

O sacrifício de Abraão e suas sombrias possibilidades visuais

The sacrifice of Abraham and their obscure visual possibilities

Alcebíades Diniz Miguel*

Resumo: A paradigmática narrativa bíblica escolhida por Auerbach – que é contrastada ao episódio homérico da descoberta da cicatriz na coxa de Ulisses, na *Odisseia* – é, justamente, aquela do sacrifício de Abraão. A trama prototípica pela própria obscuridade deixa vislumbrar os significantes manifestos em estranho conflito com o que não pode ser expresso. A voz de Deus, como demonstra Auerbach, surge de algum lugar obscuro, recebendo mesmo assim a pronta resposta de Abraão que, apesar de tudo, estava preparado para responder imediata e obedientemente ao chamado misterioso e que sequer é deslocado, uma vez que o espaço de sua manifestação não é esboçado na curta narrativa do episódio.

Palavras-chave: Sacrifício. Abraão. Arte.

Abstract: The biblical narrative paradigm chosen by Auerbach – which is contrasted to the Homeric episode of the discovery of the scar on the thigh of Ulysses, *Odyssey* – is, precisely, that of the sacrifice of Abraham. The plot prototypical by obscurity makes a glimpse of the signifier's manifests into strange conflict with what cannot be expressed. The voice of God, as demonstrated by Auerbach, emerges from somewhere obscure, getting even so the prompt response of Abraham that, despite everything, was prepared to respond immediately and obediently to the so-called mysterious and that even is shifted, once the area of its manifestation isn't etched in short narrative of the episode.

Keywords: Sacrifice. Abraham. Art.

The fox condemns the trap, not himself.
William Blake

Se pudéssemos empregar, num primeiro momento, um signo de síntese para a Bíblia, com certeza esse signo seria o da multiplicidade. Jorge Luis Borges em sua introdução aos comentários de Frei Luis de León ao *Livro de Jó*, ao referir-se a esse grande monumento construído pela frágil substância das palavras, cujo nome, literalmente, significa biblioteca, marca a diversidade de seus temas, que vão da cosmogonia à história, dos preceitos morais à ira profética, de seus autores, em sua estrutura cronológica, da disposição geográfica de suas partes que inclui, igualmente, a topologia real e a paisagem mítica ou imaginária.¹ Contudo, basta mergulharmos um pouco mais na leitura do texto sagrado para percebermos que esse signo da multiplicidade está em tensão dialética, no texto e na forma da Bíblia, com outro, de natureza diametralmente oposta, o signo da unidade. Assim, esse livro múltiplo ao mesmo tempo em que promove um apagamento do autor, novamente segundo Borges, deixa pairar, para o leitor piedoso, o Espírito ou *Ruach*, sendo os vários autores “amanuenses do espírito”.

O apagamento do autor, no sentido referido anteriormente, ou seja, vislumbrado a partir da Autoria divina, não consegue minimizar ou normalizar, dentro de um todo significativamente constante, o impacto que certas narrativas possuem, como aliás é o caso, por exemplo, do *Livro de Jó*. A tensão constante entre o que é múltiplo e o que é único tende a criar poderosas ressonâncias e possibilidades interpretativas. Estas, por sua vez, alimentam novas tramas hermenêuticas, novas práticas políticas, novas histórias e narrativas. A sobrevivência da Bíblia e sua importância na cultura Ocidental advêm, pois, desse delicado equilíbrio estabelecido na tensão, e que brota, praticamente, de cada linha, de cada palavra. Afinal, o Livro, constituído de uma legião de livros, demonstra a evidente natureza em latência, ou “sementes”, da narrativa sobre a qual nos falou Walter Benjamin, em seu célebre ensaio sobre o narrador.² *Gênesis*, o primeiro livro da Bíblia, contém vários episódios que fazem surgir, à mente do leitor, poderosas ressonâncias míticas. Dessa coleção de mitos fundadores, podemos eleger, a título de ilustração,

a queda de Adão do Jardim do Éden, o episódio da torre de Babel e, sem dúvida, o sacrifício de Abraão. Esse episódio envolve o primeiro patriarca e seu filho numa história de fé e de morte. Parte da *Tora* ou Lei, designada pelo nome grego de Pentateuco, ou seja, o conjunto dos cinco primeiros livros do chamado Velho Testamento, *Gênesis* faz parte desse conjunto juntamente com *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*. Compõe-se o *Gênesis* a partir de uma estrutura dividida em duas partes: a primeira delas apresenta uma cosmogonia que narra o surgimento do mundo e do homem, além de, em outra parte, configurar-se numa estruturação ancestral da sociedade, pós-diluviana, que dará origem aos Patriarcas e às Doze Tribos de Israel.

