

## 4- A dimensão espiritual da literatura pós-colonial

*... Hei de fazer que a voz torne a fluir  
entre os ossos...  
E farei que a fala torne a encarnar-se...  
Depois que se perca este tempo e um novo  
tempo amanheça...*

Hino dos mortos dos Guaranis

Não é comum encontrar estudos que relacionem os estudos literários pós-coloniais com os estudos de mística (do grego *μυστικός*, -η, -ον, relativo aos mistérios) o quando as obras não são claramente relacionáveis, ou seja, quando o próprio objetivo da produção da obra literária (ou artística) não é justamente ser uma obra sagrada, com vínculos, muitas vezes, religiosos. Porém, teóricos de diversas áreas do conhecimento, como: sociologia, antropologia, teologia, filosofia e teoria literária têm, ao longo de muitos anos, percebido e estudado as relações entre a cultura, a sociedade e o sagrado. E são teóricos como Mircea Eliade, Rudolf Otto, José Severino Croatto, Paul Tillich e, talvez o mais incisivo, Ángel Rupérez, que nos fornecem ricas informações que nos permitem trilhar o estudo dessas interfaces ainda um pouco desconhecidas.

Alguns críticos, intuindo um nível além nas obras coloniais e pós-coloniais dos artistas de ex ou atuais colônias, em palavras rápidas, deixam luzir fragmentos desta luz que irradia dessas obras singulares, apesar de não se prenderem a elas como sua temática de estudo. Mas esse luzir é um sinal de que a dimensão espiritual dessas obras não pode ser ignorada.

Um desses comentários fugidios foi feito por Arcádio Quiñones, em seu livro *El arte de bregar*, sobre o escritor e pintor Lorenzo Homar. Homar nasceu em Porto Rico, mas aos 18 anos de idade foi para Nova York, onde iniciou sua formação artística e viveu por 22 anos. Retornou para a sua ilha natal, San Juan, a qual teve que redescobrir até os últimos dias de sua vida, pois ele mesmo tinha sido modificado durante o período que viveu no exterior, e fez de suas obras um exercício desse descobrimento contínuo e incansável.

Quiñones diz o seguinte sobre a obra de Homar:

Las imágenes que creó en sus grabados y sus pinturas han sido producidas principalmente en la isla, no como un lejano sub-producto de la fuerza de la metrópoli, **sino como parte de un orden intelectual y espiritual alternativo que sigue interpelando al presente**. La historicidad atraviesa su concepción misma de la imagen.<sup>1</sup>

Homar partiu de seu olhar estrangeiro e sua condição híbrida sobre sua antiga (e nova) ilha para a produção de suas obras, cuja estética integrava elementos auditivos e visuais; uma obra que se move *entre* os espaços dos sons e das cores. Mas suas obras não eram apenas fruto de um antes e um depois, elas se situavam em um lugar “fora”, “além”, “en una zona fronteriza regida por otra temporalidad, por otra memoria, y a veces por opacos mitos de origen”.<sup>2</sup>

Talvez influenciado por William Morris, as letras e suas formas ocupam um lugar central na sua obra. Para Homar, o alfabeto tem um caráter sagrado e de conhecimento. A través dos alfabetos, seu discurso se apresenta de forma viva aos olhos de quem os contemplan.

Percebendo esse processo por trás das formas das letras empregadas por Homar, Quiñones afirma:

A través de su obra puede verse **cómo los encuentros culturales se incrustan necesariamente, y a menudo de forma imprevisible, en las tradiciones espirituales y los valores locales**. Por supuesto que ello no explica ni resuelve el enigma del sujeto que actúa, elige y espera. Hay en su obra un **más allá** que permite seguir imaginando la tercera ciudad, la que no pudo ser, la que sólo pudo vislumbrar en el arte. Esa **presencia-ausencia** es el secreto de su fuerza, de su fidelidad y su rabia. Su fe en la conciliación imaginaria a través del arte es una creencia utópica. **El artista sabe que es una fe, y que esa tercera ciudad desplazada era la única posible vuelta al hogar. Es el centro de gravedad que sostiene toda su obra.**<sup>3</sup>

No comentário de Quiñones podemos observar a insistência de Homar, em buscar a união das duas cidades as quais podemos pensar que sejam a ilha antes de sua viagem para Nova York e a ilha depois de seu retorno. Seu projeto era

<sup>1</sup> 2000: p. 125. Grifo nosso.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 127

<sup>3</sup> 2000: pp. 174-175. Grifos nossos

fundir as duas ilhas em uma terceira. É somente através dos encontros culturais que é possível observar essa busca que, de uma forma acaba sendo concretizada através desse “más allá” que sua obra sempre demonstra.

Este além é construído por meio de “jogos” de presença e ausência, talvez porque não seja possível ter uma presença total do que se desconhece (a terceira cidade) e é exatamente na impossibilidade de apresentá-la totalmente que reside a fé de sua existência. Afinal, se não é possível representá-la completamente, paradoxalmente, ela acaba se concretizando.

Essa digressão inicial serve para apresentar os princípios dos estudos de teóricos que se debruçaram sobre as questões do sagrado, da sociedade e das artes. É um consenso de todos os teóricos até aqui estudados, de que é a partir do encontro do ser humano com a realidade, que aqui chamaremos de natural, que o sagrado se manifesta. A realidade natural é a do mundo físico, em que encontros com as árvores, rios, montanhas, animais e outros seres humanos, dentre outros elementos, se tornam possíveis. Mas essa experiência de encontro com a realidade natural, vai além, ela também é determinada pela história e cultura dos povos.

Ao dizermos experiência, não nos referimos ao sentido elaborado pela ciência moderna de experimento que se caracteriza pela possibilidade de repetição, mas sim nos referimos a um sentido benjaminiano de transformação; uma transformação interior pelo contato com as essências ocultas dos seres.

E por sagrado entendemos a definição que Mircea Eliade dá em seu livro *Entre lo Sagrado y lo profano*: “la primera definición que puede darse de lo sagrado es la de que se opone a lo profano”; uma vez que profano designa o mundo natural por excelência.<sup>4</sup>

Rudolf Otto quando escreve *Lo Santo* diferencia “sagrado” de “santo” como manifestações do numen ou divino, porém, José Severino Croatto afirma: “Aunque parezca singular, ‘santo’ y ‘sagrado’ representan originariamente la misma palabra, la raíz indoeuropea sag-”. E acrescenta: “La fenomenología de la religión no contempla en ‘lo santo/sagrado’ el aspecto de virtud o pureza, sino el de un ámbito impregnado de algún manera por una Realidad trascendente”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> 1973: p. 18

<sup>5</sup> 1994: p. 40

O sagrado, então, corresponde à realidade natural que se abre para a suprarealidade ou realidade transcendente, todavia não se desvinculando da sua origem profana, ordinária, corriqueira.

Então, a manifestação do sagrado se dá a partir do cotidiano, do comum, do inesperado. É o cotidiano que ao ser observado, sentido e vivido de uma forma peculiar, promove sua capacidade de fascinação e de experimentação do sagrado, ou seja, de outra realidade, uma realidade supranatural, mas que está intrinsecamente relacionada com a realidade natural, uma vez que o único acesso a essa realidade supranatural é por meio da realidade natural. O sagrado se relaciona à estética porque é associado ao sublime; aquele algo comum que causa um estranhamento, mas que logo depois, provoca uma fascinação.

Aqui não estamos tratando das percepções comuns do cotidiano, aquelas que, mecanicamente, rege nossa existência no mundo e em sociedade. Estamos tratando de experiências especiais oriundas do que é considerado comum. Esse segundo tipo de experiência deixa uma marca profunda, um incômodo na alma humana e, tanto observador quanto objeto se transformam após esse encontro. Eles não voltam a ser o que eram antes do encontro, mas modificam-se permanentemente. É esse incômodo transformador que força ao incomodado transformado a dar-lhe forma.

Segundo Tagore:

Their individualities are even changing, they are meeting and merging into each other, till science itself is turning into metaphysics, matter losing its boundaries, and the definition of life becoming more and more indefinite.<sup>6</sup>

E é através das artes que essa experiência marcante ganha forma. É a maneira que encontramos de tentar explicar para nós mesmos que tipo de experiência ocorreu e quem nos tornamos, porém, uma vez que ela faz parte de uma realidade supranatural, ela não pode ser completamente dissecada em termos naturais, racionais. Parte da experiência é compreendida e ganha forma, um fragmento dessa experiência permanece oculto.

---

<sup>6</sup> Op. cit.: p. 43

Algumas vezes, essa incompreensão total de uma experiência especial ecoa durante muitos anos e faz com que os artistas produzam obras as quais insistem em um mesmo tema. É a tentativa do artista de expressar sua compreensão e incompreensão de sua experiência interior.

Essa experiência também pode ficar incubada por muito tempo, pressionando o artista a expressá-lo de tal forma que ela termina por realizar-se. Aqui não cabe a discussão de arte como mimese. Toda obra de arte seria, em um último nível, a expressão de uma experiência interior da realidade natural.

Uma vez realizada, o leitor (ou observador – dependendo da expressão artística) pode alcançar a experiência interior do artista. Mais uma vez afirmamos que nem todo leitor estará apto a alcançar a experiência interior do artista, assim como há percepções comuns da realidade natural, também há leitores comuns das obras de artes. Somente o leitor que esteja aberto, propício a perceber o nível sagrado da obra de arte como experiência interior do artista.

E, da mesma forma que o próprio artista não é capaz de compreender globalmente sua experiência, o leitor também sente essa ocultação da totalidade, já que o global corresponde à realidade supranatural e não à realidade natural.

Para não perder o fio da meada, resgatamos a questão do pós-colonialismo ressaltada no início desse capítulo. Se, uma experiência profunda parte da realidade, inclusive cultural, podemos encontrar nos textos produzidos sob condições pós-coloniais (ou coloniais), uma dimensão sagrada fruto das relações e questões pós-coloniais.

Assim como a observação crítica da obra de Homar demonstra um vínculo espiritual entre a produção de sua obra e seu encontro com as condições, na época, coloniais que o envolviam, cremos encontrar experiências espirituais consideráveis e uma intensa representatividade do humano mais profundo e essencial, nas obras pós-coloniais. Afinal, segundo Rupérez: “En realidad el arte es siempre esa exigencia del espíritu de declarar lo que sabe como consecuencia de sus experiencias más íntimas”. E é justamente isso que tentaremos demonstrar nesse capítulo, a partir de uma análise mais minuciosa do que foi resumidamente explanado até aqui.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> 2007: p. 160

#### 4.1- A casa da alma

Terminamos o último capítulo discutindo a nova concepção de casa para aquele que está em condição de exílio colonial ou pós-colonial, por isso, após a introdução deste terceiro capítulo, parece importante retomar a discussão de onde paramos, porém, como já foi indicado nessas palavras iniciais, giraremos o caleidoscópio para enxergarmos no mesmo objeto outra natureza.

Para essa tarefa recorro às palavras de Paul Tillich, teólogo alemão, que se dedicou a pesquisar a relação entre cultura, filosofia e teologia. Para Tillich, estar “fora do lugar”, estar longe de casa, estar na casa do “outro” significa experimentar a liberdade. Não a liberdade no sentido restrito de “faculdade de cada um se decidir ou agir segundo a própria determinação”<sup>8</sup>, porque é evidente que o traslado de escravos das terras coloniais para a metrópole ou para outras terras também coloniais é uma forma cruel de impedir a liberdade do outro, neste sentido de possibilidade de decidir seu próprio caminho.

Paul Tillich, na verdade, se refere à capacidade de ultrapassar limites, seja histórico, cultural, social e, principalmente geográfico. Ou seja, em uma situação de exílio, inclusive como a dele próprio, expulso da Alemanha por Hitler, privado de sua liberdade em decidir em que país queria viver, ele experimentou a liberdade de fronteiras. Cremos que essa é a expressão que melhor descreve esse sentido que aqui utilizamos a palavra liberdade – “liberdade de fronteiras”.

Tillich afirma:

El hecho de que me encuentre escribiendo este autorretrato en un país extranjero es un destino que, como todo destino verdadero, representa al mismo tiempo libertad. El límite entre la tierra natal y los países extranjeros no es una mera frontera externa, señalada por la naturaleza o por la historia. Es también el límite entre dos fuerzas interiores, dos posibilidades de existencia humana.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1028.

<sup>9</sup> 1974: p. 269

Por mais que a palavra “fronteira” esteja vinculada aos estudos culturais pós-coloniais a uma condição limiar do sujeito subalternizado, como se ele não ultrapassasse a fronteira, mas sim, nela vivesse, na verdade, esse sujeito colonial/pós-colonial não vive na fronteira, ou seja, ali exatamente diante do que termina e do que começa, como em uma eterna dúvida entre ultrapassar ou permanecer neste local. Na realidade, esse sujeito subalternizado já ultrapassou a fronteira, porém, vive em um espaço criado dentro da própria fronteira, por isso ele faz parte, ao mesmo tempo dos dois lados. Por isso, não é contraditório dizer que o sujeito que experimenta a “liberdade de fronteiras” é um sujeito fronteiriço, ou melhor, só se é um sujeito fronteiriço, aquele que experimentou a “liberdade de fronteiras”, como dito acima, social, cultural ou geográfica.

