



Das revelações (*Apocalypse e forma poética*)

About Revelation (*Apocalypse and Poetic Form*)

Alcebiades Diniz Miguel*

Resumo: O significado literal da palavra “apocalipse”, tendo em sua vista sua origem grega, é “revelação”, a retirada de um véu que obscurecia. É curioso o fato de uma ideia objetiva como a de apocalipse ganhar, na atualidade, o sentido popular de subgênero da ficção científica e da narrativa de terror – histórias ambientadas em locais decrepitos, a lembrança distante de cidades e civilizações extintas, enquanto os poucos sobreviventes humanos com os quais nos identificamos lutam contra horrores de intensidade diversa, de mortos-vivos a ameaças radioativas. Identifica-se nessa aproximação a ideia obsedante de extinção e fim de tudo, algo que sem dúvida está na essência do apocalipse narrativo mais famoso, aquele escrito por João de Patmos e que fecha o Novo Testamento.

Palavras-chave: Apocalipse. Ficção científica. Revelação.

Abstract: The literal meaning of the word “apocalypse”, having in his view his Greek origin, is “revelation”, the removal of a veil that obscured. It is interesting the fact of an objective idea as apocalypse win today the sense of popular subgenre of science fiction and horror narrative-stories set in places decrepit, the distant memory of cities and civilizations extinct, while the few human survivors with whom we identify fighting horrors of varied intensity undead radioactive threats. This approach identifies the obsessive idea and end of it, something that no doubt is in the essence of revelation most famous narrative, the one written by John of Patmos and that closes the New Testament.

Keywords: Apocalypse. Science Fiction. Revelation.

A expressão profética é um tema de uma complexidade ímpar. Em termos teológicos, tanto o apocalipse mais conhecido (o de João de Patmos, em geral o último livro da Bíblia cristã) quanto seus precursores imediatos, os livros proféticos do Antigo Testamento, fornecem desafios interpretativos fascinantes; foi nesse sentido que o teólogo luterano Ernst Käsemann afirmou ser o apocalipcismo a mãe de toda a teologia cristã, uma vez que seria impossível classificar os ensinamentos de Jesus como teologia (cf. KÄSEMANN, 1969, p. 102). Nesse sentido, o apocalipcismo cristão associa-se à ideia de Deus, sentado em seu trono celestial, tendo Cristo como sua mão direita em termos



escatológicos, o Messias ou “Filho do Homem”, que ao lado dos escolhidos, teria a autoridade de julgar (cf. HENGEL, 1995, p. 188).

Nesse sentido, o Apocalipse de João de Patmos ocupa um local privilegiado, pois ele corrige a trajetória imposta pelo Novo Testamento à essência judaica da Bíblia Cristã. Ao retomar a mística do escolhido – desassociado da ideia de um povo escolhido, pois escolhidos seriam todos os justos associados à nova religião fundada a partir do sacrifício feito pelo “Filho do Homem” – o Apocalipse de João equilibra a narrativa dos Evangelhos ao desdobrar a ressurreição de Cristo em uma segunda vinda escatológica e apocalíptica. Essa segunda vinda igualmente recria, já no interior do cristianismo que se constituía como uma religião que rompia os limites do judaísmo, certo sabor de esperança messiânica que o desfecho dos Evangelhos parecia ter limitado. O Filho do Homem voltaria em um momento terrível para seus adeptos, que sofreriam padecimentos terríveis antes de receber seu aguardo quinhão. O Apocalipse de João também estabelece o sofrimento como uma necessidade dos escolhidos: apenas por meio do sofrimento a redenção seria possível. Assim, o Livro do Apocalipse bem como a percepção de mundo que ele inaugura praticamente fundam a ética cristã, bem como sua utopia futura, sangrenta e gloriosa. Essa utopia, por sua vez, encontra-se revelada pela utilização de elementos simbólicos altamente visuais, mas ao mesmo tempo incrivelmente abstratos e complexos no texto apocalíptico: são selos, símbolos, sinais, anúncios, inscrições. A imagem que temos, por exemplo, dos mortos que acorriam para o grande julgamento, do mar que devolveu seus mortos, mesmo Hades e a Morte esvaziando seus repositórios de mortos (cf. Ap. 20, 13-15) é extremamente poderosa e sugestiva, mas ao mesmo tempo algo enigmática.

O significado literal da palavra apocalipse, tendo em sua vista sua origem grega, é “revelação”, a retirada de um véu que obscurecia. É curioso o fato de uma ideia objetiva como a de apocalipse ganhar na atualidade o sentido popular de subgênero da ficção científica e da narrativa de terror – histórias ambientadas em locais decrepitos, a lembrança distante de cidades e civilizações extintas, enquanto os poucos sobreviventes humanos com os quais nos identificamos lutam contra horrores de intensidade diversa, de mortos-vivos a ameaças radioativas. Identifica-se nessa aproximação a ideia obsedante de extinção e fim de tudo, algo que sem dúvida está na essência do apocalipse narrativo mais famoso, aquele escrito por João de Patmos e que fecha o Novo Testamento.

