do “realismo socialista”. A música, que é inerentemente espiritual, é a nossa arte primária, a nossa única arte não manchada pela ideologia. No século XIX, quando o pensamento ocidental começou a influenciar a intelligentsia, alguns dos nossos maiores santos viveram e a nossa grande música e literatura cresceu. À medida que as revoluções intelectuais ocidentais se infiltraram na nossa vida, Deus elevou estes santos e artistas como sinais de um universo maior. Não os ouvimos, ou se os ouvimos, foi apenas para apreciar o estilo e o ethos, tão encantadoramente russo, tão divertidamente excêntrico! Sorrimos indulgentemente para os nossos excessos, depois voltamos para o Ocidente, tão frio, tão racional, tão imbuído da atmosfera estimulante do gênio intelectual. Estávamos cansados de ser o camponês ignorante da Europa. Ficamos orgulhosos, e este orgulho foi a nossa ruína. Hegel e Kant ajudaram-nos a alargar-nos – e a arruinar-nos. A exaltação do intelecto sem fundamento no cosmos hierárquico, sem humildade, terminará (e terminou) num ataque à Paternidade de Deus. Isto é um parricídio em uma escala catastrófica. A

criança que tenta matar o seu pai – Karamazov estava certo – criou para si um inferno vivo.

Fomos chamados a ser portadores de Deus, mas, em uma vocação tão elevada, estavam latentes as mais terríveis tentações, e sucumbimos a elas.

Estou confuso, ainda a escolher o meu caminho através dos escombros da nossa história estilhaçada. O que é verdade? O que é falso? Não se pode confiar em nada nas bibliotecas. Quem somos nós? (O'BRIEN, 2011, p. 646-647, tradução nossa)^{li}.

Nos exemplos literários mencionados por Alexander Graham, vemos como estes funcionam como mediadores entre o personagem e seu desejo de ser um pai melhor, que é materializado, por um lado, nos sacrifícios por ele empreendidos na longa viagem em busca do filho e, por outro lado, nas oportunidades que ele tem, no decorrer da mesma viagem, de colocar em prática uma espécie de paternidade não-biológica.

4.3 *And thus he learned that the spectrum of human personality was universal.* Co-detta

O presente capítulo explorou o modo como o personalismo e a mediação externa estão presentes na narrativa de *The Father's Tale*. Constatamos que as ideias personalistas de Solovyov (1995), Berdyaev (1975), Buber (2003), Maritain (1972) e Wojtyła (2013; 2016) puderam ser observadas em diversos trechos do romance de Michael O'Brien (2011), o que reforça o fato de que o autor canadense sofreu muitas influências desta escola filosófica, conforme relatado por Manganiello (2010) e Cavallin (2017). Vimos como os temas da *singularidade*, da *liberdade*, da *criatividade*, do *sofrimento*, da *angústia*, da *alteridade* e do *amor* se encontram nos vários subtemas e personagens da narrativa.

Além disso, averiguamos a presença do mecanismo de mediação externa tal qual concebida por Girard (2008a, 2008b e 2009) e explorada por Kirwan (2005), Golsan (2002) e Olson (2018). Por fim, as intuições de Darcy (2019) em relação à conexão entre o interpersonalismo engendrado pelo fenômeno do desejo mimético e o personalismo matizado pelo amor responsável foram cruciais para a compreensão da presença dos fenômenos mencionados no livro de O'Brien, fornecendo, assim, mais uma chave hermenêutica que possibilite sua leitura e entendimento.

ⁱ [While Soloviev does not speak of himself as a personalist, several essential aspects of what came to be called personalism can be found in his thought: viz. the inviolable dignity of the human person, understood in terms of Kant's categorical imperative; the importance of free human action; and the relational nature of persons, advocating a middle way between atomistic individualism and collectivism.]

ⁱⁱ [Theology is a typically Western discipline. Religious philosophy is typically Russian.]

ⁱⁱⁱ [Every person is, first of all, a natural phenomenon, whose acts and perceptions are determined by and subordinate to external conditions. Insofar as the manifestations of this person are determined by these external conditions, insofar as they are subordinate to the laws of external, or mechanical, causality, the properties of these actions or manifestations of this person (properties that form what is called the person's empirical character) are but natural, conditional properties.

Together with this, however, every person has something absolutely unique, which defies all external determinations, does not fit any formula, and yet imposes a determinate, individual stamp upon all the actions and perceptions of that person. This uniqueness is indefinable and unchangeable. It is completely independent of the external direction of the will and action of the person. It remains unchangeable under all the circumstances and conditions in which this person may be placed. Under all circumstances and conditions, the personality will manifest its indefinable and elusive uniqueness, its individual character, and will put its imprint upon every one of its actions and perceptions.

Thus, this inner individual character of the person is something absolute, and it is this absolute character that constitutes the proper essence, the unique personal content or unique personal idea of the given being, the idea that determines the essential significance of this being in everything, the part this being plays and everlastingly will play in the universal drama.]

^{iv} [Of the two sons, Jacob was the one more like Alex, though only proximately so. His unadventurous spirit resembled that of his father, but there the similarity ended. He loved to talk, and his conversation was always about structures, systems, the significance of certain collations of data, and the codifying of objects and people. As a boy he had liked to build things in the basement: edifices of crates and cast-off lumber, engines made from nuts and bolts and old copper pipes, and structures from his grandfather's extensive collection of Mec-cano sets. He was inventive where Andrew was creative. He collected stamps and coins, while Andrew collected abandoned bird nests and odd-shaped stones. Jacob liked to draw buildings and machines with drafting pen and ruler; Andrew loved to draw arabesques of wind and landscape, the movement of birds, and the idiosyncrasies of people's faces, using charcoal and pastel sticks that snapped in his fingers. Jacob searched out intricate ideas and dependable principles; Andrew was lured by feeling and surprise.

Despite these differences, both boys had been gifted with kind and affectionate natures, and this combined with their physical appearance made them popular with adults and sought after by friends. If Andrew was handsome, Jacob was more so. He was brown eyed and olive skinned (Carol's contribution), shorter than his younger brother but more prone to develop muscle. On the high school playing fields, Jacob had been a studied athlete, Andrew a flamboyant one, and both were successful at it. Girls fell in love with them instantly, saved from disaster only by the Graham tradition of respect and manners – and, Alex made sure, the Catholic tradition of manly virtue.]

^v [But personality, man as a person, is not a child of the world, he is of another origin. And this it is that makes man a riddle.]

^{vi} [The shock of the cold water stunned him, and in the sudden darkness he felt for a moment that he was losing consciousness. Kicking hard, he resurfaced, pushed away the chunks of ice floe, and lashed his way slowly toward the children. The tug of the current increased as he approached them, and his legs were dragged downward. His boots hit the rocky bottom of the riverbed. The water level was just above the sternum of his chest. Three feet away the children's eyes were rolling, and the boy's arm was sliding off the shelf again, a body length from where the river plunged over the dam.

Alex forced his dead legs to move, one step, another. Another. The water level was now at his neck.

The boy let go of the ice just as Alex half-swam, half-leaped between him and the dam. Grabbing the children's arms, he swiveled around toward the shore, dragging them after him. Straining his toes downward, he searched with his feet, hoping to touch a stone, a submerged log, anything that would give him purchase. Without warning, one leg refused to go down full length; it no longer had any feeling, and he did not know if it had cramped or had hit something on the bottom. He pushed with his hips, and his body was propelled forward. The dead weight of the children followed with agonizing slowness.

Close to the shore he stood upright and found that the water was just above his knees. The ice shelf shattered before him with every step. Shaking uncontrollably, numb in all his extremities, he pulled the girl into his arms and staggered toward solid ground. He dragged her onto the shore and laid her down on the snow, then turned back for the boy, who was gasping loudly, trying to rise on all fours. Alex grabbed him around the chest and pulled him up, and together they staggered out of the water.

As he fell to the ground, Alex saw people running toward him; he heard car horns beeping, doors slamming, shouts, cries; and in the few seconds before he closed his eyes, he saw galaxies slowly revolving in the open places that are high above the enclosures of the heart.]

^{vii} [The definite article in the book's title – *The Father's Tale* – is telling, and sets the frame for the whole story: it is not just a tale of any father. It is the Father's tale, and Alex's experience as a father finds its home in story of God the Father. For Alex is not just a father, but a son also, and finds that the two identities collide and mesh. There are many instances in which Alex finds himself acting as a father to those who are not his biological children. Examples include: 1) Alex also becomes, for a brief time, a father figure to the small-town physician's two sons (mirroring his own children); 2) during a stay in the Kremlin, Alex befriends an unnamed young hotel prostitute, and provides her with funds to escape her virtual enslavement, in the face of his own financial shortage; and 3) while at the Kremlin, Alex rescues and pays for the hospitalization of a stranger he finds abjectly filthy and bleeding in a public restroom (in "the drain hole of the universe"), thereby emptying his already dwindling treasury.]