Em se tratando do ultrapassar as fronteiras geográficas, Tillich afirma que, em muitas situações, se exigirá do indivíduo uma emigração física, mas ao lado dessa emigração física, há também, principalmente em se tratando de ex-colônias, uma necessidade de deixar seu próprio país rompendo assim com os governantes e com as esferas político-sociais vigentes. Essa atitude é uma atitude de resistência que pode ser passiva ou ativa. A essa emigração física com sentido de resistência ao poder vigente, Paul Tillich dá o nome de “emigração espiritual”.

El pasaje a un país extraño puede significar asimismo algo totalmente personal e interior: dejar atrás las líneas aceptadas de creencia y pensamiento, acometer contra las fronteras de lo obvio hasta superarlas, plantearse interrogantes radicales que abran el camino a lo nuevo y desconocido.<sup>10</sup>

Tillich diz que a essa passagem de um território a outro, deve-se confiar em uma promessa puramente transcendente.

O próprio autor relembra as palavras de Friedrich Nietzsche relativas à emigração. Este diz que o deslocamento em questão implica em “abandonar a terra dos nossos pais e mães” e ingressar na “terra dos nossos filhos”<sup>11</sup>. Ou seja, essa emigração, não é só geográfica, mas temporal. Cortar as amarras do passado e adentrar as terras estranhas que se encontram no futuro, no “más allá” do

<sup>10</sup> Ibidem, p. 269

<sup>11</sup> Idem

presente. Tillich acrescenta a informação de que, em se falando de um país estrangeiro, aquilo que está mais próximo e é mais familiar, também contém um elemento de estranhamento. Essa experiência é uma experiência metafísica de estarmos sós no mundo, a qual só é ultrapassada através da conexão espiritual com o transcendente. Por outro lado, esse estranhamento existente naquilo que é conhecido também pode ter uma outra justificativa, desta vez relacionada com a impossibilidade de compreensão total daquilo que se conhece. Esse tópico será melhor entendido durante a leitura das seções seguintes.

Sobre sua própria experiência, Tillich diz:

En todas las acepciones del vocablo, siempre estuve entre la tierra natal y la 'extraña'. Nunca terminé de decidirme por esta última en forma exclusiva, y experimenté ambos tipos de 'emigración'. Desde el punto de vista personal y espiritual, me convertí en un 'emigrante' mucho antes de abandonar de hecho mi patria.

La adhesión a mi país natal en términos de paisaje, lengua, tradición y destino histórico compartido ha sido siempre tan connatural en mí que jamás entendí por qué debía convertirla en objeto de especial atención. El exagerado acento puesto por el nacionalismo cultural en la educación nacional y la productividad intelectual es expresión de inseguridad en cuanto a los vínculos nacionales. Es mi convencimiento de que este énfasis excesivo es fruto de individuos que han abandonado el límite – sea hacia afuera o hacia adentro – y en consecuencia se sienten obligados a justificar, ante sí mismos y ante los demás, su patriotismo. También experimentan temor de regresar al límite.<sup>12</sup>

A visão positiva que Tillich possui da condição de deslocamento, devido a sua própria experiência, converge para o ponto de vista de Homi Bhabha que afirma, como já vimos no capítulo anterior, que o híbrido tem um caráter positivo e deve aprender a usar essa qualidade em seu benefício. Afinal, segundo a citação acima, a condição de emigração não é somente geográfica. Antes mesmo de Tillich ser expulso da Alemanha, ele já experimentava outros tipos de “emigração” - cultural e social e, poderíamos dizer até uma emigração espiritual.

---

<sup>12</sup> Ibidem, pp. 269-270

Além disso, Paul Tillich critica o nacionalismo exacerbado e desenfreado como insegurança dos vínculos nacionais. E acrescenta que esse tipo de atitude é fruto de indivíduos que abandonam o limite e que são obrigados a justificar e reafirmar, a todo o momento, seu patriotismo diante dos outros, atitude resultado de um temor ao retornar do limite. Bem, faríamos uma primeira observação com relação ao que Tillich chama de abandono do limite. Cremos que a melhor palavra para esse tipo de atitude seria “rejeição ao limite” e não “abandono do limite”, uma vez que já estudamos no capítulo anterior que, uma vez tocado pelo outro é inevitável os vestígios impregnados do outro em si mesmo e vice-versa.

Após essa pequena ressalva, aqui fazemos nossa segunda observação. É justamente esse tipo de atitude de rejeição da condição limiar que faz com que a utopia do retorno às origens seja levada adiante por inúmeros indivíduos em diversas áreas da sociedade, e aqui, estamos de pleno acordo com Tillich. Por mais que existam grandes escritores e teóricos que defendam o retorno à cultura original, aquela anterior à colonização, por mais que usem a língua materna para se expressar oral e graficamente, o próprio pensamento que estará sendo expresso está alterado, está contaminado com o contato com o outro de forma irreversível. É impossível o retorno à origem porque o ponto principal que é afetado nos encontros culturais, especialmente, pós-coloniais, é o espírito, por isso, essa repulsa ao limiar, ao fronteiroço só se mostra enquanto impossibilidade de realização.

Para finalizar esta pequena seção, relembramos estas importantes palavras de Paul Tillich:

Es la imagen de una nación en la que representantes de todas las naciones y de todas las razas pueden vivir como ciudadanos. Aunque también aquí la distancia entre ideal y realidad es infinita y muy a menudo esa imagen se ve oscurecida, se trata sin embargo de una suerte de símbolo de esa posibilidad suprema de la historia que se denomina ‘humanidad’, y que apunta en sí misma a lo que trasciende la realidad: el Reino de Dios. En esa posibilidad suprema, el límite entre la tierra natal y la extranjera deja de existir.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 272

São obras produzidas sob estas condições de deslocamentos, porém de deslocamentos vivencialmente experimentados, que dedicamos nosso estudo. Mas, poderíamos incorrer em uma contradição se tomássemos a experiência de emigração espiritual a partir do exílio de Paul Tillich e sua relação com a nova pátria como sua relação com a antiga, uma vez que todos os lugares pertencem ao Reino de Deus, sem fazer uma observação a respeito da experiência de exílio de Edward Said que, aparentemente se encontra no outro extremo da de Paul Tillich, mas só aparentemente.

Edward Said sempre se sentiu fora do lugar e essa condição tinha um caráter totalmente negativo para ele. Ele dizia que as obras produzidas no exílio só se prestavam a registrar as angústias dessa condição.<sup>14</sup> Ao exílio, Said vincula sentimentos de perda e solidão. Raros são os momentos em que ele percebe alguma condição positiva neste tipo de deslocamento como na seguinte passagem: “às vezes, o exílio é melhor do que ficar para trás ou não sair: mas somente às vezes”.<sup>15</sup>

Se afirmássemos que as obras produzidas em uma condição de deslocamento positivamente sentida, como no caso de Paul Tillich, fossem as obras que apresentassem experiências especiais do mundo, estaríamos excluindo seguramente obras de Edward Said e outros escritores que possuem uma visão negativa do desarraigo da terra natal.

Porém, Ángel Rupérez nos mostra que é o inconsciente o verdadeiro criador:

(...) todo lo que el genio hace en tanto que tal se produce en el inconsciente. (...) 'La definición del genio se sobreentiende que actúa inconscientemente; y aquellos que han producido obras inmortales le han hecho sin saber cómo ni por qué...'.<sup>16</sup>

Rupérez continua dizendo que o inconsciente está relacionado com a resistência do homem em aceitar algumas de suas vivências e que, por isso, ele próprio as transforma em atos enterrados. Aqui poderíamos inclusive nos lembrar

---

<sup>14</sup> 2003: p. 47

<sup>15</sup> Ibidem, p. 51

<sup>16</sup> op. cit.: p. 110

dos escritores e teóricos que resistem em admitir sua condição híbrida, porém, explícita em sua escrita, mesmo quando recorre a sua língua materna.

Angel Rupérez afirma que essa atitude de ocultação pode ser curada através do esclarecimento e que, da mesma forma, esse esclarecimento também pode se dar por via inconsciente, já que poderá se converter em matéria artística e produzir efeitos benéficos e efetivamente experimentados.<sup>17</sup>

Além disso, o autor não é consciente de que está trabalhando com elementos inconscientes de sua experiência, como afirma Rupérez, mesmo que uma certa parte da criação artística seja consciente, como a estrutura formal da obra, por exemplo.<sup>18</sup>

Daí a possibilidade de autores com visões pessimistas do exílio produzirem obras valiosas (para além da demonstração da angústia e solidão que não negamos existir) como as obras daqueles que experimentaram o deslocamento de forma positiva. Afinal, se Edward Said demonstrava um profundo sentimento de tristeza em relação a sua condição de exilado, tampouco ocultava seu agradecimento e admiração pelos Estados Unidos, país em que lecionou por quase quatro décadas.

Por outro lado, Rabindranath Tagore nos fornece uma outra perspectiva sobre o sentir-se exilado através do exemplo da mitologia indiana sobre Sita, esposa de Rama, seqüestrada por Ravana e presa em seu castelo de ouro, longe de seu amado.

Such a messenger is a flower from our great lover. Surrounded with the pomp and pageantry of worldliness, which may be linked to Ravana's golden city, we still live in exile, while the insolent spirit of worldly prosperity tempts us with allurements and claims us as its bride. In the meantime the flower comes across with a message from the other shore, and whispers in our ears, "I am come. He has sent me. I am a messenger of the beautiful, the one whose soul is the bliss of love. This island of isolation has been bridged over by him, and he has not forgotten these, and will rescue these even now. He will draw these unto him and make these his own. This illusion will not hold these in thralldom for ever."<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ibidem, p.111

<sup>18</sup> Ibidem, p. 113

<sup>19</sup> Op. cit.: pp.41-42

Tagore demonstra que só se está em exílio quando não **se sente** conectado com o amor divino. Porém, o não sentir-se conectado não significa que não haja de fato a presença de amor divino. Paul Tillich sentia, talvez mais consistentemente que muitos outros, a presença do amor divino na realidade e o conectava com algo superior que está em todos os lugares e que também o conecta com todos os outros seres, aquilo que ele chamou de Reino de Deus.

Daremos início à reflexão de como estas obras valiosas são geradas.

#### 4.2- No princípio era o verbo?

A afirmação de Julien Ries de que qualquer que seja a cultura, não há sacralidade sem que seja através de uma experiência, que em última instância é pessoal, significando que sagrado não é algo abstrato, mas fruto de uma experiência real, dispara nossa reflexão para esse capítulo.<sup>20</sup>

Sempre que há um encontro entre o ser humano e o outro, nesse caso, qualquer que seja esse outro dentro da realidade natural, profana, segundo Mircea Eliade, racional, segundo Rudolf Otto, também há a possibilidade de o sagrado (ou santo, como já vimos) se manifestar. Dizemos que “há a possibilidade” porque como veremos na seção seguinte, o ser humano deve estar aberto a essa possibilidade de encontro com o sagrado; ele e a situação de encontro devem ser propícios a uma transcendência.

Todo encontro é uma experiência, mas Ángel Rupérez as diferencia entre experiências comuns e experiências interiores, estas últimas designando as experiências nas quais irrompe o sagrado. Mircea Eliade chama esse encontros de hierofanias, ou seja, “la manifestación de algo ‘completamente diferente’, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objectos que forman parte integrante de nuestro mundo ‘natural’, ‘profano’”.<sup>21</sup> Assim, ao se manifestar o sagrado, um objeto qualquer se converte em outra coisa, sem deixar de ser ele mesmo; ele não perde sua dimensão profana, real. Eliade acrescenta:

---

<sup>20</sup> 1995: p. 15

<sup>21</sup> 1973: p. 19

Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanta cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante.<sup>22</sup>

Porém, é a existência de uma autoconsciência artística que descobre a subjetividade inventora e criadora que será a responsável pela conversão dessas experiências interiores em criações artísticas. A essa autoconsciência artística criadora, Rupérez chama de “eu criador”. É o momento em que as hierofanias ganham forma.

Tanto Mircea Eliade quanto Rudolf Otto conservam a palavra “sagrado” para mostrar que nos encontramos no plano da percepção simbólica do mistério e da transcendência e não no âmbito conceitual. Segundo Ries: “éste es el primer elemento de toda hierofanta”.<sup>23</sup>

Ángel Rupérez explica que

El yo creador pasa a ser el fundamento y pilar de toda obra y su absoluto predominio abre las puertas a la nueva dimensión de la experiencia interior como origen de cualquier actividad artística. A partir de este descubrimiento, la realidad ya no es algo que haya que imitar.<sup>24</sup>

O “eu” criador é o centro da obra, por isso, não há a necessidade de se imitar a realidade uma vez que tudo passa pela experiência interior da realidade. Consequentemente, as obras artísticas resultados dessa experiência, no caso de nossa análise, mais precisamente os textos literários, não são imitativas, mas sim criadoras de uma nova realidade. Essa realidade (a suprarrealidade) é a realidade interior do artista que tem como uma das características ser heterogênea. Toda

---

<sup>22</sup> Op. cit.: p. 26

<sup>23</sup> 1995: p.41

<sup>24</sup> 2008: p. 10

experiência sagrada está no âmbito da heterogeneidade, segundo Mircea Eliade, em oposição à homogeneidade natural.