Na introdução de *A Bíblia de Jerusalém*, podemos ler que o primeiro patriarca, Abraão, é o “homem de fé, cuja obediência é recompensada por Deus, que promete, para ele, uma posteridade e, para seus filhos, a Terra Santa.”³ Perto desse portentoso perfil, seu filho e quase vítima, Isaac, é personagem quase invisível, mas seu astuto filho, Jacó, é o grande personagem posterior a Abraão, sendo ele o responsável pela renovação da aliança do povo eleito com seu deus. Ao último patriarca do livro, José, filho de Jacó, é dedicada uma narrativa mais sistemática, na qual a presença da divindade é bem menos pronunciada, aumentando, nesse sentido, a carga alegórica dos acontecimentos. A estrutura do *Gênesis* apresenta uma rigorosa coesão calcada numa espécie de “progressividade”: do geral, universal e divino para o local, particular e simbólico; da criação da humanidade à constituição de uma civilização de pecado que, de queda em queda, quase é finalizada pelo cataclismo diluviano. Reconstruída, a humanidade reelabora-se em genealogias complexas e nada particulares até chegar em Abraão, em contato constante com as “ordens” de Deus. Nesse quadro de narrativas que convergem progressivamente é que localizamos o sacrifício de Abraão. A trama é narrada no capítulo 22, englobando um total de 19 versículos, mais os quatro versículos do pequeno episódio que trata da descendência de Nacor. Imediatamente depois, temos a lista genealógica de Abraão, garantia de que sua disposição ao sacrifício possibilitaria a existência da descendência prometida. No primeiro versículo, Abraão é apresentado como um homem já idoso que fora abençoado com muitas benesses divinas. Nesse momento, Deus o escolhe. A esse chamado, o primeiro patriarca atende sem demora ou pausa para reflexão, “Eis-me Aqui!” A ordem de Deus era simples e clara: “Toma teu filho, teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei”. No dia seguinte, sem pestanejar, Abraão toma o caminho de Moriá, levando consigo dois servos e seu filho.

De acordo com a narrativa bíblica, Abraão deixa, após encontrar o local indicado, os servos junto do jumento utilizado no transporte e sobe a montanha, acompanhado apenas do filho, que ainda pergunta, confuso, onde estaria o cordeiro para o rito sacrificial. A resposta do pai é enigmática: “É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho”. O que exatamente essa frase quer dizer? A espera de um milagre? A necessidade de enganar ou iludir a provável vítima? A confiança cega da fé? Após montar o altar para a oferenda, Abraão amarra seu filho. Não há registro, no texto, de qualquer resistência por parte de Isaac. Abraão coloca-o sobre o monte de madeira e pega no cutelo pronto para executar a ordem divina. Esse é o momento no qual, como veremos, a maioria das representações sobre o sacrifício de Abraão se localizam, o momento de “suspensão” do sacrifício ordenado pela divindade, no qual o velho pai segura o cutelo para degolar o filho indefeso. A narrativa bíblica narra, então, a intervenção de um anjo, da parte de Deus, que interrompe o sacrifício, indicando que a “provação” havia terminado e que um cordeiro era oferecido para substituir Isaac no holocausto. Após esse episódio, Deus volta a se comunicar com Abraão, reafirmando as benções e promessas, que foram conquistadas “porque tu me obedeceste”.