O Apocalipse de João é um livro constituído de visões terríveis e obscuras, relacionadas à esperança de fim da humanidade e do sofrimento por intermédio da destruição divina dos inimigos da cristandade e do surgimento



de uma Jerusalém Celeste como pagamento aos piedosos por seus martírios e padecimentos. O livro de João não foi o primeiro, na Bíblia, a conter revelações – basta ver, ainda no Antigo Testamento, o Livro de Daniel – mas o poder de sugestão das imagens, o caráter definitivo e decisivo de todas elas, fez desse apocalipse o Apocalipse, um texto fundamental não apenas no cânon do cristianismo, mas influência definitiva para a maneira como o Ocidente passou a pensar sobre suas opções diante do Fim, que poderia ser de sofrimento vivo ou de suave deleite. A partir da narrativa elíptica do Apocalipse, a humanidade passou a traçar políticas e possibilidades mais e mais tenebrosas de destruição, didaticamente empregadas para o controle de mentes e corpos mas que, eventualmente, explodiam na forma de cruzadas, de pogroms, de perseguições, de guerras entre seitas e grupos religiosos/políticos.

Não por acaso, D. H. Lawrence, em seu ensaio sobre o Apocalipse – o último texto que escreveu, em 1930 – afirma que este talvez seja o livro mais detestável da Bíblia, ao menos superficialmente. Isso, ainda segundo Lawrence, deve-se à bombástica pompa que orna a linguagem da revelação bíblica, que parecem sempre, mesmo em seus trechos mais belos e fascinantes, trombeteada pela voz de um pastor com ares reformadores:

Talvez o mais detestável de todos os livros da Bíblia, encarado superficialmente, seja o Apocalipse. Aos dez anos de idade, eu certamente já o ouvira e lera dez vezes, do começo ao fim, muito embora não o entendesse ou me interessasse por ele. [...] Até mesmo as passagens que ainda me fascinam provocam-me arrepios cada vez que penso nelas, porque ainda ouço a voz pomposa de um pregador não-conformista [...]. (LAWRENCE, 1990, p. 15-16).

Assim, essa rica e contraditória expressão filosófica desdobra-se em complexas figurações artísticas e literárias, que não podem ser reduzidas simplesmente a estilos ou gêneros definidos, pois possuem manifestações onde há o predomínio de um antissistema, obscuro e poético. Aliás, o antissistema polissêmico constitui essencialmente o texto profético¹ *par excellence*. Mas existe uma literatura de comentários, que procura produzir, a partir do pré-texto obscuro, um sistema profético que estruture o caos imagético originário das profecias, estabilizando as visões em um todo articulado que projete um tempo outro – ou melhor, o fim dos tempos – no futuro, imediato ou distante. Essa literatura profética de segundo grau, em relação simbiótica com o texto profético, é tão antiga e complexa quanto estes, mas a partir do Renascimento ganhou um elemento novo e fundamental: a crença de que a estabilização e



sistematização do caos profético poderia obedecer um método muito mais complexo que a intuição ou a constatação – óbvias metodologias para abordar uma profecia.

O método veio derivado de poderosos instrumentos reflexivos que o momento histórico do Renascimento valorizava ao recolocar em órbita a racionalização dos fenômenos do mundo, racionalização essa que em breve ganharia o nome de Ciência moderna. Assim, a interpretação profética pode contar com a lógica, a dialética, a dedução fundamentada em documentação, a indução a partir de dados empíricos. Dentro do universo de textos que mencionamos, temos a obra do Padre Antônio Vieira, *História do Futuro*. Nesse comentário,² no qual a possibilidade de antevisão do futuro ainda se apresenta entendida como possibilidade de revelação – que jamais deveria ser confundida com meros exercícios de adivinhação, pois a leitura apocalíptica exigia método que incluía a experiência mística, a reflexão filosófica e o *insight* –, mas estruturada como uma leitura dos eventos passados e dos textos originários que comporta grandes porções de interpretação entendida em sentido rigoroso. Esse processo projeta-se para o tempo futuro, que ganha um sistema interpretativo no qual possa se conformar: no passado temos os capítulos primordiais e os presságios do futuro, materializado como o epílogo do Grande Livro divino que é a História natural e humana. Um exemplo especialmente significativo da visão crítica do universo que configura o imaginário da razão diante do futuro é apresentado a seguir:

A ciência dos futuros – disse Platão – é a que distingue os deuses dos homens, e daqui lhes veio sem dúvida aquele antiquíssimo apetite de serem como deuses. Aos primeiros homens, a quem Deus tinha infundido todas as ciências, nenhuma lhes faltava senão a dos futuros, e esta lhes prometeu o Demônio com a divindade, quando lhes disse: *Eritis sicut Dii, scientes bonum et malum* [Genesis 3,5]. Mas ainda que experimentaram o engano, não perderam o apetite. Esta foi a herança que nos ficou do Paraíso, este o fruto daquela árvore fatal, bem vedado e mal apetecido, mas por isso mais apetecido, porque vedado. (VIEIRA, 1992, p. 47-48).