Rudolf Otto também confirma a teoria de Eliade de que o sagrado “es – para decirlo acaso de la manera más justa – lo heterogéneo en absoluto, lo thateron, anyad, alienum”. E acrescenta que “el carácter propio que ofrece este aspecto del numen en el grado inferior, consiste en su peculiaridad sentimental; es el estupor ante lo absolutamente heterogéneo”.<sup>25</sup>

A afirmação de Otto de que é o sentimento que talvez melhor capte o aspecto do sagrado é confirmado por Rupérez, segundo este, a experiência interior se acumula em forma de conhecimento, e é esse conhecimento que desencadeia o ato criativo culminando na obra artística.<sup>26</sup> São as percepções sensoriais, as sensações, que acarretam sentimentos e emoções em torno do que é percebido e são acumuladas em forma de conhecimento, afinal, toda experiência gera conhecimento.

Devemos recordar neste ponto o conceito de racional e irracional para Otto que, como já dissemos, equivale aos conceitos de sagrado e profano para Mircea Eliade, que por sua vez, aqui chamamos de realidade natural e realidade supranatural ou suprarrealidade. Otto explica:

Llamamos, desde luego, racional en la idea de lo divino aquella parte de él que entra en la clara comprensión de nuestra facultad conceptual, en la esfera de los conceptos corrientes y definibles. Afirmamos después que bajo de esa esfera de desnuda claridad yace una oscura profundidad, a la que no hallan paso nuestros conceptos y que es lo que denominamos irracional. Aclaremos esto algo más.<sup>27</sup>

Essa “escura profundidade” a qual menciona Otto é o estágio em que nossas experiências (convertidas em conhecimentos através dos sentimentos) permanecem, sem que haja uma total compreensão delas, ou seja, parte da experiência pode ser compreendida racionalmente e transformada (traduzida) em conceitos, porém, uma parte continua obscura e alheia a nossa compreensão

---

<sup>25</sup> 1925: pp. 36-37

<sup>26</sup> op. cit.: p. 11

<sup>27</sup> op. cit.: p. 82

porque ela resiste à conceituação, uma vez que os conceitos têm origem no plano natural, homogêneo, ao passo que estas experiências interiores têm origem em outro plano, pertencem, portanto, a outra natureza.

Rupérez se refere a esse aspecto de impossibilidade de conceituação, ou seja, de compreensão, como penumbra. O autor afirma:

Décimos ‘penumbra’ para indicar ese grado de ocultación en la que permanecen las impresiones cargadas de significación y que tienen como referencia última el conocimiento experimentado de la realidad, entendida ésta en el sentido más amplio posible.<sup>28</sup>

Essa ocultação é o que é chamado por Otto de “mysterium” e que só se experimenta através de sentimentos. Porém, é o sentimento de “algo novo” que se apresenta desde o comum, que aponta para um “além” e que, como dito acima, não é totalmente compreendido que é chamado pelo autor de “mysterium tremendum”.<sup>29</sup> É o aspecto tremendo que faz “tremar” àquele que possui uma capacidade especial de sentir o seu entorno.

Essas percepções ocorrem na instantaneidade do tempo e se insere na memória que singulariza o objeto percebido. Segundo Rupérez, essa percepção não é uma percepção comum do mundo ao redor, mas uma percepção que busca redescobrir os objetos.<sup>30</sup>

Esse sujeito que está propício a assombrar-se diante do novo que se apresenta e aberto ao encontro com o sagrado, se possuidor de uma subjetividade criativa criadora, a qual já mencionamos no início dessa seção parte de experiências do real. E, segundo Rupérez:

Al mismo tiempo, la experiencia que desencadena los procesos artísticos requiere una profundidad y una intensidad que se convierte en huella perdurable, aunque sea en sustratos de conciencia enterrados. Por tanto, las experiencias que nos interesan son selectivas, no comunes. La percepción común es

<sup>28</sup> op. cit.: p.11

<sup>29</sup> op. cit.: p. 19

<sup>30</sup> op. cit.: pp. 20-21

sólo un cotejo rutinario y orientador de lo real. (...) La percepción reveladora, por el contrario, aun dentro de lo común, es siempre un aviso de la excepcionalidad de lo que existe. Ese descubrimiento es ya un aldabonazo que avisa de la posibilidad de una obra futura (el tiempo de la realización no es relevante ahora ni tampoco la distancia entre la percepción y la obra en sí).<sup>31</sup>

Assim, não é possível que haja obra sem uma experiência com a realidade, mas veremos mais a frente, que somente as experiências especiais, verdadeiramente íntimas que deixam uma profunda “ferida” na alma do artista é capaz de produzir obras também especiais, com singularidades que as difere das obras comuns, fruto das experiências comuns, de mera percepção da realidade, mesmo aquelas que possuem plena capacidade formal, porém sem distinção em termos de conteúdo vivencial.

Se, a partir do comum, é preciso que haja circunstâncias para se experimentar uma experiência profunda que deixa vestígio em quem a vivenciou, temos motivos para crer que as condições coloniais/pós-coloniais são campos férteis de fatores sociais que provocam esse nível de experiência. E que, conseqüentemente, abre portas para uma produção artística relevante, cujas obras deixam transparecer esses assombros.

Edward Said nos mostra em suas memórias, *Fora do lugar*, que sentir-se híbrido, ou seja, nem inglês, nem árabe, ou talvez, tanto inglês quanto árabe, ser proveniente de Jerusalém, mas viver até sua juventude no Cairo e depois até o fim de sua vida na Inglaterra, falar desde a infância o árabe, língua de sua terra natal e o inglês, língua do colonizador, sentir vergonha, em certos momentos, de ser árabe, em outros usar isso a seu favor, em alguns momentos não se identificar com sua parcela inglesa, em outros, se orgulhar dela é, por causa de todos esses fatores, sentir-se “fora do lugar”, ou melhor, fazer com que o “fora do lugar” fosse “o lugar”.

Percebemos que essa situação do “entre” que vive o sujeito colonial e, principalmente o pós-colonial, torna parte de seu dia-a-dia, é algo com que se depara diariamente e, em alguns casos pós-coloniais, até inconscientemente, como é o caso de porto-riquenhos que só descobrem o que é uma manga, através dos

---

<sup>31</sup> Ibidem, pp. 11-12

quadros de Homar, fruta, no passado, tão comum em sua ilha, mas apagada pelos fast food americanos que proliferam na região.

É o encontro com o Outro que causa o assombro de um encontro inesperado que o abre para uma perspectiva além da real, o transporta para um nível em que, ao contatar-se com esse “algo más”, também resulta modificado. É um encontro Revelador, em que realmente os véus são retirados, mas que ao serem retirados os véus do cotidiano, um tremor (tremendum) perpassa seu ser.

Esse assombro deixará vestígios na sua alma, que em contato com o “eu criador”, será exteriorizado em forma de obra artística. Porém, Michel Delahoutre faz uma observação:

El arte es siempre un arte preciso, particular, algo que se ve, se toca o se oye, que puede fijar la mente en el nivel de lo sensible o, al contrario, conducir al plano estético o espiritual a aquellos que tienen un mínimo de sensibilidad, de educación, y que aceptan jugar el juego, que aceptan el paso de lo sensible a lo inteligible, lo espiritual o lo religioso. Siempre que se habla de arte es, pues, indispensable precisar formas y referencias.<sup>32</sup>

Então, a arte pode tanto ser uma arte imitativa como também pode possuir sua parcela transcendente e assim, levar o observador/leitor ao plano estético/espiritual ou mantê-lo no plano do sensível. Mas Régis Boyer acrescenta-nos mais uma informação sobre a cultura. Ele afirma que a cultura (incluindo costumes tradicionais ou **adquiridos recentemente**) também é portadora dessa realidade “verdadeira” “ante la cual quedan minimizadas todas las limitaciones de la realidad que vivimos”.<sup>33</sup> Isso porque a cultura é diretamente construída pela arte e, se a arte é a manifestação em última instância do sentimento gerado no encontro com o Outro, a própria cultura está em constante mobilidade, somando-se experiências adquiridas recentemente.

Isso explicaria a existência de obras valiosas tanto entre os colonizadores quanto entre os colonizados, inclusive mantendo-se os papéis que eles ocupam na realidade, visto que o dado cultural também é um substrato que influencia na composição da obra. Ou seja, o encontro colonial, mesmo que se dê a abertura

<sup>32</sup> 1995: p. 129

<sup>33</sup> 1995: p.55

para um plano transcendente, ela se dá enquanto dominado e dominador, até que os vestígios das experiências se acumulem em conhecimento a tal ponto de o dominado reconsiderar o seu lugar (e o do colonizador) na sociedade.

Além disso, Julien Ries afirma que todo o capital simbólico existente em cada cultura é herança de funções relacionais e comunitárias. Dessa forma, a experiência do sagrado está profundamente relacionada com a experiência cultural. E, assim como acréscimos culturais se aderem à tradição; é a diversidade de tempo e espaço que faz com que o “homo religiosus” difira um do outro.<sup>34</sup>

O autor ainda alerta para a importância fundamental do substrato natural, geográfico e climático, dentre outros, para que haja uma aproximação com o sagrado. Para aquele que se encontra deslocado ou para aquele que “retorna” à terra natal, os encontros naturais se tornam ainda mais produtores de aberturas transcendentais, já que em pleno plano profano inicia-se o (re)descobrimento.

En otras palabras, si existe, pues, una sacralidad trascendente por definición – incluso suponiéndola diferente de las estructuras mediante las que nuestra conciencia la invoca -, si existe un numinoso que nada nos fuerza, por invertir los términos de la referencia bíblica obligada en estos casos, a creer a nuestra imagen, no es perceptible para nosotros más que por una revelación interior y no podemos encontrarlo más que a través de una experiencia humana.<sup>35</sup>

Talvez pareçamos repetitivos, (todavía ainda seremos) mas devemos reafirmar, como o faz Ángel Rupérez que todas as artes têm essa mesma origem experimental da realidade.<sup>36</sup> Porém, o autor também afirma que ele se debruça sobre obras eternas e valiosas porque

Defendemos que las obras relevantes surgen siempre como consecuencia de la existencia de una experiencia interior cuyo contenido esencial son lo que podríamos llamar densas e intensas percepciones de la realidad en toda su compleja red de hechos y presencias. Si la filosofía es sobre todo una interpretación conceptual de lo que existe, la obra artística es la

---

<sup>34</sup> Op. cit.: p. 20

<sup>35</sup> Ibidem, p. 58

<sup>36</sup> op. cit.: p. 13

consecuencia de experiencias perceptivas que no encuentran fácil acomodo en la capacidad explicativa que sobre la realidad y lo que existe aporta el conocimiento racional. Tanto la filosofía como la literatura y el arte son la indiscutible consecuencia de un deseo de conocer el mundo.<sup>37</sup>

Em um contexto propriamente religioso, com relação às imagens de culto, Pippalada, no Vastu sutra Upanishad V, 17, demonstra que o fiel necessita da imagem de culto religioso porque se o devoto não a toma como guia para o verdadeiro culto da divindade, falsas imaginações podem se formar em sua mente e o levar para caminhos distantes da divindade. Ao passo que “las imágenes sagradas disipan las imaginaciones falsas e indican el modo correcto de rendir culto a la divinidad”.<sup>38</sup> Somente a obra que possui o valor da vivência do sagrado poderá fazer com que o leitor/observador também se conecte com o plano transcendente.

Estar no plano natural ou no supranatural, ou conforme a conceituação de Mircea Eliade, estar no sagrado ou no profano, constituem duas formas de se estar no mundo. Conforme palavras do próprio autor, essas duas formas de se vivenciar a realidade são duas situações existenciais que o homem assume ao longo de sua história.<sup>39</sup>

Observamos que para a experiência natural, o espaço, ou seja, a realidade é homogênea e neutra, como já dito anteriormente; nenhuma ruptura ocorre para distingui-la qualitativamente. Por sua vez, a revelação do plano supranatural, ou sagrado, “permite obtener ‘un punto fijo’, orientarse en la homogeneidad caótica, ‘fundar el Mundo’ y vivir realmente”.

Também vimos que o “eu criador” é o centro de toda obra, é ele que funda novas formas de sentir o mundo. Por outro lado, a experiência comum perpetua a homogeneidade do espaço.