O episódio do sacrifício de Abraão seria, assim, a narrativa de um sacrifício simbólico. A morte de Isaac não ocorre, existindo uma salvação em *sursis* no último momento. Algo semelhante ocorre no enredo da famosa tragédia de Eurípedes, *Ifigênia em Áulis*.⁴ Existe, no entanto, uma diferença crucial situada no deslocamento temático do suspense da trama, nos dilemas de consciência dos personagens e no “oferecimento voluntário” de Ifigênia para seu sacrifício. Esse contraste entre as duas poderosas ordens narrativas da Antiguidade – a greco-romana e a

hebraico-bíblica – é percebida de forma notável por Erich Auerbach em seu estudo sobre a representação da realidade em literatura, *Mimesis*.⁵ Auerbach postula, no ensaio introdutório de seu tratado, a tensão entre a fabulação grega – marcada por características como “descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático” – e a fabulação bíblica – com seu “realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento problemático.”⁶

A paradigmática narrativa bíblica escolhida por Auerbach – que é contrastada ao episódio homérico da descoberta da cicatriz na coxa de Ulisses, na *Odisseia* – é, justamente, aquela do sacrifício de Abraão. A trama prototípica pela própria obscuridade deixa vislumbrar os significantes manifestos em estranho conflito com o que não pode ser expresso. A voz de Deus, como demonstra Auerbach, “surge” de algum lugar obscuro, recebendo mesmo assim a pronta resposta de Abraão que, apesar de tudo, estava preparado para responder imediata e obedientemente ao chamado misterioso e que sequer é deslocado, uma vez que o espaço de sua manifestação não é esboçado na curta narrativa do episódio. Ainda segundo Auerbach, todo e qualquer traço que poderia servir para a precisão contextual da narrativa, como a descrição circunstancial de lugares e o detalhamento ainda que aproximado da passagem do tempo, são nubladas. Tudo é obscuridade, quase treva, no caminho de Abraão e seu filho, a materialização mesma, conseguida com incrível poder de sugestão, da angústia do pai que precisa sacrificar seu filho para selar uma união que julga sagrada, violando seus instintos, sentidos e as noções éticas mais fundamentais.

Estabelece-se, portanto, o conflito provocado pela ordem fatal – ainda mais estranha se levarmos em conta que tanto o judaísmo quanto o cristianismo subsequente abominariam as oferendas em forma de sacrifício humano – exige uma solução de certa forma absurda, concretizada pelo milagre, que não consegue apagar a devoção assassina do pai. Talvez, por esse motivo, essa narrativa seja tão ríspida e tão breve. Tal qual o episódio da torre de Babel, a brutalidade, algo irracional da autoridade divina, demarca sua própria essência, circunscrevendo e formatando o campo narrativo através do uso sistemático do não-dito. Não nós é revelado o que pensava Abraão, ao subir o monte Moriá levando seu filho Isaac para a execução, nem as palavras de sua esposa Sara, antes que ambos partissem, nem mesmo sabemos exatamente qual foi a reação de pai e filho vendo a suspensão definitiva do sacrifício ou as sutilezas desse processo. A secura da narrativa é tanta que esses movimentos são descritos com a eficaz objetividade de um modelo de fé a ser seguido, sem detalhes ou pormenores, mas o processo mesmo que leva da provação ao milagre cria em um leitor particularmente sensível uma poderosa ressonância, que pode estar conectada às angústias de teor edipiano pela evidente função ritual e repressiva, em segunda potência, dos dois “pais”, humano e divino. Se pensarmos assim, o leitor mais produtivo e sensível desse breve mas influente relato bíblico foi, sem dúvida, o filósofo dinamarquês Sören Aabye Kierkegaard em *Temor e Tremor*.⁷

Antes de penetrarmos no emaranhado moral e espiritual construído, de forma concêntrica, por Kierkegaard, além de alguns dos desdobramentos possíveis dos conceitos que o filósofo desenvolve, é desejável observarmos alguns aspectos visuais que o episódio bíblico ganhou no imaginário graças à tentativa de construção mimética das escrituras ao longo dos séculos. Essa construção, diga-se de passagem, era bem conhecida por Kierkegaard. Dos diversos exemplos possíveis de serem citados aqui, na pintura, na escultura e na gravura, escolhemos duas representações tradicionalmente atribuídas a Caravaggio:



Figura 1: *O sacrifício de Isaque*, atribuída a Caravaggio, cerca de 1598.