^{viii} [Personality is the universal in an individually unrepeatable form. It is a union of the universal-infinite and the individual-particular. It is in this apparent contradiction that personality exists. The personal in man is just that in him which he does not have in common with others, but in that which is not shared with others is included the potentiality of the universal. The understanding of human personality as a microcosm is set in antithesis to the organic-hierarchical interpretation of him, which transforms man into a subordinate part of a whole, into a common, a universal.]

^{ix} [In that way man is looked at partially: but there is in that case no mystery of man, as personality, as an existential centre of the world. Personality is recognized only as a subject, in infinite subjectivity, in which is hidden the secret of existence.]

^x [The river of time flowed on, and he found himself smiling at Carol, and she at him, over a game of Scrabble on the card table, gazing at each other as they sought to win with longer and cleverer words while his father grumbled over the *Globe and Mail* in the corner armchair, and the grandfather clock chimed nine bells. And Alex spelled out "I love you" with the little block letters. Then she spelled out "I love you too." And Alex, after a search through the heap of letters, replied, "We will dance like the three deer." And she blushed.]

^{xi} [Personality is not made up of parts, it is not an aggregate, not a composition, it is a primary whole. The growth of personality, the realization of personality certainly does not mean the formation of a whole out of its parts. It means rather the creative acts of personality, as a whole thing, which is not brought out of anything and not put together from anything. The form of personality is integral, it is present as a whole in all the acts of personality, personality has a unique, an unrepeatable form, Gestalt. What is known as Gestalt psychology, which regards form as the primary qualitative value, is more acceptable to personalism than other systems of psychology.]

^{xii} [Tolstoy understood this admirably. He always depicts the double life of man, the outwardly conditional, unreal life, replete with falsehood, which he brings into relation with society, the state and civilization, and his inner real life in which man confronts primary reality, and the deeps of life. When Prince Andrew is gazing at the starry heavens, that is more real life than when he is engaged in conversation in a Petersburg drawing-room.]

^{xiii} [Personality is a subject, and not an object among other objects, and it has its roots in the inward scheme of existence, that is in the spiritual world, the world of freedom. Society on the other hand is an object. From the existential point of view society is a part of personality, it is its social side, just as the cosmos is a part of personality, its cosmic side.]

^{xiv} [Personality is activity, opposition, victory over the dragging burden of the world, the triumph of freedom over the world's slavery. The fear of exertion is harmful to the realization of personality. Personality is effort and conflict, the conquest of self and of the world, victory over slavery, it is emancipation.]

^{xv} ["It's a diamond", said one old man.

"It's a comet that fell from the cosmos", said a woman.

"It's blue fire", said another.

"Burning snow!"

"A jewel in an icon!" a small voice rasped, for Aglaya the Crow was among them as well. Standing at the bottom of the trail, leaning on a cane as she inspected the new creation, she nodded her approval. Without warning, she lifted her head in the silence and began to sing. Her voice was thin and tremulous, an old woman's voice, yet rich in emotion. Alex did not know the song, and what it meant he could not guess, for Aglaya's words were unclear. People on all sides began to hum, for it seemed they knew it, or if they did not, they were able to enter into its spirit without difficulty. The tune was in a minor key, melancholic and evocative.]

^{xvi} [Personality is not only capable of experiencing suffering, but in a certain sense personality is suffering. The struggle to achieve personality and its consolidation are a painful process. The self-realization of personality presupposes resistance, it demands a conflict with the enslaving power of the world, a refusal to conform to the world. Refusal of personality, acquiescence in dissolution in the surrounding world can lessen the suffering, and man easily goes that way. Acquiescence in slavery diminishes suffering, refusal increases it. Pain in the human world is the birth of personality, its flight for its own nature. Already in the animal world individuality suffers. Freedom gives rise to suffering.]

^{xvii} ["It wasn't God's first choice for our lives, that's true. But when it happened, and the darkness fell, he brought another kind of good out of it. The pain is gone now, Andrew, and I'm home. I'm a different person, and I hope a better person."

On an impulse Andrew knelt on the floor and put his arms around his father.]

^{xviii} [Alexei Andreivich,

You do not know me, and I do not know you. You have a name that is beautiful in the sight of God, who is your Father. You have a Father, Alyosha. You are not alone. Though you say you are dead, you are alive. Though you think you are destined to fall down into the drain hole of the universe, it is not true. Do not believe that lie. You are more than you think you are.

Life demands that we part, but I will not forget you. We are united in a bond that nothing can break. Take this gift, and when you have recovered your health, begin again.]

^{xix} [Then followed days within a labyrinth of bureaucracy. This included calls to Charles Findley for additional funds. The money was wired to a bank in downtown Helsinki, and that too entailed negotiations. There were applications at the Russian embassy for a rushed visa, which required photographs, identification papers, and interviews. There were arrangements through a travel agent, which was necessary for the satisfaction of Intourist requirements: a hotel license number, booking confirmations, more faxes. A rail ticket from Helsinki to Saint Petersburg. The costs were mounting rapidly, and for that reason it was necessary to forego an airline flight. The trip by rail would take only six hours, and the ticket for a coach seat was relatively inexpensive.]

^{xx} [Michael O'Brien, however, avoids the potential pitfalls of such Manichaeism on the one hand and Pelagianism on the other by grounding his depiction of human nature in what Maritain calls "transcendental realism," or in the "spiritual resemblance" that exists between the Creator and his creature [...]. He identifies the *Imago Dei*, lost when Adam fell and restored to the original unity of image and likeness with Christ's redemption, as providing the "hidden dynamic" that sustains the Western literary imagination.]

^{xxi} [On the other hand, is it not a serious reproach to assert of a man that he has no personality? Do not heroes and saints impress us as men who have reached the heights of personality as well as generosity? Nothing great is accomplished in the world save through a heroic fidelity to some truth which a man who says "I" sees and proclaims; a heroic fidelity to some mission which he, himself, a human person, must fulfil; of which, perhaps, he alone is aware and for which he lays down his life.]

^{xxii} [The human being is caught between two poles; a material pole, which, in reality, does not concern the true person but rather the shadow of personality or what, in the strict sense, is called individuality, and a spiritual pole, which does concern true personality.]

^{xxiii} [Let us consider individuality first. Outside of the mind, only individual realities exist. Only they are capable of exercising the act of existing. Individuality is opposed to the state of universality which things have in the mind. It designates that concrete state of unity and indivision, required by existence, in virtue of which every actually or possibly existing nature can posit itself in existence as distinct from other beings.]

^{xxiv} [In each of us, individuality, being that which excludes from oneself all that other men are, could be described as the narrowness of the ego, forever threatened and forever eager to grasp for itself. Such narrowness in flesh animated by a spirit derives from matter. As a material individuality, man has only a precarious unity, which tends to be scattered in multiplicity. For of itself, matter is inclined to disintegration just as space is inclined to division.]

^{xxv} [Yevgeny had believed that it was still possible for Russia to find her soul. And if she did, she could offer to Western man a way to rediscover the sacredness of existence. East and West might then understand, in a way that neither had yet understood, the beauty and holiness of human life. And in doing so, man would also find his own lost identity. But if Russia did not find her soul, then the West would continue to degenerate, and both East and West would be locked together in a double helix that would spiral them both into the drain hole of the universe. Their last cry, the eternal *nyet, nyet, nyet*.]

^{xxvi} [Personality is a much deeper mystery, and to probe the depths of its meaning is considerably more difficult. Perhaps the most opposite approach to the philosophical discovery of personality is the study of the relation between personality and love.]

^{xxvii} [Personality is the subsistence of the spiritual soul communicated to the human composite. Because, in our substance, it is an imprint or seal which enables it to possess its existence, to perfect and give itself freely, personality testifies to the generosity or expansiveness in being which an incarnate spirit derives from its spiritual nature and which constitutes, within the secret depths of our ontological structure, a source of dynamic unity, of unification from within.]

^{xxviii} [More farms, villages, and copses of winter trees.

More children standing on stone fences, waving—I greet, I greet, I greet you!

Alex wondered if they were flattening pennies on the rail. He recalled a nonsense rhyme that Andrew had loved as a child.

Bobby on the railroad

Picking up stones,

Along came an engine

And broke Bobby's bones.

"Oh!" said Bobby. "That's not fair!"

"Oh", said the engineer. "You shouldn't be there!"

Andrew had sung it and skipped to it for years, never failing to laugh at the punch line. Alex had puzzled over this.

Whenever he analyzed it, the ditty seemed to him a choice for justice over mercy. Considering that it was about a child who got a rough deal at the hands of an adult, a system, and a great big powerful machine, what was so funny?

Had it offered Andrew a glimpse of himself caught in a moment of folly? Perhaps when he had laughed at the stubborn little boy who ignored the lessons of reality he was really laughing at himself, for he knew deep down that he often behaved like Bobby, that he too was capable of foolish things when driven by his own tiny, dynamic will.

Jacob had always been annoyed by the song. His sympathy was entirely with the engine and its driver. Jacob knew about engineering. He did not laugh about the ditty, and never had. It now occurred to Alex, north-bound on an English train, that he might have been wrong about his two boys. As a young father he had often been concerned about what kind of man Andrew would grow up to be, and never worried about Jacob. Andrew's devil-may-care approach to life was latent with danger. Jacob's seemed destined for stability. Sensible Jacob would not break his parents' hearts.