Segundo Eliade, esse “ponto fixo” não possui um caráter ontológico único, ele acaba por surgir e desaparecer segundo as necessidades cotidianas, uma vez que o homem, assim como o Outro com o qual se encontrou, permanecem fazendo parte do plano natural, mesmo após a abertura transcendente. Por isso, como na

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 14

<sup>38</sup> DELAHOUTRE, 1955: p. 138

<sup>39</sup> op. cit.: p. 21

arte de bregar, vista no primeiro capítulo, esse ponto fixo na verdade é flexível por se moldar às necessidades do sujeito.<sup>40</sup>

Vimos que o que determina a abertura para a conexão do homem com o sagrado é um encontro que gera sentimentos e emoções transformadas em realidade interior por uma forma apropriativa porque acarreta uma identificação profunda com alguns fenômenos, o que acarreta a sua entrada obscura na subjetividade transformando-a em uma visão particular da realidade natural. Por sua vez, as artes também pressupõem experiências de sentimentos e emoções distantes do pensamento filosófico lógico-conceitual. Conforme explica Ángel Rupérez, o sentimento e a emoção capacitam o sujeito a estabelecer vínculo basicamente sensorial e afetivo com o mundo, requerendo assim, uma esfera de fundo prelingüística. Já o pensamento lógico-filosófico se apresenta lingüisticamente e, dessa forma, a linguagem produz conceitos nomeando as coisas (ações, estados, etc) no mundo. Segundo Rupérez:

(...) la experiencia interior, entendida como acumulación de acontecimientos relevantes impregnados de un sentimiento totalizador, no lo es, y de hecho un de sus características es que sortea al lenguaje e incluso lo traspasa o lo desborda. La experiencia interior nace de los vínculos inmediatos que el hombre creador establece con el mundo en toda su variedad de manifestaciones, cosas y entidades de tal manera que el posible asombro que despierten - semejante al que pone en marcha la actividad filosófica - se parezca a una conexión íntima con ese mundo y sus entidades asociada a algo parecido a un descubrimiento anterior a las palabras mismas.<sup>41</sup>

O objetivo das obras de arte, seja literária ou não, é tentar compreender esse tipo de experiências sentimentais e emocionais, ou seja, que não se desenrolam racionalmente (aqui não excluimos a existência desse tipo de experiência, porém, não é essa a que nos dedicamos). Assim, a arte se dedica a experiências anteriores a própria manifestação da linguagem.

Mas, se essa experiência sagrada é prelingüística, sem a intermediação da linguagem, torna-se impossível a tentativa de sua compreensão. O sujeito dessa

---

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 26-27

<sup>41</sup> op. cit.: p. 15

experiência usa, portanto, a linguagem para conhecer o que é anterior à linguagem. Assim, as obras artísticas, especificamente, em nosso estudo, as obras literárias, tentam explicar através dos textos esse assombro diante do inusitado. Esse sentido de retorno dos sentimentos ao pensamento mediado pela linguagem é chamado por Ángel Rupérez de “pensamento poético”, já que é um pensamento tocado pelo sentimento, ou seja, é o sentimento transformado em linguagem.

É importante frisar que, uma vez que as linguagens artísticas interpretam essas experiências, estas também marcam as linguagens e mantêm os vestígios da vivência original. Dessa forma, as cristalizações das experiências que estão contidas nas obras nutrem o pensamento, porém os pensamentos sustentados por elas são diferenciados, já que sua origem não é conceitual e a sua realização artística também não é.<sup>42</sup>

Porém, se a experiência interior humana chega aonde não chegam as linguagens humanas, aquilo de que se fala resiste a ser dito. Devido a essa dificuldade, a linguagem a ser empregada nessa tarefa é cifrada para que o “mysterium” possa continuar vivendo. E aqui reforçamos que, o silêncio é também uma tentativa de preservar o mistério do sagrado, mesmo que por tempo determinado, já que a experiência força sua realização artística quando em contato com o “eu criador”.

Aqui podemos ter uma outra interpretação do silêncio do subalterno, não só como silêncio forçado pelo dominador, mas um silêncio em nível transcendente como um período de amadurecimento antes que o conhecimento gerado dessa situação seja acrescido a tal ponto que sua explosão/exteriorização seja inevitável, proporcionando novas situações de encontro e reorganizando os papéis sociais. Nesse primeiro estágio, a linguagem se mostra incapaz de dizer e por isso, tende a se calar.

Otto afirma que o silêncio é uma das principais formas de se representar a obscuridade da experiência. E esse silêncio é a presença real do sagrado que nos tira do aqui e agora e nos leva para o absoluto heterogêneo.<sup>43</sup>

Croatto confirma que a vivência hierofânica, descrito por ele mesmo como o transcendente manifesto, tende à comunicação e este é, precisamente, uma de suas características mais humanas. E acrescenta que, mesmo o místico precisa

---

<sup>42</sup> RUPÉREZ, 2005: p.15

<sup>43</sup> op. cit.: pp. 94-95

dizer que o divino é indizível.<sup>44</sup> Por isso, o inefável tem a necessidade de ser dito, requerendo, assim, uma mediação.

El Misterio es percibido en el nivel de la mediación: lo sagrado en cuanto realidad trascendente se muestra (hierofanta) y, al hacerlo, se limita. Pero de esa manera, al revestir a un objeto o persona de sacralidad, hace posible al ser humano la comunicación con lo trascendente, lo sagrado en su forma absoluta, lo divino. ‘Entre’ lo totalmente Otro y el sujeto humano que lo experimenta se sitúa en primer lugar eso que llamamos símbolo religioso.<sup>45</sup>

Como manifestações do aspecto simbólico, Croatto diz que a linguagem é sua forma mais corrente, mas que a trans-significação do real, na arte, ou seja, a projeção da realidade interior fruto da percepção da realidade, na arte também é uma forma de manifestação do simbólico. Aqui temos a necessidade de compreender o que é o “símbolo”, do grego, symbolon (συμβολον), duas coisas que significam junto. Essa característica de significar junto é marcada pelo prefixo συμ. São dois elementos separados que se completam mutuamente.

Segundo a explicação de José Severino Croatto, o ser humano atravessa o sentido corriqueiro dos seres e percebem em suas experiências fenomênicas um segundo sentido, um sentido transcendente. Dessa forma, qualquer ser com realidade natural pode apresentar, em situações especiais, um segundo sentido que só se manifesta através do primeiro; é o seu sentido simbólico.<sup>46</sup>

O autor observa que o aspecto simbólico, ou seja, o segundo sentido do objeto real não é algo dado, ele surge por meio de uma experiência humana e, diferindo entre os seres humanos. Além disso, “las cosas no son simbólicas en sí mismas, ni llegan siempre a serlo. Son hechas simbólicas por algún tipo de experiencia humana. Pero todas tienen la propiedad de ser elevadas a la dimensión de símbolos, sean éstos profanos o religiosos”.<sup>47</sup>

Neste ponto Croatto difere um pouco de Ángel Rupérez que afirma que todas as coisas têm uma dimensão espiritual. O descobrir dessa dimensão, o

<sup>44</sup> 1975: p. 62

<sup>45</sup> Ibidem, p.63

<sup>46</sup> Ibidem, pp. 63-64

<sup>47</sup> Ibidem, p. 65

desencadeamento de seu aspecto sagrado seria apenas uma questão de possibilidade de um encontro especial, em que o ser humano estivesse propício a descobrir esta dimensão espiritual do objeto que se une a sua própria dimensão espiritual.

Outro aspecto do simbólico é que ele não remete a algo conhecido, mas sim desconhecido ao ser humano, nas palavras do autor, o símbolo é uma transsignificação. E se os objetos reais podem apresentar um aspecto simbólico através do que são, já que são de alguma forma, plurivalentes, sua capacidade de representação simbólica também é plural.<sup>48</sup>

A dualidade entre o aspecto natural e o aspecto supranatural do objeto é anulada durante a transcendência porque o aspecto simbólico encontra-se além de qualquer dualidade. Atentando-nos para essa condição do símbolo e não perdendo de vista de que o símbolo é eminentemente relacional, poderíamos fazer uma analogia com o hibridismo do sujeito pós-colonial. Ele é em si mesmo um símbolo dessa relação. Veremos essa condição de alteração do sujeito mais adiante.

Para não nos perdermos mais em digressões, relembremos que de qualquer forma a experiência artística é o acessar essa linguagem em que as palavras buscam preservar sua pureza essencial experimental. Assim, segundo Rupérez: “la única realidad posible es el lenguaje”.<sup>49</sup>

O que percebemos nas obras especiais é um transbordamento dessas vivências que ultrapassa as construções mais racionais das estruturas formais, mantendo, inclusive, a parcela oculta da qual aludimos anteriormente. Como o “eu criador” só conhece parte do que experimenta, o ato criativo não só é consequência desse transbordamento de sentimentos como também da impenetrabilidade total do conhecimento. E é esse fenômeno que faz Rupérez afirmar que é conhecendo a individualidade através da obra é que conhecemos a universalidade.<sup>50</sup>

Se a condição de uma obra ser considerada valiosa é o vestígio da experiência do sagrado na obra produzida, podemos perceber, assim como nas obras de Homar, uma presença constante e profunda do encontro colonial e suas

---

<sup>48</sup> Ibidem, p. 75

<sup>49</sup> op. cit.: p. 87

<sup>50</sup> Ibidem, pp. 18

conseqüências interiores, nas obras dos escritores coloniais, mesmo quando eles não tratam diretamente do assunto, ou seja, quando o projeto do autor não é discutir o próprio colonialismo/pós-colonialismo e suas condições. É possível desenterrar os vestígios desse incômodo que persiste na alma do escritor e essa possibilidade é que proporciona o caráter especial do escritor e da obra.

Para não adentrar mais do que já foi dito nos assuntos que serão trabalhados nas próximas seções, termino esta lembrando o título que a nomeia. Podemos dizer que no princípio da experiência interior era o verbo? Não, através de todo esse percurso, de toda explanação feita até agora, sabemos que no princípio da experimentação do sagrado, na origem da transcendência o que há é puro sentimento.

#### **4.3- O nascimento da obra literária**

Na seção anterior, explicamos sucintamente a manifestação da obra artística, especialmente a literária. Agora vamos explorar ainda mais o porquê, como se dá e o que acarreta o seu surgimento. Não devemos perder de vista que nos referimos às obras especiais.

Para que a linguagem artística possa ser compreendida temos que partir da experiência transcendente que ela quer comunicar, senão, corremos o risco de nos prender somente em seu aspecto natural. Porém, mesmo transcendente, o sagrado parte de uma experiência humana orientada pelo contexto histórico e cultural em que ela ocorre.

José Severino Croatto lhe dá as seguintes características:

Primero, como experiencia humana que es, es una vivencia relacional: a) con el mundo (la naturaleza, la vida, lo dado de la realidad); b) con el otro individual; c) con el grupo humano (todo ser humano está socializado de una forma u otra, en diferentes niveles: familia, clan, etnia, (...) nación.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> 1994: pp. 35-36

Além dessa dimensão relacional exterior, ela também possui uma dimensão relacional interior, ou seja, com o próprio indivíduo, seus objetivos, concretizações e desventuras. Então, cada indivíduo está constantemente variando entre a relação exterior e a interior.

É a necessidade de conhecer o reflexo da experiência exterior em sua interioridade que desencadeia uma inquietude, um incômodo frente a esse desconhecimento.

Segundo Croatto: “la experiencia humana así descrita tiende a expresarse, y lo hace a través de la palabra, de la praxis socio-histórica, de la cultura, del arte y de cuanto instrumento de comunicación encuentra”.<sup>52</sup>

Se toda vivência humana é relacional, também o é a vivência transcendente porque relaciona o humano com a esfera transcendente. É através dessa relação do humano com o transcendente que as necessidades sócio-culturais são satisfeitas. A ordem real é substituída por outra realidade. O que torna essa experiência tão relevante é exatamente essa vivência do sagrado por meio de uma abertura a outra realidade.

E, segundo Rudolf Otto, por essa passagem a outra realidade “ser ‘absolutamente heterogéneo’ con el hombre; en suma, por no pertenecer al círculo de nuestra realidad, sino a otro distinto, que provoca en nuestro ánimo un interés irrefrenable”.<sup>53</sup>

Devemos recordar que essa experiência não é totalmente compreendida, parte dela continua obscura, justamente por não fazer parte de nossa realidade terrena. Essa obscuridade provoca um sentimento de incômodo no ser humano, a intriga em conhecer esse objeto e a tentativa de explicar o vínculo afetivo entre o sujeito e o objeto que desencadeia a obra. A espontaneidade criadora força, então, o conteúdo afetivo a exteriorizar-se.

Mas, segundo Ángel Rupérez, a obra de arte parece conservar o assombro diante do desconhecido e não superá-la. Por fim, a obra de arte passa a ser a materialização em linguagem artística desse assombro.<sup>54</sup>

A obra de arte é a concretude da experiência interior do estranhamento exterior, porém, afetada com o sacrifício e vontade do criador, que desconhece

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 37

<sup>53</sup> 1925: p. 39

<sup>54</sup> 2008: p. 22

parte de sua percepção, de dar um significado e explicar essa materialização (manifestação artística) que, em parte, ele mesmo desconhece.