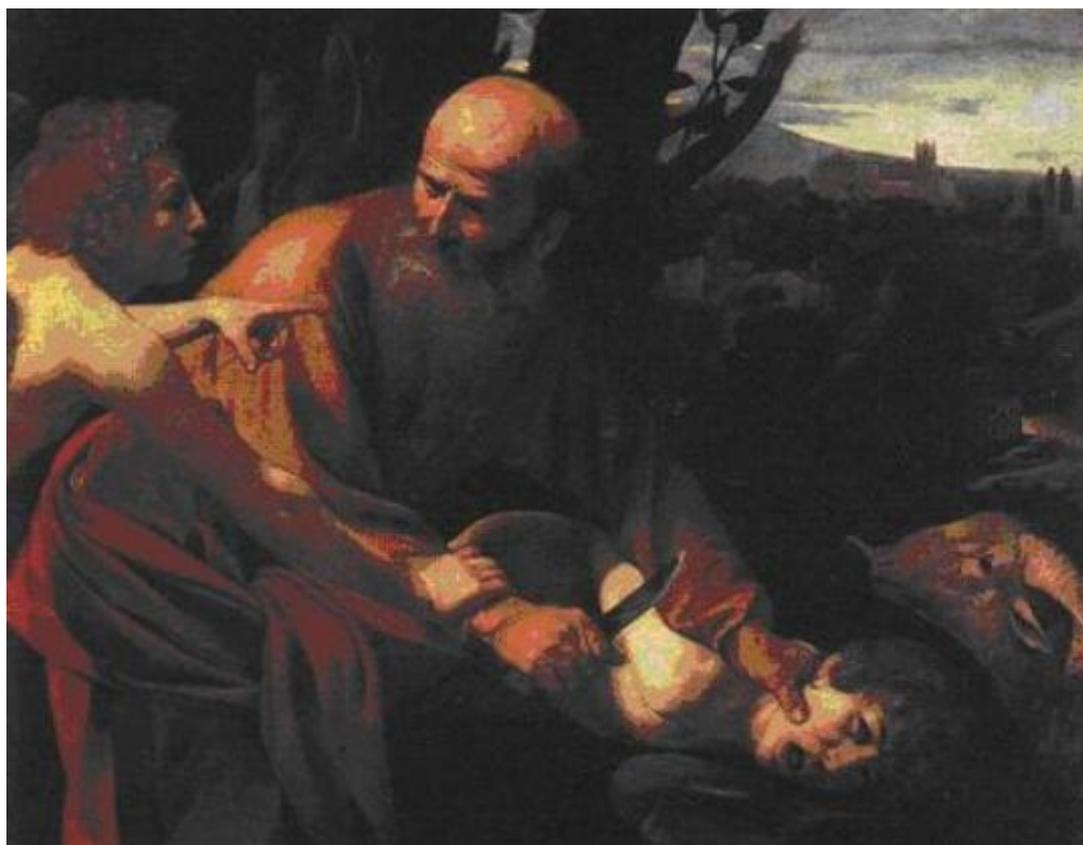


Figura 2: *O sacrifício de Isaque*, atribuída a Caravaggio, cerca de 1603.

Os violentos contrastes de luz e sombra, que criam uma dramatização incrivelmente dinâmica, dominam ambas as representações, mas a diferença na forma e no “ponto de vista narrativo” saltam aos olhos, propiciando inúmeras possibilidades interpretativas. A primeira delas, realizada, provavelmente, por volta de 1598, pertence à Coleção Piasecka-Johnson. Sua autoria,

porém, ainda está em disputa. O estilo e a semelhança do modelo do Anjo com o João Batista de outra tela famosa de Caravaggio, existe, entre os críticos, a quase certeza de que autor seria aquele pintor, embora, outra corrente de críticos argumente que o quadro pode ser de um talentoso membro do cenáculo caravaggiano, Bartolomeo Cavarozzi. Temos, apesar dessa controversa, nessa primeira representação, uma tensão extrema criada pela natureza paradoxal da imagem: de um lado, a extrema riqueza de detalhes e, de outro, a parte essencialmente dramática da cena, os rostos de seus protagonistas – o patriarca e seu filho, em detalhes que surgem obscurecidos e clivados.