Though it seemed to Alex that Andrew was fulfilling the early premonition, he was now struck by a parallel worry, one he had not considered until this moment. Jacob too was Bobby. And the problem of the will became more difficult to the degree that the elder son was unable to feel amusement at himself, which implied that he felt no need for correction. If the pursuit of his will were to become a grave and sensible business, he risked becoming incapable of laughing at himself, and thus less able to know himself, and in the end that much more a slave to himself.

Alex wondered why he had not seen this before. Had he worried so much over the weaknesses in Andrew's character that he had not given near enough attention to Jacob's? He had failed both of his sons, it seemed.]

^{xxxix} [Personality, therefore, signifies interiority to self. And because it is the spirit in man which takes him, in contrast to the plant and animal, beyond the threshold of independence properly so called, and of interiority to oneself, the subjectivity of the person has nothing in common with the isolated unity, without doors or windows, of the Leibnizian monad. It requires the communications of knowledge and love. By the very fact that each of us is a person and expresses himself to himself, each of us requires communication with other and the others in the order of knowledge and love. Personality, of its essence, requires a dialogue in which souls really communicate. Such communication is rarely possible. For this reason, personality in man seems to be bound to the experience of affliction even more profoundly than to the experience of creative effort. The person is directly related to the absolute. For only in the absolute is it able to enjoy its full sufficiency. Its spiritual homeland is the whole universe of the absolute and of those indefectible goods which are as the pathways to the absolute Whole which transcends the world.]

^{xxx} [He made the boats in the spring, shortly before his death. For weeks the kitchen was a mess, wood shavings everywhere, bits of metal and canvas. It was difficult then to believe he was dying. I was so certain we would beat the cancer. But he knew. Yevgeny knew very well that he was going to die, though he never said a word to me about his certainty. He made these toys as a message to his sons, a memory for them to hold on to. So they wouldn't forget him.]

^{xxxix} [Finally, we turn to religious thought for the last word and find that the deepest layer of the human person's dignity consists in its property of resembling God – not in a general way after the manner of all creatures, but in a *proper* way. It is the image of God. For God is spirit and the human person proceeds from Him in having as principle of life a spiritual soul capable of knowing, loving and of being uplifted by grace to participation in the very life of God so that, in the end, it might know and love Him as He knows and loves Himself.]

^{xxxii} [He thought of his sons. He began to miss them very much, to feel his love for them, to ponder their fine characteristics with gratitude and their faults with mercy. His anguish over Andrew's bondage had diminished, and he now realized that a certain detachment had entered the emotional equation since his confession and Communion. He understood that the intensity of his anxiety had come from an imperfect trust in the providence of God. His mind had proclaimed its faith, but his heart had screamed its doubt.]

^{xxxiii} [Man is objectively a "somebody"—and this distinguishes him from the rest of the beings of the visible world, the beings that objectively are always merely "something." This simple, elementary distinction conceals a deep abyss that divides the world of persons from the world of things.]

^{xxxiv} [A lack of cause would become a reason for pessimism, unintelligible just like every evil.]

^{xxxv} [The commandment formulated in the Gospel demands from man love for other people, for neighbors (bližni); in its full reading, however, it demands love for persons. For God, whom the commandment to love names in the first place, is the most perfect personal Being. The whole world of created persons draws its distinctness and natural superiority in relation to the world of things (non-persons) from its more particular likeness to God. The commandment formulated in the Gospel, while demanding love in relation to persons,

remains indirectly in opposition to the principle of utilitarianism, for this principle [...] is incapable of ensuring love in the relation between human beings, between persons. The opposition between the evangelical commandment and the principle of utilitarianism is indirect inasmuch as the commandment to love does not formulate the very principle on which realizing this love in the relations between persons is possible. Christ's commandment, however, lies in a sense on a different level than the principle of utilitarianism; it is a norm of a different degree. It does not directly concern the same thing: the commandment speaks of love for persons, whereas the principle of utilitarianism indicates pleasure as the basis not only of action, but also of normalizing human actions. Yet, we have stated in the critique of utilitarianism that starting from this basis of normalizing, which that system adopts, we will never be able to arrive at love. For the very principle of "using," that is, of treating the person as a means to an end, and even to the end that is pleasure—the maximization of pleasure—will always stand in the way of love.]

^{xxxvi} [The silence stretched uncomfortably. He wondered why he was talking to a prostitute. Were his motives as pure as they seemed? Was his righteous talk only to ease his conscience as he inched toward the edge of the precipice? Was his loneliness driving him, or was it compassion? Christ talked with prostitutes, after all. Yes, but he was not Christ. He wondered, moreover, if her story was a clever ploy, plan B for a slow night at the Rossiya, or possibly a methodology that worked well on the reluctant and the guilt ridden. Would she in the next breath tell him of her miserable straits, of her hungry children exploited in hostile surroundings? [...].

If she had told him their names and added a convincing tale of woe, Alex would have thought she was inventing it, or that, if the tale was true, she was simply using it to warm up a cool customer. But she did not. Her reticence, he sensed, was a defense against total dehumanization. [...].

Alex sat brooding for several minutes, wondering about her. She was not a predator. She clung desperately to her tiny scrap of misplaced honor, her refusal to take money without an exchange of services, and this, though its logic was inverted, prevented her from losing everything—losing herself. He had not seen her face, but strangely he felt that he knew her, felt her fear and pride as if they were his own, her helplessness adding to his own growing list of failed hopes. He sighed. The gulf between them was vast, and she had not found the strength to hurl her true self toward his outstretched hand.]

^{xxxvii} [Sexuality is that domain of existence where persons are prone to experience a humiliating loss of self-control over the body. It is also the aspect of bodily existence where persons face the greatest danger of being depersonalized, reduced to the status of an object as they are instrumentalized for the sake of meaningless sexual gratification.]

^{xxxviii} [He thought of Father Serafim and all that the priest had suffered, and of Father Sergius as well. He wondered how they had kept faith. He also remembered Alyosha of the underground, a degraded prince who had lost faith, or perhaps had never had it, yet survived on scraps of hope. For Alyosha, hope had come through the syringe and the bottle. Alex remembered also the prostitute whom he had helped in Moscow, a degraded princess, a woman without a name. Interdevushka, she had called herself, "international girl", servicer of foreign needs—identifying herself as a function. Where had she found hope? In a fugitive devotion to a reformed harlot of the desert? He saw that these people had experienced depths of suffering he could not begin to understand. And there were depths of human endurance in them as well. This thought cast him down still further, for he saw that his readiness to plunge into despair over his minor afflictions revealed a great deal about his own character. Now, added to his other burdens, Alex began to suffer from an acute dislike for himself.]

^{xxxix} [The philosophy of St. John Paul II and the anthropology of René Girard take their respective starting points from very different domains of thought: personalist and Thomist philosophy in the case of the former and literary criticism and cultural anthropology in the case of the latter. This essay will seek to show that the thought of each, in spite of significant differences in subject matter and method, seeks to understand the human person within the context of the interpersonal dynamisms that determine the course of human life.]

^{xl} [As both Girard and John Paul II demonstrate, the self is integrated by the other whose likeness communicates the ability to live in a reciprocity with all others that is edifying and integrates the self into a coherent “I am”.]

^{xli} [Cervantes is not the first writer to consider the theme of mimesis, of course. A long Western philosophical tradition has followed Aristotle in the *Poetics* – ‘man is distinguished from other life-forms by his capacity for imitation’.]

^{xlii} [Girard’s notion of mimetic desire insists that every aspect of our personhood, even its most intimate level, the level of desire, is interpersonal in nature. Understanding desire, as well as the “self” in which it resides, requires acknowledging the decisive role of the “other,” the model whose desire is imitated.]

^{xliii} [In *Remembrance of Things Past* Marcel Proust also offers interesting examples of external mediation in a novel dominated by internal mediation. The young narrator, Marcel, is a passionate admirer of the writer Bergotte. Because Bergotte is a writer, Marcel wishes to become one as well. Bergotte admires the actress Berma, and it is therefore one of the young narrator’s most ardent desires to see her perform. Just as Marcel desires what Bergotte desires, so he remains indifferent to those things that do not interest the older man. As Girard remarks, Marcel’s stroll along the Champs Elysees leaves him cold because Bergotte has failed to describe the famous avenue in his writings.]

^{xliv} [Violence erupts from mimesis of those in our village, whom we take as mediators, as colleagues, or competitors. External mediation is mimicking someone outside the village.]

^{xlv} [It is also worth noting that the model/obstacle/rival need not in fact be an actual person. In fact, in three of the novelists considered by Girard, mimetic passions are aroused by the subject’s reading of fictional literature. Don Quixote imitates a fictional hero, Amadis de Gaul, as we have seen. Similarly in Flaubert: when Madame Bovary embarks on the first of her adulterous affairs, she recalls ecstatically the romantic literature which had nourished her desires up to that point. [...].