(...) para nosotros percibir quiere decir no una mera constatación sensorial del mundo circundante sino, también, una recreación interior del objeto percibido que se carga de la desconocida y misteriosa densidad emotiva del hombre que percibe.<sup>55</sup>

O criador se transforma interiormente pelo objeto internalizado e, por sua vez, o objeto também é transformado por sua percepção. Segundo o mesmo autor, o resultado da transmutação interior é o nascimento da linguagem que se encarrega de transferir a um código artístico a nova criatura interior que agora é tanto sujeito como objeto, ou seja, nem só sujeito nem só objeto.<sup>56</sup> Por isso, também cremos que essa linguagem que materializa o hibridismo interior do sujeito também possa ser apresentada de forma exteriormente híbrida como visto no primeiro capítulo, em suas múltiplas apresentações.

Mircea Eliade afirma que o signo, aqui entendido como a linguagem, é portador de uma significação sagrada e, por isso, introduz um elemento absoluto pondo fim à confusão da homogeneidade. Algo que não pertence a nossa realidade terrena se manifesta de forma incontestável e, assim, “señala una orientación o decide una conducta”.<sup>57</sup>

Como o transcendente é o real absoluto, no ser humano que experimenta essa realidade, aquele que é chamado por Eliade de homo religiosus, provoca-se uma vontade de não se distanciar da realidade suprema buscando trazer para o plano real natural essa experiência. Por isso, os sentimentos devem ser intensos, para que haja o transbordamento, o conhecimento externo desses sentimentos e consequentemente a produção artística dessa conexão.

Um pouco longa, porém de suma importância é a citação que segue, de Rupérez e que, de certo modo, resume o que foi dito até o momento.

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 23

<sup>56</sup> RUPÉREZ, 2008: p. 24

<sup>57</sup> 1973: p. 30

(...) la palabra sentimiento y sus vecinos léxicos (sensación, emoción) pueden y deben ser útiles todavía para nosotros y para nuestro lenguaje crítico. Con su ayuda queremos nombrar así la involucración absoluta del hombre creador en las realidades que perciben sus sentidos y hacer alusión al compromiso existencial que esos sucesos despiertan en él. También queremos señalar con esas palabras esa dimensión humana por la que los afectos se despliegan e intensifican hasta el punto de crear – decíamos antes – una nueva realidad enaltecida y desfigurada precisamente por ser conformada por la humanidad absoluta que se ha apropiado de ella. Gracias a ese afecto intenso que es el sentimiento, la realidad es siempre algo más de lo que es en sí misma, puesto que, a lo que es, se añade el sentimiento que la modifica sustancialmente con aportes que sólo el lenguaje artístico es capaz de revelar fehacientemente. Ése es uno de los descubrimientos clave de la estética romántica, e implica, entre otras cosas, que el sujeto recalifica al objeto, redimensionando su naturaleza objetiva, y que éste, a su vez, desnaturaliza al sujeto, obligándole a salir de sí mismo para encontrar en aquél un motivo de recreación personal, de reinención cabría decir en cierto modo. Los vínculos afectivos, determinantes de la explosividad sentimental artística, recrean tanto la realidad humana como la realidad natural o exterior, y, por tanto, añaden al mundo que ya existe – tanto objetivo como subjetivo – una nueva realidad, fusión de las dos anteriores, que es la realidad artística, el arte mismo, la obra singular.<sup>58</sup>

Nesse momento em que discutimos o hibridismo interior expresso através das artes. Esse hibridismo que é em sua origem o sentimento gerado do encontro entre o eu e o outro e que, não só reconhece o novo no outro, como esse reconhecimento modifica o próprio eu, não nos distancia relembrar que esse hibridismo interior não equivale à negação do outro, mas sim sua incorporação. A sua negação, o avesso e repúdio à sublimação desse encontro proporcionariam atitudes, por exemplo, como os portugueses e espanhóis erigindo suas igrejas sobre os templos indígenas, uma vez que para eles, o que não é o “nosso mundo” não é “mundo”. Ao contrário, por sua vez, seria a incorporação do “mundo do outro” como parcela do “nosso mundo” o que proporciona a abertura para o “Outro Mundo”.

---

<sup>58</sup> op. cit.: p. 29

A escrita pós-colonial valiosa fruto das ex-colônias não tem o intuito de “erigir altares”, mas sim deixar transpassar essa abertura ao Outro Mundo, não necessitando mais da fixidez real, mas somente da transcendência, essa abertura na homogeneidade que permite o trânsito entre os níveis. Essa abertura que vimos, na primeira seção é o “ponto fixo”, materializado em obra. Um “ponto fixo” que é fixo interiormente, não exteriormente e é por isso que o estar “fora do lugar” é estar sempre “no lugar”.

Mas esses mundos, seja o da natureza ou o da cultura, segundo Rupérez, possuem alma e, por isso, esses encontros são encontros espirituais.

(...) nosotros creemos con Wordsworth que en la naturaleza ‘hay alma’ y, por tanto, una réplica inmanente de la espiritualidad humana en tanto que en ésta, como en aquélla, puede haber un reflejo de la creatividad esencial de la que las cosas del universo son una manifestación. De ahí que esos escenarios naturales adquirieran en el Romanticismo la fuerza que adquirieron y la elevación espiritual que propiciaron. No todo estaba en el espíritu artístico sino que había algo de profundamente espiritual en esos escenarios exteriores marcados por la necesidad de comulgar con ellos. Si no hubiera una cierta simetría o empatía objeto-sujeto no podría darse esa inmensa apropiación afectiva de lo exterior que promulga el arte.<sup>59</sup>

Qualquer que seja o contexto histórico e cultural em que nos encontramos, o homo religiosus, por ter experimentado o contato com o supranatural, sempre crê que essa realidade absoluta existe, esse aspecto sagrado que ultrapassa o mundo real, mas que se manifesta através dele e, justamente por isso, o sacraliza e o torna Real.

Como já vimos, esse processo é chamado de hierofania, em que José Severino Croatto pode identificar três elementos: o primeiro a que ele chama de “objeto criatural”, o segundo, a Realidade invisível e aquele mesmo objeto que por ser mediador se sacraliza. Acrescentaria um quarto elemento na teoria de Croatto, ou seja, o homem, visto que, apesar de também ser um “objeto criatural” é distinto do “objeto criatural” com o qual se encontra, tornando-se uno somente após essa relação. E sem essa relação, não há sagrado manifesto.

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 30

Régis Boyer nos explica que a experiência do sagrado é em si, uma experiência de transgressão, uma violação de um tabu. Ou seja, a necessidade de sair do plano do profano para vivenciar o indizível.<sup>60</sup>

As experiências fruto dessa relação e os sentimentos gerados nela são um prenúncio de uma revelação, cujo único conhecedor de sua verdade é o autor porque, segundo Rupérez, ele é o único que conhece o resultado com que a obra tem revelado o significado de sua experiência.<sup>61</sup> A revelação, então é tanto a concretização da obra como o acesso ao conteúdo vivencial oculto do artista. Podemos considerar essa revelação como um segundo tabu, a transformação do indizível em dizível.

Porém, percebemos que, em alguns autores, essa experiência se repete constantemente em suas obras. Segundo Rupérez,

Toda experiencia significativa es una promesa que puede convertirse en una realidad reveladora si interviene en el proceso el trabajo estrictamente artístico y compositivo, que es en sí mismo una búsqueda de la revelación augurada por la promesa sentida. Si el creador está seguro del peso de su experiencia, de su potencial significativo convertido en verdadera intriga y acicate, entonces no cejará hasta dar con la expresión adecuada que desentrañe hasta donde sea posible el alcance de lo presentido como emoción originaria. Éste es exactamente el sentido del trabajo artístico.<sup>62</sup>

Através desse processo revelador, os objetos são singularizados a ponto de suas essências ocultas serem restituídas a eles. Para o autor, a essência de um objeto é a sua existência percebida em seu mais imediato esplendor. Como o esplendor de um objeto só se pode ser captado através das percepções sensoriais, são estas que percebem a essência dos objetos participantes da relação reveladora iluminando suas existências até seus limites mais recônditos.

A arte, então, nos proporciona uma nova vivência do objeto recriado, uma vez que abre nossa visão, pela primeira vez para alcançar a sua verdadeira essência. Por isso, cada releitura é sempre uma nova leitura, pois como todo

---

<sup>60</sup> 1995: p. 71

<sup>61</sup> op. citl: p. 35

<sup>62</sup> Ibidem, p. 36

encontro sagrado, o homem sai modificado, assim percebe-se novamente a essência do objeto transformado.

Se, por um lado, através da obra de arte é possível descobrir e redescobrir as essências ocultas dos objetos e esse encontro é sempre relacional, por outro lado, também é possível, descobrir a essência do próprio homem que a observa.

Para nosotros, sin embargo, la autonomía que descubre el arte con respecto a lo real no conduce a un recreamiento esteticista de esa realidad vuelta a nacer sino a esa misma realidad rescatada de su intrascendencia y, por tanto, intensamente espiritualizada y dignificada, es decir, renacida o recreada (si diéramos e esta última palabra su sentido primordial y originario). Si el arte es, como quería Hegel, una manifestación del espíritu, las cosas aprehendidas por éste ya no son cosas sino espíritu. Sin embargo, nuestra discrepancia con Hegel reside en que nosotros creemos en la dignidad autónoma de las cosas, o en su belleza autosuficiente. La operación espiritual que es el arte consigue redescubrir esa dimensión, no inventarla del todo. Pensamos que la esencialización llevada a cabo por el arte es, una vez más, el resultado de una visión artística; y toda visión es un fenómeno perceptivo que imprime a la realidad percibida un sello anímico que no es otro que la espiritualidad de quien ve y después transforma lo que ve en obra. Por tanto, el descubrimiento de las esencias escondidas que hace posible el arte literario o pictórico procede no de una operación estrictamente formal, como probablemente pensaba Sklovsky, sino de una percepción de lo real que tiene esa determinante vocación esencializadora.<sup>63</sup>

A literatura seria o caminho pelo qual a linguagem recupera sua voz emudecida pelo encontro transcendente; a recupera para tentar uma busca de si mesmo. Segundo o autor, uma espécie de retorno ao lugar original. Porém, como já vimos no capítulo anterior, esse retorno à origem é impossível, uma vez que o sujeito já se encontra modificado pelo encontro com Outro. Por isso, Rupérez diz que

Todas las direcciones a las que apunta la poesía conducen, según Celan, a lugares que no se pueden encontrar, que no existen, pero que tendrían que existir. En ese camino imposible y de lo imposible, el poeta encuentra algo, que es el algo de la

---

<sup>63</sup> *Imbidem*, pp. 38-39

significatividad de las palabras singulares. Sin embargo, ese encuentro o hallazgo es limitado, y de ahí que el poema absoluto no exista, no pueda existir.<sup>64</sup>

Os livros são, então, espiritualizações da realidade; uma forma extrema de revelar as essências escondidas – aquilo que o espírito humano é capaz de conceber como essencialmente verdadeiro nas realidades. A arte redescobre o que foi perdido transformado em ordinário e mecanicizado no cotidiano.

Tagore nos proporciona uma bela imagem desse processo que vai do mecanizado, ou em uma situação de colonização, da subalternização do dominado para um auto-reconhecimento e valorização própria, ou seja, o tornar-se sujeito.

This life process is going on--we know it, we have felt it; and we have a faith which no individual instances to the contrary can shake, that the direction of humanity is from evil to good. For we feel that good is the positive element in man's nature, and in every age and every clime what man values most is his ideals of goodness. We have known the good, we have loved it, and we have paid our highest reverence to men who have shown in their lives what goodness is. The question will be asked, What is goodness; what does our moral nature mean? My answer is, that when a man begins to have an extended vision of his self, when he realises that he is much more than at present he seems to be, he begins to get conscious of his moral nature. Then he grows aware of that which he is yet to be, and the state not yet experienced by him becomes more real than that under his direct experience. Necessarily, his perspective of life changes, and his will takes the place of his wishes.<sup>65</sup>

Quanto mais o homem caminha em direção ao seu “eu”, mais ele percebe que está além do que a realidade mostra, seu olhar sobre si e seu entorno se modifica porque ele mesmo está modificado e conquista o que antes era só desejo, o que chamamos de a retomada da voz pelo subalterno.

Tagore continua explicando que em sânscrito há uma palavra para referir-se à essência, à verdade implícita em todas as coisas; essa palavra é Dharma. “Dharma is the ultimate purpose that is working in our self. When any wrong is

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 95

<sup>65</sup> Op. cit.: p. 23

done we say that dharma is violated, meaning that the lie has been given to our true nature.”<sup>66</sup>

Ele explica:

The freedom of the seed is in the attainment of its \_dharma\_, its nature and destiny of becoming a tree; it is the non-accomplishment which is its prison. The sacrifice by which a thing attains its fulfilment is not a sacrifice which ends in death; it is the casting-off of bonds which wins freedom. When we know the highest ideal of freedom which a man has, we know his \_dharma\_, the essence of his nature, the real meaning of his self. At first sight it seems that man counts that as freedom by which he gets unbounded opportunities of self gratification and self-aggrandisement. But surely this is not borne out by history. Our revelatory men have always been those who have lived the life of self-sacrifice.<sup>67</sup>

O Dharma do homem é ser livre e sua liberdade está submetida à história, quando ela é violada, inicia-se o processo para a sua reconquista. No caso de nosso estudo, a independência formal da colônia e a descolonização territorial, cultural, intelectual e espiritual.