Trata-se, na verdade, de uma “duplicação” no seio mesmo do quadro vivo no qual o pintor recria o segundo final em que a vida de Isaac é salva. Teríamos, assim, uma dupla “luminosa” (o anjo, de extraordinária beleza, e o cordeiro), positiva e salvadora, e uma dupla “tenebrosa” (Abraão e Isaac), obscurecida e ambígua. Essa representação, nas sombras, do pai e do filho não anula seu efeito dramático, antes, ao contrário, evidencia a perceptível agonia do velho patriarca, sua disposição férrea em assassinar o filho, cumprindo, assim, os desígnios divinos, e a quebra dessa disposição pela intervenção do anjo carregando o cordeiro, vítima substituta. Arremata a cena, os gestos congelados, o brilho do cutelo e a mão crispada, a veia saltada no pescoço do ancião, as mãos atadas de Isaac. Essa representação do patriarca provavelmente teria agradado Kierkegaard, que buscou no “Proêmio” de seu livro representar versões diferentes e alternativas de Abraão diante de sua inconcebível tarefa: é impossível saber exatamente o que o rosto de Abraão e de Isaac expressam naquele exato momento. Seria a loucura, o desejo assassino frustrado? Seria a abnegação sofrida da fé? E o que passaria pela cabeça e coração de Isaac, que escapava por pouco da morte?

O segundo quadro, pertencente ao acervo da Galeria dei Uffizi, em Florença, e realizada em 1603, parte de uma série de pinturas provavelmente encomendadas a Caravaggio pelo cardeal Maffeo Barberini, futuro Papa Urbano VIII. Para os estudiosos, o quadro não apresenta o questionamento quanto a sua autoria da representação anterior. Na cena, o jogo de claro-escuro cria uma tensão dramática deslocada. Novamente, temos duas duplas, anjo-cordeiro e Abraão-Isaac, mas, nessa representação, o rosto sereno do patriarca contrapõe-se à desesperada feição de Isaac. A tensão se estabelece exatamente por esse contraste: finalmente, temos a visão de que a vitimado sacrifício também pode ter lutado ou protestado contra a morte arquitetada à sua revelia, uma vez que esse detalhe da cena não aparece no texto bíblico, cujo signo essencial muito bem percebido por comentadores como Kierkegaard, é o não-dito. Assim, trata-se de um contraste entre o terror e a plácida beleza bucólica. O rosto de Abraão é sereno e compenetrado, enquanto o de Isaac exprime o terror puro. Diante dessa oposição, em termos radicais, temos o rosto semioculto, no jogo de claro e escuro, do anjo, que se torna a metáfora visual perfeita da divindade cujos desígnios são inescrutáveis.

A paisagem ao fundo – uma das poucas paisagens pintadas por Caravaggio, provavelmente inspirado pelas colinas Albani em Roma – contrasta com a agitada cena do primeiro plano. Por outro lado, pesquisas recentes empregando Raios-x demonstraram que o pintor criou seu anjo e seu Isaac a partir de um só modelo, Cecco Boneri, alterando, posteriormente, detalhes como cabelo e perfil para esconder a semelhança. Embora a escolha possa muito bem ser justificada pelo esquema de produção artística à época, não deixa de ter um significado curioso essa aproximação entre o sempre submisso Isaac, associado, por aproximação funcional, ao cordeiro, e ao anjo. O Isaac de Caravaggio transforma-se da vítima sacrificial muitas vezes apresentada de fato como uma criança bem pequena e indefesa em um jovem deitado e amarrado de costas. A representação usual presente no primeiro quadro aqui citado mostra Isaac com as mãos atadas na frente de seu corpo, aludindo, ao seu caráter de vítima indefesa. Esse detalhe é deslocado, na segunda representação, para um campo de violência inaudito. Ao representar Isaac com as mãos atadas nas costas, evidenciam-se, sugestões de cunho sexual estranhas ao contexto bíblico. Desse modo, aquele pintor barroco cria um contraste em sua cena que não é apenas aquele gerado pelas violentas variações de luz e de sombra, mas pelos sentidos das

ações dos personagens, por suas expressões faciais, pelo universo no qual tudo se desenrola e pelo contexto de produção da obra em que vive o artista.

Nas duas representações, temos um jogo entre revelação e ocultamento de traços significativos, estando estes representados pelos violentos contrastes de expressão dos personagens desse espantoso sacrifício exigido ao primeiro patriarca da fé judaica, posteriormente, nomeado como o pai da fé cristã. A necessidade de expressão desse obscuro dilema ético materializado em *personae* ao mesmo tempo tão abstratas e tão concretas, que está na base das representações barrocas das cenas bíblicas, também foi o *leitmotiv* fundamental de Sören Aabye Kierkegaard quando este, então relativamente jovem filósofo dinamarquês, formado em teologia, resolveu lançar seu primeiro ataque ao núcleo da teoria filosófica que mais contestava – o hegelianismo. Ao mesmo tempo em que exorcizava seus fantasmas íntimos em *Temor e Tremor*, Kierkegaard atacava essa teoria, então muito em voga. Pretendia que essa fosse sua obra-prima, assinada pelo seu pseudônimo predileto (dos muitos que teve) Johannes Silentio, e pela qual seria lembrado postumamente pelo horror que tal obra poderia causar.