This link between reading and desire is also made explicit by the narrator in Marcel Proust’s *A La Recherche du Temps Perdu* [...]. As Girard points out, the printed word has a magical power of suggestion for the young Marcel, evident in his adulation of the writer Bergotte, and extending even to the theatrical posters he reads on the Champs-Elysees.]

^{xlvi} [External mediators enable us to defer violent impulses, not simply block them. Freud taught the world to call this “inhibition,” but inhibition is simply one blind impulse countering another. Deferral involves a conscious choice to suspend the rush to violence [...]. It provides an escape from rivalry, through role models such as celebrities, aristocrats, elderly relatives, deceased relatives, ancestors, heroes, saints, angels, demi-gods, gods, elder gods, and supreme gods. Mimicking external desires weakens the impulse to copycat nearby desires, and dampens the whirlpool of mimetic desire.]

^{xlvii} [Alex prayed fifteen decades of the rosary, asking the Blessed Virgin to intercede for him. And as he meditated on the life of Christ embedded in the mysteries, a light seemed to grow in his mind, bathing a scene from the Gospels with particular significance. It was the flight into Egypt—Joseph and Mary rising in the night and taking the hunted child with them out into darkness and exile, into radical insecurity. They knew next to nothing of the reason why. They simply obeyed.]

^{xlviii} [Distant mediators challenge their admirers, in this process, to muster and exert a great deal of creative energy. Consider, for example, a legendary figure such as King Arthur. Daily life has obviously changed since King Arthur’s day, so if he is to be a viable external role model, devotees must adapt Arthur’s desires to their own lives as they find them. Guinevere, Excalibur or the Holy Grail remain forever out of reach. His admirers must find ways to imitate him in their present context. Such a project can engage King Arthur’s admirers over the course of their whole lives. By pursuit of a lifelong imitative model, human identity develops stability, priority, and direction that it otherwise could not.]

^{xlix} [Empty, he said to himself. I feel so empty. He was a void around which the fragments of his life circled without apparent meaning: Andrew’s face, Jacob’s, Carol’s; his father, his mother; Father Toby; Charles; Oleg; and Jamie and Hannah Colley, surfacing between the ice floes, then sinking again. Of the many elements swimming before his mind’s eye, memories from the past began to assert themselves. Some of these

scenes of sadness, and thus Alex pushed them away and tried to think about his first love—books. Facets of many tales leaped out of the shadows: Karamazov's four boys, Tolstoy's princes and serfs, Lermontov's heroes and killers, Turgenev's fathers and sons—materialists breeding nihilists and nihilists breeding anarchists, saints breeding sinners and some of the sinners breeding saints, and all the weltering masses of mankind who swam between the shores of birth and death.]

^l [Despite his affection for Kiril and Ilya, he was glad for the solitude and savored the sweet melancholy of the moment. He was ascending to a high perspective from which he could meditate on the Sacred Sea and the vast panorama of the taiga.]

^{li} [Russian guilt—how readily a Russian slips into dreadful sins, yet unlike the men of the West, he cannot jettison his guilt or paper it over with new philosophies. The duality in us is not the fault of the Byzantine vision of existence (in all its fullness). It is the fault of corrupting our form of it.

Yet our suffering and our isolation forged a unique character, a spiritual culture that still endures beneath the smothering cloud of “socialist realism”. Music, which is inherently spiritual, is our primary art, our only art untainted by ideology. In the nineteenth century, when Western thought began to influence the intelligentsia, some of our greatest saints lived and our great music and literature grew. As Western intellectual revolutions seeped into our life, God raised up these saints and artists as signs of a larger universe. We did not hear them, or if we heard them, it was only to appreciate the style and the ethos, so charmingly Russian, so amusingly eccentric! We smiled indulgently at our excesses, then turned to the West, so cool, so rational, so imbued with the bracing atmosphere of intellectual genius. We were tired of being Europe's ignorant peasant. We became proud, and this pride was our downfall. Hegel and Kant helped to enlarge us—and to ruin us. The exaltation of intellect without a grounding in the hierarchical cosmos, without humility, will end (and did end) in a hyperassault upon the Fatherhood of God. This is patricide on a catastrophic scale. The child who attempts to kill his father—Karamazov was right—creates for himself a living hell.

We were called to be God-bearers, but such a high calling was latent with the most terrible temptations, and we succumbed to them.

I am confused, still picking my way through the debris of our shattered history. What is true? What is false? One can hardly trust anything in the libraries. Who are we?]

Coda: (Allegro).

Figura 10 – *Martim-pescador sobrevoando um iglu*¹.



¹ Arte gerada através da Inteligência Artificial. O algoritmo, depois de ter processado a frase “Redon painting of a blueish glowing igloo and a Kingfisher”, que eu inseri, criou esta pintura digital. Endereço virtual: <https://openai.com/dall-e-2/>. Acessado no dia 06 de outubro de 2022.

Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis. Osman Lins

Literary criticism should arise out of a debt of love. In a manner evident and yet mysterious, the poem or the drama or the novel seizes upon our imaginings. We are not the same when we put down the work as we were when we took it up. To borrow an image from another domain: he who has truly apprehended a painting by Cézanne will thereafter see an apple or a chair as he had not seen them before. Great works of art pass through us like storm-winds, flinging open the doors of perception, pressing upon the architecture of our beliefs with their transforming powers. We seek to record their impact, to put our shaken house in its new order. Through some primary instinct of communion we seek to convey to others the quality and force of our experience. We would persuade them to lay themselves open to it. In this attempt at persuasion originate the truest insights criticism can afford. George Steiner

Deshalb hassen und fürchten die Menschen Phantasien und alles, was von hier kommt. Sie wollen es vernichten. Und sie wissen nicht, daß sie gerade damit die Flut von Lügen vermehren, die sich ununterbrochen in die Menschenwelt ergießt - diesen Strom aus unkenntlich gewordenen Wesen Phantâsiens, die dort das Scheindasein lebender Leichname führen müssen und die Seelen der Menschen mit ihrem Modergeruch vergiften. Sie wissen es nicht. Michael Ende

Nesta tese, apresentamos uma investigação de quatro temas – e suas interconexões – presentes no livro *The Father's Tale*, publicado em 2011 por Michael David O'Brien, escritor, iconógrafo e pintor canadense. O martim-pescador, que voa e mergulha pelas mais de 1000 páginas da narrativa, guiou-nos, durante o primeiro movimento deste trabalho, à atenta análise das relações entre o espaço, seus símbolos e a narrativa. Acompanhados por Walter Benjamin, os exegetas de John Ronald Reuen Tolkien e de Homero, Tzvetan Todorov, Wladimir Krysinski, Erich Auerbach, Georges Poulet, Michel Onfray, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Gabriel Zoran, Maurice Blanchot, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant e Jean Weisgerber, dedicamos a composição do primeiro movimento deste trabalho às interfaces entre os espaços e a simbólica riqueza da escrita literária.

Se os emblemas que remetem à nostalgia pela casa – a terrestre e a celestial – não estivessem mesclados ao seu ser, o que teria sido da jornada de Alexander Graham, nosso introspectivo hobbit, pela Eurásia? O seu lar, especialmente representado pela *poustinia*, pelo iglu – a luminosa e cerúlea Casa de Neve – e por suas leituras – as que estavam em sua mente, bem como as que o acompanharam na viagem –, apareceu-lhe em devaneios e sonhos, remetendo-lhe as recordações de Carol, Jacob e Andrew.

Se, por um lado, Alexander demorou algumas décadas para poder viajar para fora de seu país, o herói da narrativa já havia viajado diversas milhas por meio dos livros que auxiliaram na construção de sua personalidade. Portanto, seu deslocamento e sua vida literária estão intimamente interligados. Se Alexander era um bibliófilo melancólico, podemos pensar que o herói do romance encontrou, em outras narrativas, fragmentos de sua vida. Ao longo de *The Father's Tale*, percebemos a importância das múltiplas referências literárias. Da literatura grega à britânica e das narrativas russas às parábolas do Evangelho, a obra de O'Brien apresenta várias modalidades do fenômeno da intertextualidade. Guiados por Gérard Genette, Affonso Romano de Sant'Anna, Marcel Proust, Mikhail Bakhtin, Tiphaine Samoyault, Julia Kristeva, Antoine Compagnon e Roland Barthes, Northrop Frye, Gaston Bachelard, Robert Alter, Frank Kermode, Robert Graves, Henri Nouwen e Dennis Sobolev, consagramos a composição do segundo movimento deste trabalho à análise da trama da narrativa relacionada à vida literária de Alexander Graham, o labirinto de citações e sua vivência do catolicismo.

O martim-pescador e a libélula dançando no céu e sobrevoando o iglu, o fogo azul, a safira em chamas.