O autor também afirma que é somente unindo seu desejo individual a bons desejos relacionados à sociedade que se pode alcançar os desejos individuais. Assim, o desejo de liberdade é um desejo de liberdade de todo um povo.<sup>68</sup>

Mas o autor afirma que é somente através da rebeldia que conseguimos a liberdade.

He [God] knows that we are not beggars; that it is the hard coin which must be paid for everything valuable in this life, for our power, our wisdom, our love; that in pain is symbolized the infinite possibility of perfection, the eternal unfolding of joy; and the man who loses all pleasure in accepting pain sinks down and down to the lowest depth of penury and degradation. It is only when we invoke the aid of pain for our self-gratification that she becomes evil and takes her vengeance for

---

<sup>66</sup> p.31

<sup>67</sup> Idem

<sup>68</sup> p.35

the insult done to her by hurling us into misery. For she is the vestal virgin consecrated to the service of the immortal perfection, and when she takes her true place before the altar of the infinite she casts off her dark veil and bares her face to the beholder as a revelation of supreme joy.<sup>69</sup>

Para que a submissão se transforme em libertação há que se agir. Uma vez que o externo e o interno estão conectados, a ação também está conectada com o espírito. Tagore diz que “the soul finds its freedom in action”. Isso porque “true spirituality, as taught in our sacred lore, is calmly balanced in strength, in the correlation of the within and the without”.<sup>70</sup>

A partir dessa reflexão (digressão) podemos, então fazer uma breve observação na fala de Franz Fanon sobre a descolonização citada no segundo capítulo, a qual reproduzimos novamente aqui. A descolonização, segundo Fanon “é o processo oposicionista contra a dominação, ‘uma verdadeira criação de homens novos... **não se originando de algum poder sobrenatural**, porque o objeto que foi colonizado torna-se pessoa durante o mesmo processo em que se liberta’”.<sup>71</sup>

Poderíamos, sim, afirmar que há um fator sobrenatural (transcendente) no fato de o subalterno tornar-se sujeito, uma vez que o encontro entre colonizador e colonizado pode gerar uma abertura à suprarrealidade fazendo com que sujeito (observador) e objeto (observado) se modifiquem mutuamente, provocando no colonizado, parte culturalmente subalternizada desta relação, uma maturação dessa experiência e um conhecimento verdadeiro de si próprio que culmina na reorganização de seu papel no mundo, ou seja, a rebeldia e a descolonização.

Rupérez diz que as essências redescobertas nos ligam aos outros seres humanos e por serem acontecimentos espirituais sentidos através das experiências interiores, elas são verdades<sup>72</sup>.

Quando a mesma experiência ressoa em diversas obras do autor, percebemos que a obra passa a ter tanto uma função catártica, curativa para o artista que tenta expressar e explicar com todas as suas forças os fragmentos

---

<sup>69</sup> Ibidem, p. 28

<sup>70</sup> Ibidem, p. 52

<sup>71</sup> 1990, Apud BONNICI, 2000: p. 22. Grifo nosso

<sup>72</sup> Op. cit.: p. 43

escondidos em sua alma do seu encontro com o sagrado, como também uma forma de rebelião contra a limitação cultural de sua potencialidade.<sup>73</sup>

Na obra, podemos perceber tanto os vestígios da intensidade da experiência quanto os de sua inefabilidade. Porém, a obra é a melhor forma de acesso a esse fragmento oculto que necessita ser compreendido. É exatamente a condição simbólica da obra, a linguagem alusiva, que nos remete a essa condição enigmática.

Croatto, assim como Rupérez, afirma que: “aquello que es expresado de tantas maneras, que de hecho cubre todos los registros de la actividad humana, es algún tipo de experiencia de lo trascendente. Como toda experiencia humana, tiende a la comunicación, a socializarse. Necesita ‘ser dicha’; de ahí que elija tantas vías para hacerlo”.<sup>74</sup> Através das obras o homem sociabiliza a sua experiência e conecta-se com os demais seres humanos, uma comunicação, verdadeira e intensamente vivida.

Não podemos esquecer que na origem dessas experiências está o assombro diante do mistério que se manifesta como o tremendum, mencionado na seção anterior. Essa é uma experiência que transcende a finitude material também a reafirma, a morte surge como fonte das angústias do homem.

A experiência transcendente dá-se no tempo, porém, ela nos transporta para o não-tempo, para a eternidade absoluta. O homem busca então, desenfreadamente reviver esse momento, esse instante de eternidade que é ao mesmo tempo a tentativa de compreensão desse assombro.

Essa busca pelo transcendente poderia ser apenas silêncio, como nos mostra Rupérez, por ser um fenômeno espiritual primordial e inefável, porém, como já vimos, necessita ser dita.<sup>75</sup> Explica Croatto que o termo “transcendente” é o que se pode conhecer e, por isso, sugere uma realidade transcendente e que, por existir, tende a se manifestar.<sup>76</sup> Essa manifestação pode ocorrer pelo discurso ou pelo puro silêncio que, segundo o autor, o próprio mistério fala nele e, como já vimos no capítulo anterior, o silêncio de uma forma também significa.

---

<sup>73</sup> Ibidem, p. 73

<sup>74</sup> op. cit.: p. 15

<sup>75</sup> op. cit.: p. 92

<sup>76</sup> op. cit.: pp. 49-50

Porém, o silêncio não suporta a força com que a experiência impele a sua expressão e dá lugar às palavras. Então, transcendendo a própria linguagem, a linguagem diz. Segundo Croatto:

En el supuesto de que existe una realidad inexpresable y sin embargo vital para el ser humano, (...). Aquí, es esencial que lo inexpresable en cuanto inexpresable sea expresado. La imposibilidad de expresarlo no podría ser suprimida. Pues no se trata en última instancia de recuperar lo inexpresable en el dominio de lo expresable por un truco, por una extensión sutil del lenguaje corriente.<sup>77</sup>

É a linguagem simbólica a qual Croatto se refere, aquela linguagem que alude à experiência inefável, preservando a sua própria parcela indizível na linguagem.

Dessa forma, os instantes transcendentais são temporais, mas também são anti-temporais porque tiram o objeto e o homem da corrente do tempo para uma eternidade absoluta e se distanciar da morte ou finitude temporal são a aspiração última. A arte e sua linguagem que remete ao transcendente, à eternidade absoluta é o único meio de ilusão de que a morte não consome o tempo. Ángel Rupérez diz que “la esencial temporalidad de la literatura se transforma también en una esencial intemporalidad o eternidad”; ou seja, a obra nasce no tempo, mas rompe com ele para eternizar-se.<sup>78</sup>

Explicando de outra maneira, o tempo vivido não é só a afirmação da vida que quer viver, mas também é a afirmação da morte que se aproxima. De acordo com o primeiro aspecto do tempo, ele mesmo ganha uma “elasticidade” e se expande independente da finitude, é nele que se revela a vida. A eternidade da arte nasce da temporalidade da vida sentida em instantes concomitante ao desejo de perpetuação desses instantes e a própria experiência da eternidade que se manifesta como obra a qual cobiça a duração. Sendo assim, a literatura é o eternizar desse instante.

---

<sup>77</sup> Ibidem, pp. 50-51

<sup>78</sup> op. cit.: p. 115

Croatto confirma a teoria de Rupérez dizendo que nessa passagem do finito ao duradouro, o segundo é apenas um equivalente do anterior como outra forma de “totalização”, já no aspecto de duração.<sup>79</sup> Mircea Eliade acrescenta:

Este comportamiento con respecto al Tiempo basta para distinguir al hombre religioso del no-religioso: el primero se niega a vivir tan sólo en lo que en términos modernos se llama el ‘presente histórico’; se esfuerza por incorporarse a un Tiempo sagrado que, en ciertos aspectos, puede equipararse con la ‘Eternidad’.<sup>80</sup>

A memória também é uma aliada na transformação do instante em eternidade porque os instantes se convertem em recordações ligando passado e presente e orientando a um futuro. A memória é receptáculo de conhecimento e é esse conhecimento que, associado com a eternidade do homo religiosus, será capaz de levar o homem para além da morte.

A recordação é tornar os fatos vividos em outra coisa sem perder sua essência. Nesse jogo de identidade e distinção, a memória conduz a novidades autênticas em relação à experiência vivida, agora recordada. A experiência original é a fonte essencial, enquanto que a recordação acrescenta o novo do vivido. Todo esse processo se dá também no tempo e é a memória que permite a concretização da obra já que, segundo Ángel Rupérez: “no se trata ya simplemente de emociones espontáneas sino de emociones rememoradas y reactualizadas de tal manera que pueda ser revivida da experiencia originaria y prolongada durante todo el tiempo que cueste escribir el poema”.<sup>81</sup> A seguir, o autor adjunta:

La memoria es la causante de la identidad sensorial e intelectual de cualquier existencia individual porque es su información activa y permanente la que permite que se mantengan todas las constantes intelectuales y sensitivas de los seres humanos.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> op. cit.: p. 38

<sup>80</sup> op. cit.: p. 64

<sup>81</sup> op. cit.: p. 180

<sup>82</sup> Ibidem, p. 188

A literatura seria, então, uma forma de expressar, por meio da linguagem verbal, o seu próprio aspecto espiritual atemporal. Nesse momento o mistério se apresenta não mais como tremendum, mas como fascinans. Portanto, a linguagem não é a atadura da literatura, ela é a parte da obra que conduz ao conhecimento da experiência interior, uma vez que a linguagem simbólica é uma experiência transformada em linguagem.

É o aspecto fascinante que é sentido na completa expressão transcendente. Rudolf Otto nos dá a seguinte explicação do que seria o aspecto fascinante do divino, opondo à parcela compreensível da experiência.

El alma puede estar henchida de una profunda alegría, sin que nosotros veamos claramente, por el momento, cuál es la causa de tal gozo. Durante algún tiempo permanece para nosotros oscura. Pero si aplicamos nuestra atención y reflexionamos agudamente sobre ella, en seguida se nos hace patente. Entonces podemos determinar el objeto, denominarlo, elevarlo a conceptos claros e indicar qué es y cómo lo que nos colma de alegría. Un objeto semejante no lo consideramos irracional. Pero **la beatitud producida por el poder fascinante de lo numinoso es de especie muy distinta. Por muy intensa que sea la atención, no llegamos a sacarla a la luz de la inteligencia comprensiva, sino que permanece en la irremisible oscuridad de la experiencia inconcebible, puramente sentimental. Y sólo mediante la notación escrita de los ideogramas interpretativos puede aludirse a ella. Esto quiere decir para nosotros que es irracional**<sup>83</sup>.

Otto acrescenta que o fascinante é justamente o que há de tão solene que é capaz de saciar e encher o espírito de forma tão indizível.<sup>84</sup>

O aspecto fascinante, admirável, antecedido pelo aspecto tremendo, que estremece, é o movimento duplo que o sentimento percebe o mistério, ambos de caráter positivo. Essa passagem do tremendo ao fascinante encontra uma analogia na estética kantiana com as categorias do belo e do sublime.

---

<sup>83</sup> op. cit.: p. 82. Grifo nosso

<sup>84</sup> Ibidem, p. 54

Em primeiro lugar o sublime não pode ser conceituado, somente as condições em que ele ocorre. Ele é apenas sentido. Em segundo lugar, a categoria do sublime também tem um movimento duplo, de início ele arrebatava e depois ele exalta.<sup>85</sup> O autor continua:

Si, en general, los sentimientos de lo numinoso pueden ser suscitados por virtud de su semejanza con otros de carácter natural y traducibles también a éstos, aquí ha de ocurrir lo propio. Y en realidad así ha sido donde quiera en la humanidad. Lo que el hombre no comprende y lo que le horroriza en la esfera de su acción; lo que en los sucesos naturales, acontecimientos, hombres, animales o plantas ha sido causa de extrañeza, sorpresa o pasmo, sobre todo si va unido a una fuerza pujante o al horror, ha despertado siempre y atraído hacia sí el pavor demoníaco y se ha convertido en portentum, prodigium, miraculum. Así, y sólo así, nace el milagro. Viceversa, así como decíamos antes que lo tremendum pasa a ser estímulo de la imaginación, de modo que ésta escoge lo terrible por medio expresivo o inventa formas originales terribles para representarlo, así también lo misterioso se transforma en el incitante más fuerte de la ingenua fantasía que aguarda el milagro, lo inventa, lo siente, lo refiere. Lo misterioso es también acicate nunca fatigado para la inagotable invención de cuentos, mitos, consejas y leyendas; se infiltra en ritos y cultos, y todavía hoy constituye para el hombre ingenuo el factor más poderoso que existe en la narración y en el culto, utilísimo medio de conservar vivo el sentimiento religioso.<sup>86</sup>

E termina dizendo que o meio mais eficaz do qual a arte dispõe de representar o transcendente é através do sublime.<sup>87</sup>

Até agora fizemos um percurso desde a origem das experiências interiores até o nascimento das obras literárias frutos dessas mesmas experiências. Veremos na próxima seção com mais ênfase qual seria a característica singular dessas experiências sentidas pelos artistas e conseqüentemente a singularidade da obra.