De fato, sua premissa era temerária: analisar, através de “recriações” ficcionais (na abertura do livro) e dialéticas, a conduta de Abraão, entendendo o paradoxo pelo qual uma ação terrível e malévola (o assassinato frio do filho) pode ser exigida pela divindade e executada por um personagem caracterizado como o grande patriarca da fé judaica e cristã. Pelo paradoxo, perversidade e loucura poderiam ser santidade e bênção, mas o limite entre todas essas coisas parece tão inevitavelmente nublado que o próprio elogio e análise tropeçam na necessidade de entender o ato em si para além de sua imediatidade. A complexa e mitificada dialética de Kierkegaard possui elementos vários. Sua análise exigiria espaço e tempo excessivo, ultrapassando os limites e pretensões de nosso ensaio. Para nós, contudo, é importante reter o esforço mesmo do filósofo em esvaziar de sentido imediato o ato singular de Abraão, buscando na representação conceitual, para ele tanto sua exterioridade quanto sua interioridade, esforço que faz com que sua “dialética” frequentemente siga caminhos conceituais curiosos, plenos de representações narrativas e ironias brotando em meio às demonstrações que se pretendem rigorosas. Como Caravaggio, que coloca em relevo os dilemas no coração de um crime por fanatismo, Kierkegaard busca o entendimento sensual, representando, diante de si, um quadro terrível, fazendo, assim, de cada sombra ou gesto uma possibilidade de leitura e entendimento, levando até às últimas consequências, a consciência da incompletude. Tais estratégias acabam por deixar à imaginação do leitor a obrigação de preencher os vazios e aparar as arestas da narrativa bíblica que tanto fascinou Auerbach.

É notável que Kierkegaard tenha rejeitado, com argumentos muito bem articulados, as aproximações entre a trama do “Sacrifício de Abraão” e outras de tradições distintas – como a conhecida tragédia *Ifigênia em Áulis*. Tais aproximações parecem apontar para o fato de que as formas de representação que exigem o surgimento de um herói trágico e de uma representação evidente de interesses e posturas, condenam, pela excessiva clareza, a riqueza da obscura e terrível trama bíblica. Essa busca, não pela compreensão clara, mas pela sombra mutável que coloca o sujeito diante do dilema terrível de não-saber se a voz de seu Deus não é sua mente perturbada é o elemento provavelmente mais fascinante da obra de Kierkegaard. Grandes obras narrativas de seu tempo lidaram com as mesmas questões – a loucura religiosa em homens, dignos ou não, cegados pela fé em *Wieland*; or, *The Transformation* de Charles Brockden Brown e *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg; a loucura do fanatismo político em *Os demônios* de Fiódor Dostoievski – mas Kierkegaard apresenta aquele que seria o vilão em todas essas obras como um possível herói. Essa postura radical, não resta dúvidas, deriva de uma posição muito pessoal diante da narrativa bíblica.

Kierkegaard era filho de um rico e culto comerciante, espécie dinamarquesa de *self-made man* que partiu da pobreza extrema para uma fortuna das maiores de seu país por esforços e sofrimentos próprios, constituindo-se, Michael Pedersen Kierkegaard, como um homem duro que impôs uma ordem férrea em seu lar. Em seus reveladores *Diários*, afirma que sua formação,