As alusões ao poema *As Kingfishers Catch Fire* de Gerard Manley Hopkins, aos temas dostoiévskianos e à *Parábola do Filho Pródigo* se constituem como bases em que a história do protagonista se reflete. A menção à *Parábola do Filho Pródigo* possui, como vimos, um peso maior. O intertexto bíblico possibilita interpretar a história de Alexander por meio da chave de leitura engendrada pela busca da paternidade. Ao contrário do que poderíamos

pensar inicialmente, o foco da narrativa não se encontra no personagem do filho – o pródigo, Andrew, ou o justo, Jacob –, mas no pai, que, aparentemente, não se assemelha àquele da Parábola.

Constatamos uma semelhança. Se o pastor de ovelhas da *Parábola da Ovelha Perdida* arrisca-se para resgatar aquela que saiu do redil, semelhantemente vimos que Alexander arrisca sua segurança para procurar por seu filho que, ainda que fosse adulto, não deixou de ser filho. Direcionados por Heinrich Joseph Dominicus Denzinger, Luis Francisco Ladaria Ferrer, Henri Daniel-Rops, Ricardo de São Victor, Santo Agostinho, Santo Tomás de Aquino e François-Xavier Durrwell, constatamos que a fonte da paternidade humana encontra-se em Deus Pai, a primeira pessoa da Santíssima Trindade. Outrossim, derivamos, desta pesquisa, uma breve incursão pelos conceitos de pessoa e de misericórdia. Além disso, através de Northrop Frye, Jan Dobraczyński, João Clá Dias, Jerónimo Gracián e Sophia Boffa, percebemos que José de Nazaré, enquanto figura literária e hagiográfica, funciona como mediador entre a paternidade divina e aquele que a deseja emular, posto que, conforme Francisco (2020), São José possui um coração como o de Deus Pai.

Poderíamos pensar, apoiados em sua angústia revelada tanto pela narrativa quanto por suas entrelinhas, que Alexander foi, enquanto pai, um fracasso completo. Todavia, ao constataremos que sua Odisseia pessoal é marcada por lembranças das características de seus filhos e das atitudes heroicas que sustentam sua generosa atenção para com as crianças que se afogavam, o jovem no Hermitage, Lizaveta, o rapaz anônimo no bueiro cósmico e os filhos de Irina, percebemos que Alexander não foi o fracasso que pensou ter sido. Sua leve desatenção para com os filhos – especialmente Andrew –, revelada em devaneios que se intercalam com a narração da história, mostrou, paradoxalmente, que o herói, na verdade, era extremamente observador da natureza humana. Alexander foi, aos poucos, empenhado em configurar sua paternidade cada vez mais à de Deus. Tal conformação, defendemos, deu-se através da sutil presença arquetípica de São José.

O azul ardente do martim-pescador e a chama cerúlea da gélida safira.

Por fim, dedicamos o quarto movimento desta tese, guiados por Vladimir Solovyov, Nikolai Berdyaev, Martin Buber, Jacques Maritain, Karol Wojtyła, Michael Darcy e René Girard, à investigação das ressonâncias e sobreposições do personalismo filosófico e do desejo mimético, visto que tais temas haviam sido sutilmente sugeridos no término do terceiro movimento desta tese. Consideramos que a última frase do penúltimo capítulo de *The Father's Tale* sintetiza de forma magistral esta breve recapitulação: “Num impulso, Andrew ajoelhou-se no chão e abraçou o pai” (O'BRIEN, 2011, p. 1065, tradução nossa)². Esta cena, que assemelha-se ao *Retorno do Filho Pródigo* de Rembrandt, resume, ao meu ver, o argumento do livro: o retorno de Alexander e Andrew, pródigos, perdidos e reencontrados, com a dor afogada pelo amor filial e paternal – a união do amor divino e do humano. Esses e outros motivos poéticos, se não estivessem apoiados em um esquema formal que envolve o fenômeno da intertextualidade, não teriam o estatuto literário. Curtius compara a luz hermenêutica lançada na literatura ao cristal que concentra e decompõe a claridade:

Um cristal consiste numa grade espacial de elétrons e núcleos atômicos. A matemática e a óptica empregam o conceito de grade (conceito? metáfora? usam metáforas as ciências naturais?). *As formas literárias preenchem as funções dessas grades. Como a luz difusa se reúne na lente, como os cristais tomam a forma e textura cristalina, assim se cristaliza a substância poética num esquema de formas* (CURTIUS, 1979, p. 408, grifos nossos).

A abordagem da fenomenologia, aliada à *estética da recepção*, guiou-me nesta pesquisa. Através de Jauss, compreendi que o papel do leitor é de suma importância para a hermenêutica literária. Minha compreensão de *The Father's Tale* também contou, apoiada pela teoria de Jauss, com a comparação do romance de O'Brien com outras obras literárias, tanto as que já li quanto as que estão presentes no seu intertexto. Ademais, o meu entendimento da narrativa passou pelo crivo da *cadeia de recepções* que precedem esta tese, como o trabalho de Cavallin (2021) e Weisel (2020). Desta forma, o arcabouço teórico formado pelas reflexões de Jauss pavimentam, ao meu ver, uma forma de compreender a literatura neste espaço imaginal criado pela leitura:

² [On an impulse Andrew knelt on the floor and put his arms around his father.]

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, *a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta* –, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. *A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas.* A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. *Se, pois, se contempla a literatura na dimensão de sua recepção e de seu efeito, então a oposição entre seu aspecto estético e seu aspecto histórico vê-se constantemente mediada, e reatado o fio que liga o fenômeno passado à experiência presente da poesia, fio este que o historicismo rompera* (JAUSS, 1994, p.23, grifos nossos).

Muito mais pode ser dito sobre *The Father's Tale*. Afinal, a leitura crítica de uma obra literária nunca será definitiva. No entanto, a consciência da finitude e do esgotamento das coisas, além dos prazos institucionais a que estou submetido, obriga-me a colocar reticências nesta pesquisa. Com esta *coda*, expresso o meu desejo de que esta tese de doutoramento fomenta mais pesquisas relacionadas à vasta obra literária de Michael David O'Brien.

Owen Whitfield, um dos personagens de *The Father's Tale*, está presente em *The Sabbatical* (2021), fato que pode engendrar trabalhos que versem sobre as conexões entre as duas narrativas. Das temáticas justapostas nos romances que compõem a série *Children of the Last Days* – as séries de famílias que se entrecruzam, a influência de um personagem na sobrevivência de outras e a questão apocalíptica – ao tópico da ficção científica relacionada às reflexões filosóficas e teológicas em *Voyage to Alpha Centauri* (2013), da exploração da temática do sofrimento em *Island of the World* (2007) à inquirição do tema do isolamento em *The Lighthouse* (2020) e do estudo historiográfico em *Theophilos* (2010) à pesquisa sobre o mal e a redenção em *The Fool of New York City* (2016), este ramalhete de ideias me fariam querer escrever indefinidamente. No entanto, parece que a porta do iglu está se fechando. O gelo acumulado... poderá ser derretido pelo martim-pescador? O martim-pescador, pairando sobre esta tese e indicando o seu aparente término... para onde me levará? Guiou-

me, certamente, para o fim do labirinto. Se Bachelard (2003) afirmou que o fio de Ariadne é um *fio de volta*, percebo que o martim-pescador me trouxe à mão o fio que eu deixei cair quando estava perdido pelos corredores multidimensionais desta biblioteca.

Recordo-me de Iser e das suas luminosas considerações a respeito do papel do leitor na questão da recepção de um texto. Nesta tese, procurei levar em consideração a forma como *The Father's Tale* me acompanhou. O martim-pescador me ajudou a fazer associações entre ideias de proveniências as mais diversas possível. O crítico literário alemão recorda, por fim, que uma pesquisa que se debruça sobre um texto literário só pode ter a sua conclusão presente na abertura de inúmeras janelas que contarão com os pressupostos teóricos do leitor, do seu imaginário e do zumbido das libélulas, uma vez que a literatura “necessita de interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela” (ISER, 1996, p. 7).

Referências: *Every now and then I hear the poetry in you* (Rondo).

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª. ed. Tradução por Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADARKAR, Aditya. *Karna in the Mahabharata*. 2001. 284 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Chicago, Illinois, 2001.

AGOSTINHO *apud* FRYE, Northrop. *Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*. Tradução por Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AGOSTINHO. *A Trindade*. Tradução por Frei Agostinho Belmonte. 2ª. ed. Coleção Patrística. São Paulo: Paulus, 2014.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução por Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Paulus, 1984.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução por Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALMEIDA, Rogério Tabet de. Evolução histórica do conceito de pessoa – enquanto categoria ontológica. *Revista Interdisciplinar Do Direito - Faculdade De Direito De Valença*. Valença, v. 10., n. 1., 2017.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (ed). *The Literary Guide to the Bible*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

ALVIRA, Tomás; CLAVELL, Luis; MELENDO, Tomás. *Metafísica*. Tradução por Esteve Jaulent. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2014.

AMEAL, João. *São Tomás de Aquino: Iniciação ao estudo da sua figura e da sua obra*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1956.

ANGELICI, Ruben. Introduction. In: SAINT VICTOR, Richard of. *On the Trinity*. Translated by Ruben Angelici. Cambridge: James Clarke & Co, 2012.