#### **4.4- A singularidade do artista e da obra**

---

<sup>85</sup> OTTO, 1925: pp. 62-63

<sup>86</sup> Ibidem, p.89

<sup>87</sup> Ibidem, p. 91

Até agora falamos das obras valiosas, porém não adentramos profundamente no domínio da seguinte questão: o que faz uma obra ser considerada singular? Ou o que faz um autor ser considerado singular?

Percebemos ao longo da história alguns autores e algumas obras se destacando, não tanto por seu caráter formal inovador, mas sim por causa de algo mais sutil que perpassa a obra e fulgura quando o livro é aberto e os olhos do leitor não-comum começa a saborear cada palavra e tudo o que com elas surge. Assim, temos Rabindranath Tagore se destacando mundialmente dentre muitos outros escritores indianos ou Machado de Assis, dentre muitos escritores brasileiros; a lista é infinita.

Creemos na afirmação de Ángel Rupérez de que a experiência interior de caráter profundo é semelhante entre os artistas, porém, é o “eu criador”, a subjetividade criativa que, obviamente é individual, rompe com a experiência, apesar de profunda, similar e desencadeia as singularidades.<sup>88</sup>

Assim como esse tipo de experiência não difere muito de pessoa para pessoa, ela também não difere em relação ao tempo, isso porque em cada abertura ao sagrado se dá através de um profundo sentimento frente a toda e qualquer existência, promovendo um encontro espiritual com a dupla conscientização: 1- da infinitude transcendente e 2- da finitude real humana. Nesse processo se daria uma espécie de reviver cosmogônico, uma reatualização do princípio gerador de todas as coisas. Cada experiência seria, em um certo nível uma cosmogonia – fazer o ser humano despertar para a transcendência.

Analisando desse modo, a singularidade desses autores seria fruto da força com que seus espíritos transgridem as convenções formais e imprimem sua marca identitária na sua produção artística. Ou seja, o elemento que dispara a singularidade do artista é a sua experiência interior, o seu encontro espiritual com o outro. Essa singularidade pode ser transmitida à estrutura formal da obra ou apenas ao alto grau de subjetivação da mesma.

Rupérez também nos diz que as emoções criam superfícies verbais, muitas vezes, conseqüências de substratos ocultos da existência humana e segue dizendo que são esses substratos ocultos ou abismos psíquicos que condicionam as

---

<sup>88</sup> 2008: p. 32

peculiaridades verbais de cada escritor porque estão transmutados em linguagem.<sup>89</sup>

Por isso, as essências das coisas que as obras são capazes de resgatar, como foi tratado na seção anterior, têm dupla origem: tanto é um fato objetivo que se encontra nos seres mesmos, como uma revelação subjetiva desses seres.

A subjetividade criativa a que chamamos de “eu criador” cria as obras de arte de tal forma que nos faz acreditar que reinventa a realidade, a ponto de dar-nos uma visão ideal dela, em que as essências se sobressaíam e o melhor da realidade se mostre.<sup>90</sup>

Mas, o autor insiste em dizer que é somente a grandeza da alma do artista que dará a grandeza à obra, uma vez que ele necessita sentir na sua alma o que está sendo recriado. Se isso não ocorrer, a obra de arte será meramente imitativa.

Como dice W. Dilthey: ‘No somos capaces de inventar ningún elemento de la vida anímica, sino que los extraemos todos de la experiencia’. Normalmente esos sustratos vivenciales se configuran pronto y se transforman a lo largo de la existencia pero sin perder esa unitaria consistencia que han adquirido desde el comienzo. Y, en tanto que es una realidad vivida con esa autenticidad larvada, desde la confusión que garantiza la no absoluta presencia de la consciencia, se convierte en la responsable de las respuestas artísticas. Cuanto más hondas, intrincadas, abismales, incomprensibles, exigentes, tiranas y perentorias sean esas experiencias, tanto más complejas serán las respuestas artísticas.<sup>91</sup>

Da mesma forma, Rabindranath Tagore usa os conceitos de maya (ilusão material)<sup>92</sup> e satyam (verdade universal)<sup>93</sup> para diferenciar as palavras que são finitas em sua materialidade sonora das infinitas em sua condição transcendente.

Words are - maya - where they are merely sounds and finite,  
they are - satyam - where they are ideas and infinite. Our self is

<sup>89</sup> Ibidem, p. 34

<sup>90</sup> RUPÉREZ, 2008: p. 40

<sup>91</sup> Ibidem, p. 59

<sup>92</sup> DOWSON, John. *A classical dictionary of hindu mythology & religion*. New Delhi: Rupa e Co, 2005.

<sup>93</sup> [www.starksound.com/glossary.htm](http://www.starksound.com/glossary.htm)

– maya - where it is merely individual and finite, where it considers its separateness as absolute; it is – satyam - where it recognizes its essence in the universal and infinite, in the supreme self, in Paramatman<sup>94</sup>.

A história da arte nos mostra que alguns artistas insistiam na temática de suas obras, porém, algumas vezes buscando por técnicas diferentes, mas o que foi chamado de perfeccionismo estava muito menos relacionado com o próprio estilo do artista; era uma questão que ia mais além do plano da técnica. Essa repetição se relacionava com o desassossego da insuficiente exploração da experiência interior. Como a experiência em sua origem é pré-lingüística, ela estava muito além das palavras, no caso da literatura, que pretendiam fixá-la e expressá-la.

A experimentação de técnicas distintas pode ser um indício de que o escritor ainda não encontrou a expressão que mais se aproxima da verdadeira natureza da sua relação com o transcendente acarretado pela experiência interior. Porém, essa insistência em sua expressão e uma busca incessante por uma forma que possa ser o melhor receptor dessa experiência, também demonstra uma profunda confiança em relação à verdade daquilo que foi vivenciado e, que não cessa de impelir o escritor em dizê-lo. Essa repetição é a busca pela essência escondida dos seres, dessacralizado pelo cotidiano; além disso,

La repetición supone una inevitable obediencia y sometimiento al impulso del descubrimiento del contenido y significado de una experiencia que puede ser la propia interioridad y sus creaciones o la exterioridad y las suyas. Volver una y otra vez sobre lo mismo equivale a no abdicar de un reconocimiento admirativo hacia esa cosa y a la vez desear conocerla del todo, más allá de las inmediatas evidencias que en sí mismas pueden ser radiantes o suficientes.<sup>95</sup>

Percebemos, então, a repetição como reconhecimento daquilo que nos causa um incômodo no espírito. Uma vez que essa repetição significa também

<sup>94</sup> Op. cit.: p.36. Paratma significa a alma suprema do universo.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 51

monotonia, caracterizada pela insistência temática, ela demonstra que é a única forma de se alcançar as essências ocultas.

Essa monotonia é um indício de que o “eu criador” é pleno de decisões auto-suficientes, cuja subjetividade independe do meio externo. A produção da obra poderá, então, estar vinculada a algum estilo de época ou corrente literária, por exemplo, como poderá estar alheia a tudo isso. De qualquer modo, não é segurança de ser considerada uma obra especial as obras que se encontram vinculadas a algum desses elementos externos, ditados pelo tempo e espaço, será somente o resultado do maceramento da experiência interior, sua tentativa de compreensão e a busca da essência dos objetos que farão delas obras valiosas.

Com relação à monotonia causada pela repetição ainda podemos dizer o seguinte: o ato repetidor gera o passado e projeta sua existência na própria obra. A obra é o conhecido e ao mesmo tempo o desconhecido, já que não há como se conhecer a totalidade.

Como dice L. Wittgenstein: ‘Ética y estética son lo mismo’. Renunciar a muchas cosas es una decisión que afecta el ámbito estético y, en esa medida, en la estética está inserto el dominio de las resoluciones éticas.<sup>96</sup>

Se a vida ética requer a eleição repetida de si mesmo e do que se deve fazer, ao passo que a vida estética precisa do novo, do ponto de vista estético, o mundo está em constante recriação, enquanto que do ponto de vista ético, o mundo já está pré-determinado e o que necessita é o reconhecimento do que existe, percebemos que, uma alteração no plano estético é uma alteração no plano ético e vice-versa.

A busca pelo desconhecido, pelas essências ocultas é a busca de sua própria existência e identidade, já que o homem se modifica nesse encontro, como visto na seção anterior. Esse desconhecimento de si se transforma em busca e se converte em afirmações literárias; paradoxalmente o desconhecido possui este claro aspecto afirmativo.

Como as afirmações identitárias literárias só podem ser feitas metaforicamente, cada vez que afirmamos a identidade também somos cada vez

---

<sup>96</sup> Ibidem, p. 55

mais inseridos na origem desse desconhecimento; experimentamos assim, como diz Ángel Rupérez: “la identidad como un escurridizo enigma”.<sup>97</sup>

Se essa vivência tremenda não ocorresse, a linguagem das obras literárias também seria mais convencional, pouco afetada por esse tremor; mas na linguagem dos grandes escritores existe esse assombro diante do desconhecido como reflexo interior, que, ao longo de suas experiências pessoais, vai se completando. Se a identidade do homem se altera nos encontros, como já vimos tanto no capítulo sobre pós-colonialismo, como na seção anterior já em uma dimensão espiritual, a linguagem, como resultado dessa experiência, também se altera e, assim, também pode ser chamada de relacional.

Vemos, então, que a literatura é uma experiência espiritual e sua linguagem deve ser manifestante dessa experiência. Como a identidade vivida como relação é uma verdadeira experiência e pode ser transpassada para os textos por meio de personagens imaginários, esses desdobramentos típicos da literatura não podem ser confundidos como uma desintegração do eu, mas sim, como uma expansão imaginativa de uma identidade que está em constante alteração. Nestes casos, o autor não é somente literariamente os seus personagens, mas vivencialmente.

Oscuridad, indecibilidad, inconsciencia, inasequibilidad al entendimiento son las cualidades propias de ‘cada impresión y cada germen de sentimiento’ que pueden ser fuente de poesía futura. El desconocimiento es condición indispensable de la posible fecundidad poética. La experiencia necesita ese no saber para cuajar del todo y ser motivo de alumbramiento.<sup>98</sup>

Esse não saber é nomeado por aquilo que nos é estranho e nos causa estranhamento. Aqui, devemos lembrar que a palavra “estranho”, originária do latim *extraneus*<sup>99</sup>, significava tanto o que era “de fora”, “exterior”, como “estrangeiro”, marcado principalmente pelo prefixo “ex-”, em resumo – o outro. Essa palavra descreve aquilo que surge, porém, sem se mostrar plenamente; é aí

---

<sup>97</sup> Ibidem, p.76

<sup>98</sup> Ibidem, p.81

<sup>99</sup> FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. Campanha nacional de material de ensino: Ministério da educação e cultura, 1967.

que se encontra a nossa parcela de incompreensão e assombro. Mas essa estranheza pode ser alcançada e representada simbolicamente por meio de uma linguagem não-convencional; como já vimos na seção anterior, a linguagem simbólica – aquela em que esse grau de incompreensão se mantém.

Como indica a última citação de Ángel Rupérez, esse nível de obscuridade pode ser uma grande fonte de produção artística, uma vez que projetamos nossa consciência até o outro alcançando um grau de atenção transcendente. Graças a esse movimento até o outro, a subjetividade abandona a individualidade e tenta alcançar as essências ocultas dos seres.

A esse encontro subjetivo entre sujeito e objeto em busca do que está oculto, Rupérez chama de “comunhão participativa” e a descreve da seguinte maneira:

La comunión participativa es sin duda una de las causas eficientes de la existencia de las obras artísticas de cualquier naturaleza que sean. Podría definirse la comunión sujeto-objeto como el grado último en que desemboca el acto contemplativo. En la comunión se borra la distancia que separa al sujeto de los objetos.<sup>100</sup>

A distância entre sujeito e objeto é borrada porque, como já vimos na seção anterior, tanto sujeito quanto objeto são transformados, o sujeito passa a ser sujeito e objeto a uma só vez; torna-se, então, um híbrido.