para os parâmetros “humanos”, “era uma verdadeira loucura”. Era autor de dois pecados temíveis, segundo sua própria consciência, pelos quais se martirizava diariamente: ter, durante um momento de desespero pela miséria na adolescência, amaldiçoado a Deus e ter um longo caso extraconjugal com a governanta da casa, Anne Srensdatter, mãe de todos os seus filhos, ocupando, desse modo, o lugar de esposa a partir do momento em que Kierkegaard pai ficou viúvo. A estrutura social da Dinamarca à época facilitava o contexto familiar problemático. O país que passara incólume pelos cataclismos revolucionários de 1789, 1830 e 1848 que varriam sucessivamente o restante da Europa, impunha aos seus cidadãos a quase obrigação cívica de portar máscaras sociais em conformidade com essa imagem de “reino de contos de fada”, escamoteando conflitos sociais, políticos e religiosos. Tal imposição facilitava a vida de Michael Pedersen que, não raras vezes, escamoteava seus erros imputando-o a outros. Essa atitude, contudo, jamais trouxe paz à sua feroz e honesta consciência. Michael Pedersen, assim, via a espada de Dâmoles de Deus pender de sua cabeça, mas raciocinava de forma bastante coerente que sua punição não seria concretizada em sua carne, uma vez que o ofendido por seus crimes não era um outro ser humano.

A punição viria com as proporções apocalípticas do *Livro de Jó*: Deus tomaria todos os seus filhos, que ele amava intensamente, e o deixaria sozinho como exemplo expiatório da loucura do pecado. É fácil traçar elementos de semelhança entre Michael Pedersen e Abraão (que foi pai de Sören em idade extremamente avançada), e entre Kierkegaard e Isaac (mimado desde o princípio, pode levar uma vida de *dândi* que deixava as próprias dívidas aos cofres do pai para bem depois da adolescência). Nesse sentido, a função subalterna de Isaac – não obstante, o filho predileto de Abraão –, que está sublinhada desde o título do episódio, tivesse muito a dizer a Kierkegaard: não querendo ocupar uma posição de mero espectador, de vítima sacrificial sem vontade ou resistência da louca concepção religiosa paterna, desloca-se para a posição de Abraão ao “sacrificar” em holocausto a própria felicidade que uma de suas máscaras sociais “almejava” – mas que, na verdade, seguindo sua reprimida sexualidade, desprezava – encarnada no casamento com Regina Olsen.

Nesse contexto, um outro escritor criativo daquele país nórdico, contemporâneo de Kierkegaard, Hans Christian Andersen, levaria a cabo o uso de máscaras e simulações com notável perfeição. Sua homossexualidade “aberrante”, sua origem humilde e sua condição de grande escritor querido por cortes reais Europa afora, ao mesmo tempo apareciam, metaforicamente, em contos infantis de intenso fulgor poético, anunciava as trágicas contradições reais, paradoxalmente deslocadas para o universo infantil. O destino cruel e terrivelmente triste de seus cisnes e soldadinhos de chumbo antecipariam a forma encontrada por Oscar Wilde, anos depois, para expressar os mesmos sentimentos, com urgência ainda mais desesperada, ao final da Era Vitoriana. Desde então, mantêm-se como molde para sensibilidades que se recusam a exilar a fantasia infantil ao conformista campo das imagens alimentadas por nostalgia paralisante, sensibilidade que pode ser exemplificada em tempos mais próximos pelo cinema de Jiri Trnka ou de Tim Burton.

A máscara perfeita de Andersen, que poderia ser livre dentro da espontaneidade alegórica dos contos infantis tanto em sua obra quanto dentro da repressiva sociedade dinamarquesa, irritava Kierkegaard, cuja imensa culpa do pai aparentemente foi descarregada em seus ombros e que percebia a sexualidade e o próprio corpo de forma extremamente neurótica. Em um momento particularmente intenso dessa sucessão de intensidades que é *Temor e Tremor*, vitupera contra Orfeu, utilizando uma de suas trapaças dialéticas ao empregar Platão como mediador de seu ataque. Orfeu, o deus que perde sua amada por amor e preocupação, representa, para Kierkegaard, em contraste com Abraão, o pai que se dispõem a executar o filho sem uma palavra de contestação, a fraqueza da temporalidade limitada do homem diante da eternidade de Deus expressa pela fé. Fraqueza esta que, sentindo em seu próprio corpo, resulta intolerável. Diante do desejo concebido e sentido apenas em termos do Mal, do pecado, da culpa e da expiação, o filósofo optou por estabelecer a vida humana entendida como progressão do desejo (o estádio estético) para o absurdo (o estádio religioso) – passando pela submissão ao geral

hegeliano e às contingências históricas (o estágio ético). Contudo, o desejo reprimido de Kierkegaard ainda explodia em seu labor literário, sobrevivendo sob as palavras de seu idioma natal e sob os abstratos conceitos filosóficos, bem como sob as ironias maldosas ou certeiras que ele produzia. Assim, algo de sua vontade estética e de seu desejo escapam à submissão religiosa que, aparentemente, não era capaz de apaziguar.