- ANÔNIMO DO SÉCULO XIX. *Relatos de um Peregrino Russo*. Tradução por Karin Andrea da Guise. Petrópolis: Vozes, 2008.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução por Roberto Leal Ferreira. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Editada por Giovanni Reale, São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ATANÁSIO. *Vida e Conduta de S. Antão* (Patrística; 18). Tradução por Orlando Tiago Loja Rodrigues Mendes. 2ª. ed. São Paulo: Paulus, 2010.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Traduzido por Susi Frankl Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- AUFFRET, Pierre. Ô Mon Dieu, Trinité Que J'adore: étude Structurelle. *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità*, Roma, v. 58, n. 1., 2007.
- BACHELARD, Gaston *apud* ZUBEN, Newton Aquiles Von. Prefácio. In: BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução por Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro Editora, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1ª. ed. Tradução por Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a Imaginação das Forças*. 4ª. ed. Tradução por Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as Imagens da Intimidade*. 2ª. ed. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTH, Alfred. *Enciclopédia Catequética. Vol 1. Deus e a nossa Redenção*. Tradução por Padre Reinaldo Scrôcaro. São Paulo: Edições Paulinas, 1964.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *Image, text and music*. Translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Translated by Richard Miller. Oxford: Blackwell, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Translated by Richard Howard. Boston: David R. Godine, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 3ª. ed. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas, v. 1).
- BENSON, Robert Hugh. *O Senhor do Mundo*. Tradução por Ronald Robson. Campinas: Ecclesiae, 2013.
- BERDYAEV, Nicolas. *The Divine and the Human*. Translated by R. M. French. London: Geoffrey Bles, 1949.
- BERDYAEV, Nikolai. *Slavery and Freedom*. Translated by R. M. French. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.
- BÍBLIA – *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

- BINGEMER, Maria Clara; PINHEIRO, Marcus Reis. (Orgs.). *Narrativas Místicas: Antologia de textos místicos da história do cristianismo*. São Paulo: Paulus, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *Livro por vir*. Tradução por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOFFA, Sophia. *Joseph of Nazareth as Man and Father in Jerónimo Gracián's Summary of the Excellencies of St Joseph (1597)*. 2016. 235 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Ciências e Artes da Universidade de Notre Dame de Austrália, Sydney, 2016.
- BOLOGNESI, Regilena Emy Fukui. *Aristocracia Espiritual: a mística de Nikolai Berdyaev*. 2018. 95 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt Brace & Company, 1947.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do Dialógico*. Tradução por Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução por Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro Editora, 2003.
- BURCKHARDT, Titus. *Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul*. Baltimore: Penguin Books, 1971.
- CALDECOTT, Stratford. The Horns of Hope: J. R. R. Tolkien and the Heroism of Hobbits. IN: BOYD, Ian. & CALDECOTT, Stratford. (Ed.). *A Hidden Presence: The Catholic Imagination of J. R. R. Tolkien*. South Orange: The Chesterton Press, 2003.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Tradução comentada da poesia e da prosa de Gerard Manley Hopkins*. 1993. 283 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1993.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução por Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Editora Record, 2019.

CARPENTER, Humphrey. *The Inklings: CS Lewis, JRR Tolkien, Charles Williams and their Friends*. Boston: Houghton Mifflin Company: 1979.

CAVALCANTI, Raïssa. *Os Símbolos do Centro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAVALCANTI NETO, Lamartine de Hollanda. *Contribuições da Psicologia Tomista ao estudo da plasticidade do ethos*. 2012. 571 f. Tese (Doutorado em Bioética) – Centro Universitário São Camilo, São Paulo, 2012.

CAVALLIN, Clemens. *On the edge of infinity: a biography of Michael D. O'Brien*. San Francisco: Ignatius Press, 2017.

CAVALLIN, Clemens. The father and the prodigal son: A comparison between Marilynne Robinson's Home and Michael O'Brien's The Father's Tale. In: MÖLLER, Håkan & SIGURDSON, Ola (eds.). *Marilynne Robinson and theology*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2021.

CEIA, Carlos. Alegoria. In: *E-dicionário de termos literários*. Publicação online <http://www.fcsh.unl.pt//edtl/verbetes/A/Alegoria/html>. Acessado em 29 de setembro de 2022.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *The Bestiary of Christ*. Translated by D. M. Dooling. New York: Parabola Books, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (orgs.). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7ª. ed. Tradução por Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CLÉMENT, Olivier. *The Roots of Christian Mysticism*. Translated by Theodore Berkeley (O.C.S.O) and Jeremy Hummerstone. London: New City, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução por Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONSENTINO, Marcelo. A encarnação cósmica de Vladimir Soloviev. *Agnes*, n. 7., São Paulo, 2007.

CORNGOLD, Stanley; GREENBERG, Jack; WAGNER, Benno. (eds.). *Franz Kafka: the office writings*. Translations by Eric Patton and Ruth Hein. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009.

CROMBERG, Monica Udler. *A Crisálida da Filosofia: a obra Eu e Tu de Martin Buber ilustrada por sua base hassídica*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

CROMBERG, Monica Udler. A noção sufi de Ta'wil [تأويل] (“hermenêutica espiritual”): uma questão metodológica. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 25., n. 43., 2017.

CRUZ, Manuele Porto. *Pessoa, Comunidade e Empatia em Edith Stein*. 2018. 84 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Brasília, 2018.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução por Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DANIEL-ROPS, Henri. *História da Igreja: A Igreja dos apóstolos e dos mártires (Vol. 1)*. Tradução: Henrique Ruas. São Paulo: Quadrante, 1988.

DARCY, Michael. Personalism as Interpersonalism: John Paul II and René Girard. *Quæstiones Disputatæ*, Washington, Vol. 9., N. 2., 2019.

- DE FIORES, Stefano et al. (Dir.). *Dicionário de Mariologia*. Tradução de Álvaro A. Cunha, Honório, Dalbosco, Isabel F. L. Ferreira. São Paulo: Paulus, 1995. (Coleção Dicionários).
- DENZINGER, Heinrich Joseph Dominicus. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral da Igreja Católica*. Tradução por Peter Hünerman, José Marino Luz e Johan Konings. São Paulo: Paulinas, 2005.
- DIAS, João Scognamiglio Clá. *São José: Quem o conhece?* São Paulo: Instituto Lumen Sapientiæ, 2017.
- DOBRACZYŃSKI, Jan. *A sombra do pai: história de José de Nazaré*. Tradução por Antônio Carlos Santini. São Paulo: Cultor de Livros, 2015.
- DOHERTY, Catherine de Hueck. *Deserto Vivo: Poustinia*. Tradução por Héber Salvador de Lima, S.J. São Paulo: Edições Loyola, 1989.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução por Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamazov*. Tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DUBAY, Thomas. *Fire Within: St. Teresa of Avila, St. John of the Cross, and the Gospel – on prayer*. San Francisco: Ignatius Press, 1989.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução por Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Tradução por Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

DURHAM, John I. *Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith*. Macon: Mercer University Press, 2004.

DURRWELL, François-Xavier. *O Pai: Deus em Seu mistério*. Tradução por Benôni Lemos. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

ELIOT, Thomas Stearns. *Collect Poems (1909-1962)*. London: Faber and Faber, 2002.

ELISABETE DA TRINDADE. *Obras Completas*. Tradução por Atílio Cancin. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

EMMERICH, Anna Catherine. *The Life of the Blessed Virgin Mary: from the Visions of Anna Catherine Emmerich*. Charlotte, NC: TAN Books, 2009.

EVDOKIMOV, Michel. *Peregrinos russos e andarilhos místicos*. Tradução por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1990.

EVDOKIMOV, Paul. *Orthodoxy*. Translated by Jeremy Hummerstone. New York: New City Press, 2011.

EVERETT, Glenn. Hopkins on “inscape” and “instress”. *The Victorian Web*, 1988. Disponível em: <https://victorianweb.org/authors/hopkins/hopkins1.html>. Acessado em 07 de setembro de 2022.

FAITANIN, Paulo. Pessoa: a essência e a máscara! *Aquinate*, Niterói, n°3, 2006.

FICKLEY, Thomas. Being Indoors: The Indwelling of Christ in Hopkins’ “As Kingfishers Catch Fire”. *Earth and Altar*, 2020. Disponível em: <https://www.earthaltar.org/post/being-indoors-the-indwelling-of-christ-in-hopkins-as-kingfishers-catch-fire>. Acessado em 23 de agosto de 2022.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução por Luiz Araújo e Sandra M. Stroparo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRANCISCO, Papa. Carta Apostólica *Patris Corde* (Por ocasião do 150º aniversário da declaração de São José como Padroeiro Universal da Igreja). Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2020.

FREEMAN, Arthur *apud* NOUWEN, Henri. *A volta do filho pródigo: a história de um retorno para casa*. Tradução por Sonia S. R. Orberg. São Paulo: Paulinas, 1997.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. Tradução por Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinski. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GIRARD, René. *A Violência e o sagrado*. 3ª. ed. Tradução por Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Tradução por Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução por Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GOLSAN, Richard J. *René Girard and myth: An Introduction*. London: Routledge, 2002.