Friedrich Schleiermacher, na mesma perspectiva de Rupérez, mostra que a faculdade humana da contemplação funde o sujeito à vida total do cosmos, à natureza e à história; torna o homem capaz de experimentar e viver na realidade empírica sentimentos e emoções do que a excede, aquilo que não se pode apreender conceitualmente. Isso porque o espírito conhece o que pertence ao espírito.<sup>101</sup>

Rupérez diz que esse processo de comunhão chama mais atenção quando se apóia em elementos e materiais desvalorizados pela sociedade. Sua observação nos lembra que justamente o universo subalterno que é desvalorizado durante

<sup>100</sup> op. cit.: p. 99

<sup>101</sup> Apud OTTO, 1925: p.185

processo colonial será o mesmo que ganhará grande gama de reconhecimento e importância após sua realocação, sua tomada de voz e sua reafirmação no mundo.<sup>102</sup>

E com palavras arrebatadoras sobre o assunto, prossegue:

Queremos decir que esos instantes de contemplación fértiles para el arte son testimonio de la infinita variedad de registros espirituales individuales que hay detrás de ellos. Cada espíritu pone algo diferente en el acto de la contemplación que hace de los objetos protagonistas esenciales. Ésta nos parece una cuestión fundamental porque nos recuerda que la soberanía ontológica de los objetos va acompañada de una igualmente soberana afirmación del espíritu del contemplador. Quizás sea éste uno de los máximos misterios del arte: cada obra singular presupone la presencia en ella de un espíritu singular que afirma peculiares formas de ver y sentir, más allá incluso de los rasgos que epocalmente emparentan claramente las distintas obras entre sí. Esa peculiar vibración, que en el caso de la literatura transportan las palabras, es el sello individual inconfundible y distinto. Una obra de gran alcance contiene sin duda esa visión singular, pero otra obra de menor amplitud también puede contenerla. La única explicación posible a este hecho es que la diversidad humana, potencialmente infinita, es el fundamento de esos acercamientos peculiares a la existencia y a la obra que pueda derivarse de ella. Así, en el proceso germinador contemplativo, vemos afirmarse tanto el objeto contemplado como el espíritu que contempla.<sup>103</sup>

A singularidade da obra, portanto, origina-se da união do objeto percebido com a singularidade do espírito do criador. Porém, algumas vezes, no encontro com o “estrangeiro”, o “eu criador” também pode criar mundos imaginários que compense suas dificuldades e limitações frente ao universo que se apresenta, ou seja, um mundo desejado. Mas, não devemos confundir essa criação de mundos imaginários com mentira. Esse posicionamento diante da arte significa, segundo Rupérez “una ilusión consoladora y una sustitución de objetos reales por otros – las obras – que sólo son realidad”.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Ibidem, pp. 101-102

<sup>103</sup> Ibidem, p. 106

<sup>104</sup> Ibidem, p. 111

Por outro lado devemos levar em conta que Mircea Eliade faz uma observação contundente sobre a materialização da obra literária:

(...) instalarse en cualquier parte, (...) representa una grave decisión, pues la existencia misma del hombre se compromete con ello: se trata, en suma, de crearse su propio 'mundo' y de asumir la responsabilidad de mantenerlo y renovarlo. No se cambia de morada con ligereza, porque no es fácil abandonar el propio 'mundo'.<sup>105</sup>

Se a experiência do escritor transpassa a obra e ela se torna um reflexo de seu espírito, poderíamos dizer que ao escrever a obra, o escritor cria um mundo, seu novo mundo e, Eliade, muito sagazmente faz a analogia desse ato ao ato de mudar de casa. Como vimos no capítulo anterior, a casa do escritor pós-colonial é a própria escrita e ao escrever sua obra, o escritor se auto-modifica.

Não podemos esquecer que, como todos os seres possuem uma dimensão espiritual (tópico já discutido na seção anterior), as obras de arte seriam também uma forma de acesso ao mundo espiritual encarnado no nosso entorno. Esse acesso daria também a qualidade singular que as obras meramente imitativas não possuem.

Relembramos que a superioridade estética das obras não se encontra na estrutura formal ou técnica utilizada, ou seja, no plano da linguagem, mas sim, em como essa linguagem ultrapassa suas próprias limitações para configurar o mundo ética e esteticamente, fornecendo ao humano um caráter absolutamente profundo.

Sostenemos el origen espiritual (autoral) de esa energía capaz de crear vastos horizontes plenos de significado. Los medios técnicos – las palabras, las estructuras, los problemas de foco, la multidireccionalidad de los discursos narrativos – son autónomos en cuanto que exigen un aprendizaje exhaustivo, pero, una vez adquiridos, dejan de serlo porque se someten a una fuerza superior a ellos como son las concepciones experienciales y las modulaciones de la imaginación inventiva que actúa sobre ellas. Por eso hay relatos técnicamente perfectos, incluso malabaristas en cuanto a la exhibición del dominio de alguno de sus componentes formales, pero muy

---

<sup>105</sup> 1973: p. 54

limitados desde el punto de vista de su capacidad representativa y de su amplitud simbólica.<sup>106</sup>

Consideramos espírito a definição dada por Rupérez de que é uma força representativa que excede os limites da própria escrita como técnica e do domínio da linguagem. Sob estas circunstâncias, a força estética se abre e sua estrutura formal e lingüística cede espaço a novas dimensões que proporcionam uma infinidade de sentidos.

A literatura surge no tempo e na tradição literária – uma sucessão de obras literárias, não só reconhecidas por seu grau de profundidade e inovação, como também ligadas umas às outras. Por isso, quando uma nova obra valiosa é criada, ela acaba alterando o passado e o presente. Ela altera a relação entre as obras já existentes ao mesmo tempo em que tenta se inserir na tradição.

O inserir-se na tradição não se dá a partir da repetição dos modelos preexistentes, mas sim, da capacidade do espírito humano de criar máximas estéticas para dominar estes modelos e introduzir sua própria singularidade que será a marca de distinção e reconhecimento dentre as obras.

Da mesma forma que o assombro estremece nosso espírito origina-se do cotidiano, assim também é a originalidade artística que, em sua maioria, parte das formas previamente existentes para apresentar inesgotáveis novidades criadoras de novos universos.

Nessa tradição, percebemos ao longo da história a abertura para a inserção das obras e autores coloniais/pós-coloniais. Inúmeros exemplos que floresceram no cânone literário poderiam ser citados; relembro apenas um – Rabindranath Tagore - como representante fundamental dessa classe de literatura que deixa fulgurar profundas questões do espírito humano frente aos encontros culturais.

#### **4.5- A leitura**

Assim como a obra concretiza o encontro com o outro e aproxima passado de presente, a leitura da mesma também almeja que o alheio se torne parte de nós.

---

<sup>106</sup> Ibidem, pp.125-126

O próprio ato de ler requer um envolvimento com o que se lê e, se o que se lê é a experiência interior do autor mantida pela linguagem alusiva, o leitor poderá ter acesso à experiência própria do autor - que em última instância é uma experiência da realidade - tornando sua a partir do contato com a obra.

O leitor/observador se aproxima da essência do objeto lido/observado porque as obras valiosas provocam uma apreensão sensitiva da realidade e um alcance da individualidade vinculado à experiência e aí também se encontra a própria compreensão dela, porém de uma forma não-conceitual.

Mas, se por um lado o leitor penetra nesse mundo por uma via não-conceitual através da linguagem alusiva que mantém o grau de obscuridade e transcendentalismo da experiência original, a obra em si também possui uma determinada porção conceitual, uma vez que os sentimentos e emoções já se encontram transformados em obra, conseqüentemente cristalizados em conhecimento e induzindo ao pensamento, ou seja, à compreensão dessas percepções. Além disso, os pensamentos são as representações dos sentimentos passados, que em sentido inverso, se voltam para os atuais podendo inclusive modificá-los.<sup>107</sup>

Nos diz Rupérez que o tempo tanto da criação da obra quanto o da leitura são essencialmente o mesmo, já que a leitura se apropria do tempo da obra enquanto o tempo da obra contém em si o tempo de sua realização. O tempo, então deixa de ter um caráter abstrato para adquirir uma composição fundamentalmente vivencial.<sup>108</sup>

Ainda com relação à leitura e sua temporalidade, o autor afirma:

La lectura implica esa apropiación por la que la temporalidad en ella impresa se entromete en el espacio vivencial del lector que sale de su tiempo para ocuparse de otro que le es ajeno pero para volver después al suyo con las inclemencias incorporadas a su existencia de esos tiempos ajenos con los que no sabe exactamente qué hacer. Los incorpora a su existencia, es decir, a su presente, y así les otorga una extraña vitalidad que no deja de asombrarse.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> RUPÉREZ, 2008: pp. 62-63

<sup>108</sup> Ibidem, p.201

<sup>109</sup> Ibidem, pp.202-203

Percebemos, então, desde a experiência até sua vivência literária através da leitura, sempre esse processo de ida (ao passado que também é outro, objeto) e volta (ao presente que também é sujeito) para realizar uma fusão e uma alteração permanentes. Dessa forma, a leitura pretende apropriar-se tanto do tempo da obra como e do tempo da leitura.

Essa leitura nos deixa vestígios profundos. Segundo o autor:

La obra, como decíamos, parece querer seguir hablando aun después de que nosotros hayamos dialogado con ella con la máxima concentración e intensidad. Ese querer seguir hablando de la obra, o esa insatisfacción del intérprete después de haber hecho su trabajo, forman parte, como síntomas relevantes, de esa prolongación del sentido que parece no tener fin y que consideramos parte sustancial de las obras más significativas. La interferencia lectora siempre las dispara y activa. A eso le llamamos creación de nuevos sentidos, y de ese rasgo depende directamente la vastedad de los significados de los que hablábamos. La ambigüedad polisémica e las grandes obras es en realidad la creación de nuevos sentidos, independientes del todo de los sentidos de las palabras que intervienen literalmente en su configuración.<sup>110</sup>

A obra, mesmo após a leitura, continua reverberando e produzindo sentidos porque, em certo sentido, ao ler incorpora-se o espírito do escritor em nosso espírito, uma vez que ele não desaparece nas palavras escritas. Se não houvesse escritor, não haveria possibilidade de experiência simbólica, muito menos manifestação literária. Novamente vemos a fusão do encontro de dois espíritos, o do escritor com o do leitor provocando a ressignificação da obra.

Antes de encerrar este capítulo, vale a pena recordar que o objeto experimentado por meio da transcendência se torna um símbolo e ele permanece na obra literária através da linguagem simbólica. De acordo com a afirmação de Croatto:

La hermenéutica tiene que ver con la interpretación de un texto (en un sentido amplio, que puede abarcar desde el relato de un

---

<sup>110</sup> Ibidem, p.129

sueño hasta la relectura de un acontecimiento), proceso este que el lector descubre en él una reserva de sentido. Desde el texto, la interpretación abre a una significación extralingüística, se dirige a un referente: la interpretación de un sueño lleva al deseo que lo origina, la del arte a un mundo arquetípico de formas, la de un texto lo despliega a nuevas significaciones.

El símbolo no es todavía un texto. Es un objeto, un suceso, una persona, una realidad cualquiera experimentable, que es cargada de una trans-significación. Es evocativo y orientador. Da 'en enigma' (enigma viene de ainíttesthai, 'insinuar, sugerir'). Porque penetra en profundidad y no está imitado por el logos, que es preciso pero reductor del concepto.<sup>111</sup>

O símbolo, que é um elemento pré-lingüístico pode ser representado por meio do texto e conservará seu "enigma", sua parcela de ininteligibilidade racional por meio das diferentes releituras, dessa forma, seu significado não estará fechado em uma única significação fruto de uma interpretação; não esquecendo que por leitura compreendemos vivência do texto.

Croatto diferencia a interpretação do símbolo de sua explicação.

Hay que diferenciar entre interpretación y explicación. Cuando el símbolo se interpreta, es su reserva de sentido la que emerge en forma de relato, cuya función no es 'explicar' sino 'decir' la experiencia vivida. Si no, deja de ser símbolo y se convierte en logos. Y con esto pierde su capacidad de 'remitir' a lo inefable. Cuando todo está aclarado, ya no hay símbolo.<sup>112</sup>

O que a literatura requer de seu leitor é a interpretação simbólica para que abra o leque de significação ao invés de restringi-la e aprisioná-la conceitualmente por meio da explicação.

Como dito na seção sobre a origem da obra, o símbolo em sua essência é relacional, uma vez que só significa em conjunto, por isso, o objeto a ser simbolizado não é só um receptáculo da hierofania, mas sua própria vivência se torna linguagem e se diz aos seus leitores que adentram a esfera sagrada. Segundo

---

<sup>111</sup> 1994: p.80

<sup>112</sup> Ibidem, p. 80

Croatto, o símbolo é regenerador dos vínculos entre os seres humanos, apresentando assim, uma função incontestavelmente social.<sup>113</sup>

A literatura, desde sua expressão mais fundamental, o mito, preserva essa função social. Croatto diz que:

Contar un mito es crear ritualmente un espacio sagrado. Hace a quien narra y a quien escucha testigos comprometidos, tejedores de una trama de ser que crece hacia fuera desde los fundamentos, actualizando los vínculos existenciales de la comunidad en un eterno presente.<sup>114</sup>

Segundo Mircea Eliade, a leitura projeta o homem moderno para fora de sua duração temporal fazendo-o viver em outra história, não só o tempo cronológico é abolido como o homem moderno se conecta com homens de outros tempos por meio da leitura.<sup>115</sup>

É através da leitura que conectamos a nossa experiência pós-colonial e todo o questionamento que ela acarreta com a dos autores “estrangeiros”, distantes de nosso tempo e espaço, mais extremamente próximos, senão fundidos, pela própria experiência partilhada literariamente.

---

<sup>113</sup> Ibidem, p. 82

<sup>114</sup> Ibidem, pp. 219-220

<sup>115</sup> 1973: p. 173