O choque diante da concepção de “Mal”, idealizada pelo pai no passado, levaria Kierkegaard a uma crise na qual se via encaixado perfeitamente ao papel ora de Abraão, ora de Isaac. O signo do sacrifício passou a moldar sua vida. Diante da reação blasfema para com a miséria de sua infância, seu pai tornava-se um Abraão terrível condenando à morte e ao sofrimento seus filhos-Isaac. Diante do único amor de sua vida, o tímido e neurótico Kierkegaard torna-se Abraão, sacrificando Regina Olsen-Isaac. Após provocar uma polêmica contra o pasquim satírico *O Corsário* – quando foi alvo de artigos que atacavam seu pensamento através de seus defeitos físicos e de sua solidão, chegando mesmo a ser vítima da violência de massa nas ruas – o próprio Kierkegaard encarnaria simultaneamente as duas figuras bíblicas, sacrificando-se a si mesmo para provar, no limiar, a verdade do que dizia, agradecendo a Deus todas as humilhações sofridas que, a seu ver, afiavam seu espírito na luta contra as igrejas estabelecidas. Dentro desse projeto de vida no qual *Temor e Tremor* representaria uma espécie de premonição e símbolo, as figuras do “Sacrifício de Abraão” ganharam os traços de Kierkegaard, seus dilemas pessoais confundiam-se, desse modo, com aquelas da tensa e opaca prosa bíblica.

Uma das ironias – que Kierkegaard sem dúvida aprovaria – foi a de que seus textos finais, cheios de uma prosa explosiva, atacando diretamente os potentados da Igreja Nacional Dinamarquesa, tenham provocado entre os estudantes da Universidade de Copenhague um forte sentimento anticlerical. Quando de sua morte, a guarda de honra do corpo, composta de estudantes, lia seus panfletos em tom de desafio ao irmão do autor falecido, um dos mais bem sucedidos religiosos da Dinamarca, que tentava, a todo custo, realizar a cerimônia com pompas fúnebres.

Trata-se, ironicamente, da armadilha final proposta pelos infinitos paradoxos de Kierkegaard: do elogio ao que pode ser visto como fanatismo cego e assassino, surge a implosão dos mecanismos hipócritas e autoritários que utilizam a fé como estratégia. Evidentemente, esse paradoxo só poderia encontrar sua forma decisiva como sacrifício: Kierkegaard, religioso sinceramente devoto, se recusou à confissão no leito de morte por não confiar em nenhum representante da fé instituído pela “cristandade” oficial e legalizada. Assim, a melhor imagem do filósofo surge através do personagem do filme *A Palavra (Ordet, 1955)* – realizado por um compatriota dinamarquês, Carl Dreyer – Johannes, o estudante que enlouqueceu ao estudar teologia e que, em sua loucura sagrada, realiza o milagre e ressuscita a cunhada morta.⁸ O milagre de Kierkegaard foi, em meio ao excesso de lucidez, estabelecer o pensamento crítico a partir de uma percepção de mundo temível e irracional que, mesmo com todas as contradições e falhas, trouxe à baila a complexidade da existência e escapou das soluções fáceis de força que estariam na base do caldo irracionalista que um dia alimentaria o nazismo.

* **Alcebíades Diniz Miguel** é Graduado em Lingüística pela Universidade de São Paulo e Mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é Doutorando em Teoria e História Literária também na UNICAMP.

Notas

1 BORGES, 1999, p. 556-557.

2 BENJAMIN, 1985.

3 A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1992, p. 29.

4 EURÍPEDES, 1993.

5 AUERBACH, 1987.

6 AUERBACH, 1987, p. 20.

7 KIERKEGAARD, S/D.

8 Esse trecho da trama do filme, adaptação de uma novela de Kaj Munk, parece ter sido inspirado de fato na biografia de Kierkegaard, que teve uma crise religiosa e fugiu de casa ao ver a jovem esposa de seu irmão morta.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. IV. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Temor e tremor*. Rio de Janeiro: Ediouro, S/D.