GRACIÁN, Jerónimo de la Madre de Dios. *Obras editadas y anotadas por el P. Silverio de Santa Teresa, O. C. D.* Tomo II. *Lampara Encendida, Conceptos, Josefina y otras bras*. Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1933.

GRAFE, Adrian. Geoffrey Hill as Lord of Limit: the Kenosis as a Theological Context of his Poetry and Thought. *Revue LISA/LISA e-journal*, V. 7., n. 3., 2009.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos: edição completa e definitiva*. Tradução por Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.

GREENBLATT, Stephen. et al. (ed.). Gerard Manley Hopkins. In: *The Norton Anthology of English Literature*. 8th ed. Vol. 2. London: W. W. Norton & Company, 2006.

GUARNIERI, Irma. *O mistério da inabituação divina em Ir. Elisabete da Trindade*. 2012. 90 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Departamento de Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GUILHERME, A.; MORGAN, W. J. Martin Buber's philosophy of education and its implications for adult non-formal education. *International Journal of Lifelong Education*, v. 28., n. 5., 2009.

HARRIS, Robert Laird; ARCHER, Gleason Leonard; WALTKE, Bruce K. (eds.). *Theological Wordbook of the Old Testament*. Chicago: Moody Press, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo (Edição em alemão e português)*. Tradução por Fausto Castilho. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

HENRY, Michael. The Father's Tale: An Everyman in Quest of His Wholeness. *Voegelin-View*, 25 de Novembro de 2012. Disponível em: <https://voegelinview.com/the-father-s-tale-a-novel-review/>. Acessado em 06 de agosto de 2022.

HITCHCOCK, Francis Ryan Montgomery. St. Paul's Hymn of Love: 1 Cor. xiii. *Sage*, v. 26, n. 152, p. 65-75, 1933.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução por Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HOPKINS, Gerard Manley. *Selected poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁRIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução por Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

INGARDEN, Roman. *The literary work of art*. Translated by George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press: 1973.

IQBAL, Muhammad Omer. *The Quran as a Literary Masterpiece within its Historical and Religious Milieus*. 2013. 147 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Estudos sobre as linguagens e a civilização do Oriente Médio da Universidade de Washington, Washington, 2013.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, vol. 1. Tradução por Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Tradução por Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMISON, Stephanie W. & BRERETON, Joel P. *The Rigveda: The Earliest Religious Poetry of India*. Oxford University Press, 2014.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução por Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JOÃO CRISÓSTOMO *apud* DIAS, João Scognamiglio Clá. São José: Quem o conhece? São Paulo: Instituto Lumen Sapientiae, 2017.

JOÃO DA CRUZ. *Obras Completas*. 2ª. ed. Tradução feita pelas Carmelitas Descalças de Fátima e Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa (Rio de Janeiro). Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

JOYCE, James. *Ulysses*. Ware: Wordsworth Editions, 2010.

KATZ, R. L. Martin Buber and psychotherapy. *Hebrew Union College Annual*, v. 46., 1975.

KIRWAN, Michael. *Discovering Girard*. Plymouth: The Rowman & Littlefield Publishing Group: 2005.

KISTEMAKER, Simon J. Jesus As Story Teller: Literary Perspectives On The Parables. *The Master's Seminary Journal*, 2005.

KLAUTAU, Diego. *Metafísica da subcriação: a filosofia do mito em J. R. R. Tolkien*. São Paulo: A Outra Via, 2021.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução por Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de Viagem e Senso de Alteridade. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, n. 34, 2003.
- LADARIA, Luis Francisco. *O Deus Vivo e Verdadeiro: O mistério da Trindade*. Tradução por Paulo Gaspar de Meneses, S. J. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- LAY WITNESS. An interview with Michael D. O'Brien on his novel, *The Father's Tale*. *Lay Witness*. Hopedale, November/December, 2012.
- LÉON-DUFOUR, Xavier. *Vocabulaire de Théologie Biblique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1970.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas por Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LETENSKI, Irineu & PENSAK, Marco Antônio. Os padres capadócius e o conceito de persona: uma contribuição para o símbolo niceno-constantinopolitano. *Basíliade, Revista de Filosofia*, v. 4., n. 7., 2022.
- LEWIS, Clives Staples. *As Crônicas de Nármia*. Tradução por Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LEWIS, Clive Staples. *Mero Cristianismo*. Tradução por Henrique Elfes. São Paulo: Quadrante, 1997.
- LEWIS, Clives Staples. *Reflections on the Psalms*. London: Harcourt Brace & Company, 1986.
- LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

LIVINGSTON, Ray. *The Traditional Theory of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.

LONGENECKER, Dwight. The Little Way Through Middle Earth. In: BOYD, Ian. & CALDECOTT, Stratford. (eds.). *A Hidden Presence: The Catholic Imagination of J. R. R. Tolkien*. South Orange: The Chesterton Press, 2003.

LOSSKY, Vladimir. *The Mystical Theology of the Eastern Church*. Translated by a small group of members of the Fellowship of St Alban and St Sergius. Cambridge: James Clarke & Co, 2005.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução por Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

MAILLET, Gregory. *Word Awake: An Introduction to the Novels of Michael O'Brien*. Ottawa: Justin Press, 2019.

MAMBROL, Nasrullah. Indian Literary Theory and Criticism. *Literariness*. 2020. Disponível em: <https://literariness.org/2020/11/13/indian-literary-theory-and-criticism/>. Acessado em 30 de julho de 2022.

MANGANIELLO, Dominic. Restoring the Imago Dei: Transcendental Realism in the Fiction of Michael. D. O'Brien. In: *Between Human and Divine: The Catholic Vision in Contemporary Literature*. Washington: Catholic University of America Press, 2010.

MARCEL, Gabriel *apud* ZUBEN, Newton Aquiles Von. Prefácio. In: BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução por Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro Editora, 2003.

MARITAIN, Jacques. *The Person and the Common Good*. Translated by John J. Fitzgerald. Indiana: University of Notre Dame Press, 1972.

MARTIN, Richard P. Apresentação. In: HOMERO. *Odisséia*. Tradução por Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- MASPERO, Giulio. Theological Epistemology and Trinitarian Ontology in Aquinas. *Papieski Wydział Teologiczny*, Wrocław, v. 28., n. 1., 2020.
- MERTON, Thomas. *Novas sementes de contemplação*. Tradução por Irmã Maria Emmanuel de Souza e Silva, OSB. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- MERUJE, M.; ROSA, J. M. S. Sacrifício, rivalidade mimética e “bode expiatório” em R. Girard. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 8., n. 2., 2013.
- MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de Filosofia: Lições Preliminares*. Tradução por Guillermo de la Cruz Coronado. São Paulo: Editôra Mestre Jou, 1967.
- MOSÈS, Stéphane. Émile Benveniste and the Linguistics of Dialogue. *Revue de métaphysique et de morale*, v. 32., n. 4., 2001.
- MUCHERONI, Marcos Luiz. Tomismo e fenomenologia. *Aquinate*, Niterói, n. 35, 2018.
- NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Literature*. Boston: Mariner Books, 2002.
- NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. Boston: Mariner Books, 1981.
- NOUWEN, Henri. *A volta do filho pródigo: a história de um retorno para casa*. Tradução por Sonia S. R. Orberg. São Paulo: Paulinas, 1997.
- NOWAKOWSKI, Mark. An Advent gift: an interview with Michael [D.] O'Brien. *OnePeterFive*, 2015. Disponível em: <https://onepeterfive.com/an-advent-gift-an-interview-with-michael-obrien/>. Acessado no dia 15 de julho de 2021.
- NUNES, Ruy Afonso da Costa. Santo Agostinho e o menino. *Revista da Faculdade de Educação da USP*, v. 1., n. 1., 1975.
- O'BRIEN, Michael David. *A cry of stone: a novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2003.
- O'BRIEN, Michael David. *Eclipse of the sun: a novel*. San Francisco: Ignatius Press, 1998.
- O'BRIEN, Michael David. *Elijah in Jerusalem: a novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2015.
- O'BRIEN, Michael David. *Father Elijah: an apocalypse*. San Francisco: Ignatius Press, 1996.

- O'BRIEN, Michael David. *Island of the world: a novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2007.
- O'BRIEN, Michael David. *Padre Elias: Um Apocalipse*. 1ª ed. Tradução por Flavio Quintela. Campinas: Vide Editorial, 2014.
- O'BRIEN, Michael David. *Plague journal: a novel*. San Francisco: Ignatius Press, 1999.
- O'BRIEN, Michael David. *Sophia house: a novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2005.
- O'BRIEN, Michael David. *Strangers and sojourners: a novel*. San Francisco: Ignatius Press, 1997.
- O'BRIEN, Michael David. *The Father's Tale: A novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2011.
- O'BRIEN, Michael David. *The Fool of New York City: A novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2016.
- O'BRIEN, Michael David. *The Lighthouse: A novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2020.
- O'BRIEN, Michael David. *The Sabbatical: A novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2021
- O'BRIEN, Michael David. *Theophilos: A novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2010.
- O'BRIEN, Michael David. *Viagem a Alfa Centauri*. Tradução por Flavio Quintela. Campinas: Vide Editorial, 2015.
- O'BRIEN, Michael David. *Voyage to Alpha Centauri: A novel*. San Francisco: Ignatius Press, 2013.
- OAKES, Edward T. *Pattern of Redemption: The Theology of Hans Urs von Balthasar*. New York: Continuum, 1997.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. "No Epicentro das Trevas": emblemas do mal no romance *Voyage to Alpha Centauri*, de Michael David O'Brien. In: *XVII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2021. Entrelaçamentos com a literatura: o gótico, a religião e a música*. Porto Alegre: Bestiário, 2021.

OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. O Desespero do Nada, o Niilismo Completo e Supremo: A Fenomenologia do Mal n'Os Demônios de Fiódor Dostoiévski. In: *Teoliterária: Revista Brasileira de Literaturas e Teologias*, v. 10, p. 346-371, 2020.

OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. *Um Caminho entre a literatura e a espiritualidade: as ressonâncias do hesicismo nos "Relatos de um Peregrino Russo"*. 2018. 131 f. Dissertação (mestrado em estudos literários comparados). Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de; BISERRA, Wiliam Alves. Homo Cordis Absconditus: A Mística do Coração nos Relatos de um Peregrino Russo. *TEOLITERÁRIA: REVISTA-BRASILEIRA DE LITERATURAS E TEOLOGIAS*, v. 8, p. 89-115, 2018.

OLSON, Carl P. A Cloud of Witnesses: External Mediation in Frodo's Journey to Rivendell and Beyond. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, Sayre, v. 37., n. 1., 2018.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: Poética da Geografia*. Tradução por Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ORDWAY, Holly. Christ at the Center: Gerard Manley Hopkins' "As kingfishers catch fire". *Word on Fire*, 2021. Disponível em: <https://www.wordonfire.org/articles/fel-lows/christ-at-the-center-gerard-manley-hopkins-as-kingfishers-catch-fire/>. Acesso em 23 de agosto de 2022.

ORTEGA Y GASSET, José. Umas gotas de fenomenologia. In: *A desumanização da arte*. 3ª. ed. Tradução por Ricardo Araújo. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

OUSPENSKY, Leonid; LOSSKY, Vladimir. *The Meaning of Icons*. Translated by G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1989.

PAHMAN, Dylan. V. S. Soloviev and the Russian Roots of Personalism. *Rule of Faith Orthodox Journal*, v. 1., 2019.

- PICARD, Max. *The World of Silence*. Austin: Gateway, 1953.
- PIRES, Celestino. Analogia. In: *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa: Verbo, 1997.
- PLEVAN, William M. *Encounter and Embodiment: Martin Buber's Philosophical Anthropology Reconsidered*. 2017. 226 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia da Universidade de Princeton, New Jersey, 2017.
- POULET, Georges. *O Espaço Proustiano*. Tradução por Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Bibliothèque de la Pleiade. Paris: Gallimard, 1987. (3 volumes).
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. No caminho de Swann/À sombra das moças em flor. Tradução por Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. A prisioneira/A fugitiva/O tempo recuperado. Tradução por Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução por Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.
- QUEIROZ, Marta Ekstein de Souza & WEINBERG, Regina. Prefácio. In: BUBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*. Tradução por Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- RATZINGER, Joseph. *Introdução ao Cristianismo*. Tradução por Pe. José Wisniewski Filho, S. V. D. São Paulo: Herder, 1970.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (Orgs.). *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática: 1988.

RILKE, Rainer Maria. *The poetry of Rilke*. Translated and edited by Edward Snow. New York: North Point Press, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução. In: GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução por Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

RODRIGUES, Marilyn. Questions and answers with “The Lighthouse” author Michael D. O'Brien. *The Catholic Weekly*. 2020. Disponível em: <https://www.catholic-weekly.com.au/qa-with-the-lighthouse-author-michael-d-obrien/>. Acessado no dia 29 de outubro de 2022.

SAINT VICTOR, Richard of. *On the Trinity*. Cambridge: James Clarke & Co, 2012.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução por Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. 7ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, Mário Ferreira. *Tratado de Simbólica*. São Paulo: Logos, 1955.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Tradução por Artur Morão. Covilhã: Lusosofia press, 2009.

SOBOLEV, Dennis. *The split world of Gerard Manley Hopkins: an essay in semiotic phenomenology*. Washington: The Catholic University of America Press, 2011.

SOLOVIEV, Vladimir. *Breve conto sobre o Anticristo*. Tradução por Livia Landsberg, Cecy R. W. de Carvalho e Günter Kollert. São Paulo: Antroposófica, 2003

SOLOVYOV, Vladimir. *Lectures on Divine Humanity*. Translated by Peter Zouboff. New York: Lindisfarne Press, 1995.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. Tradução por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

ŠPIDLÍK, Tomáš. Mística russa. In: BORRIELO, L. *Dicionário de mística*. Tradução: Benoni Lemos. São Paulo: Paulus, 2003.

SPIRITO, Guglielmo & RIMOLI, Emanuele. The inner consistency of reality: J.R.R. Tolkien, Jonathan Franzen, Michael D. O'Brien and Flannery O'Connor. In: *Hither Shore*, v. 9., 2012.

SRAMON, Venerable Upali. Elements of a Buddhist Literary Theory as Depicted in Pali Literature. *Journal of the Royal Asiatic Society of Sri Lanka*, v. 57., 2011.

STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. Tradução por Raquel de Almeida Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

STROMSA, Guy G. Buber as an Historian of Religion Presence Not Gnosis. *Archives de sciences sociales des religions*, n. 101., 1998.

TERESA DE JESUS. *Livro da Vida*. Tradução por Serva de Deus Maria José de Jesus. São Paulo: Paulus, 2010.

THOMAS AQUINAS. *Catena Aurea: Commentary on the Four Gospels, Collected out of the Works of the Fathers* (Vol. III. Part I). Oxford: John Henry Parker, 2012.

TODOROV, Todorov. *The Morals of History*. Translated by Alison Waters. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Hobbit*. Tradução por Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre Histórias de Fadas*. Tradução por Ronald Kyrmse. São Paulo: Editora Conrad, 2006.

TOLSTÓI, Liev. *Guerra e Paz*. Tradução por Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOMÁS DE AQUINO. Suma Teológica. Tradução por Alexandre Correia. In: *Seleção de textos: Sto. Tomás de Aquino e Dante Alighieri*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

- TOMÁS DE AQUINO. Súpula Contra os Gentios. Tradução por Luiz João Baraúna. In: *Seleção de textos: Sto. Tomás de Aquino e Dante Alighieri*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- TOMBERG, Valentin Arnoldevitch. *Meditações sobre os 22 Arcanos Maiores do Tarô*. Tradução por Benôni Lemos. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- TRESE, Leo John. *A fé explicada*. Tradução por Isabel Perez. São Paulo: Quadrante, 2011.
- TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e filhos*. Tradução por Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- TURLEY, K. V. The mysterious, surprising, and joyful work of the novelist. *The Catholic World Report*, 2017. Disponível em: <https://www.catholicworldreport.com/2017/03/13/the-mysterious-surprising-and-joyful-work-of-the-novelist/>. Acessado no dia 15 de julho de 2021.
- URBEL, Justo Perez de. *Vida de Cristo*. Tradução por Ruy Belo. São Paulo: Quadrante, 2000.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Paris: Librairie Gallimard, 1957.
- VENTURA, Thayla Crisrhana Martins. *A rainha dos cárceres da Grécia: um exercício de imaginação*. 2018. 84 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- WALKER-JONES, Arthur. *Hebrew for biblical interpretation*. Atlanta: Society for Biblical Literature, 2003.
- WEISEL, Aaron. *Aesthetic Pedagogy and Anagogy: The Responses of Beauty from Augustine and Michael D. O'Brien for Apocalypticism*. Monograph. Senior thesis presented at SPARC, Emmitsburg, MD, May, 2020.
- WEISGERBER, Jean. *L'Espace Romanesque*. Lausanne: L'age d'homme, 1978.
- WERNER, Christian. Introdução. In: HOMERO. *Odisséia*. Tradução por Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOJTYŁA, Karol Józef (João Paulo II). *The acting person*. Translated from the Polish by Andrzej Potocki. London: D. Reidel Publishing Company, 1979.

WOJTYŁA, Karol Józef (João Paulo II). *Love and responsibility*. Translation from the Polish by Grzegorz Ignatik. Boston: Pauline, 2013.

WOOLF, Virgínia. *Orlando*. Tradução por Jorio Dauster. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.

WORDSWORTH, William. *Selected Poems*. London: Penguin Books, 2004.

ZORAN, Gabriel. *Towards a theory of space in narrative*. *Poetics Today*. Vol. 5:2, 1984.

ZUBEN, Newton Aquiles Von. Prefácio. In: BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução por Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro Editora, 2003.