A linguagem plena de construções paradoxais de Vieira apresenta o futuro como um código aberto ao escritor-profetizador para decodificação. Em seu livro, o pregador afirma que sua função não é profetizar, mas apresentar uma profecia já feita por outros dentro de uma cadeia conceitual coerente. Conhecer o futuro implica onisciência, conhecimento completo das possibilidades –



aquelas que já surgiram, aquelas que estão florescendo e aquelas que ainda não existem, mas surgirão um dia – e variáveis naturais ou não possíveis. Trata-se do sonho definitivo de controle da natureza, sonho impossível pela própria natureza não divina do homem. Mas a impossibilidade da meta não implica sua supressão automática: o objeto se desloca para o campo do desejo e, constantemente alimentado, retorna ao campo da possibilidade.

O tempo, nessa forma específica de texto profético, apresenta um formato confirmador, positivo, contingente. Apesar das catástrofes e da eventual distância diante de sua meta, o futuro profetizado deverá ocorrer, e sua possibilidade move-se inteiramente na faixa dos desejos. As catástrofes terríveis com as quais a humanidade se depara no *continuum* histórico acabam por receber uma funcionalidade: se não fazem parte da profecia, a purgação necessária para se reencontrar o Uno primordial, tendem a desaparecer diante da promessa futura. Na ficção e no texto profético, essa tentação pela teleologia gloriosa é minimizada por instrumentos como a ironia ou pela própria mecânica do desejo irrealizável, cuja existência coloca em xeque os poderes que o transformam em ilusão fantasiosa.

No polo oposto, temos o tempo da desintegração: trata-se de uma paralisia do processo de desenvolvimento e de síntese harmônica que há no discurso profético, substituído pelo ciclo contínuo de atrocidades vivas, não apenas em exibição. O ciclo, contudo, não chega a ser um anel ferreamente fechado, pois trata-se de uma primeira etapa em um processo dinâmico de colapso – a repetição da maldade, cumulativa, alcança o momento do insuportável e da ruptura. Trata-se do momento em que até mesmo o futuro torna-se inviável e a humanidade sofre sua ruína final. Tal visão é essencialmente apocalíptica, com a diferença de que João de Patmos ainda pensava em termos de salvação e de que o fim do mundo como conhecido, um processo destrutivo, aceleraria a construção do Reino, o processo construtivo definitivo.

Nas narrativas nas quais o tempo surge paralisado como um instantâneo da barbárie, à beira do colapso definitivo, as possibilidades de redenção desaparecem do horizonte. O momento climático do fim da história dessas narrativas deixa de ser uma escatologia positiva, na qual o julgamento final estabeleceria o equilíbrio definitivo do universo pela salvação dos justos e punição dos culpados; o tempo torna-se cíclico, reencenações catastróficas sem fim que ocorrem no palco crepuscular dos últimos momentos antes do fim. Embora esse segundo sentido não seja aquele que surge, textualmente, nas escrituras, surge a partir da percepção da própria natureza desagregadora das coisas do mundo.



Em termos de construção narrativa desvinculada da teologia, talvez a mais extraordinária materialização dessa escatologia cíclica e catastrófica tenha sido a peça *Die letzten Tage der Menschheit: Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog* (1922), de Karl Kraus, na qual cada elemento cotidiano dos tempos de loucura da guerra ganham dimensões amplas em um mosaico complexo que está longe de ter a forma usual de qualquer tipo de representação teatral conhecida.³ Trata-se muito mais da reação instintiva, narrativa, diante do horror. A consolação, fornecida pela perspectiva teológica, muitas vezes é deslocada para a borda do desespero existencial, sensação que os primeiros discípulos de Cristo devem ter sentido após a morte de seu mestre. Apenas o *plot twist* da ressurreição permitiu que tal desespero refluísse.

Nesse sentido, a literatura contemporânea buscou uma espécie de síntese entre as duas possibilidades apocalípticas do final da história, a escatologia definitiva e a cíclica. A busca de uma solução entre essas duas perspectivas está longe de ser um compromisso pacífico entre formas de entendimento da perspectiva escatológica. Ao propor a reunião das duas formas de entendimento do apocalipsismo, alguns autores contemporâneos acenavam cínica, cética ou ironicamente para a impossibilidade seja da utopia e de sua esperança, seja de uma existência em que tanto a utopia quanto a esperança fossem inexistentes.

É nesse ponto que encontramos o breve poema de Nathanael West (nascido Nathan Weinstein, 1903-1940), “Burn The Cities”, embora o autor seja mais conhecido por novelas como *Miss Lonely Heart* e *The Day of the Locust*. Na obra conhecida de West, trata-se do único poema, escrito provavelmente no início dos anos 1930, que chegou a ter uma versão – de título “Christmass Poem” (algo como “Poema de Natal”) – publicada na revista *Contempo* em 21 de fevereiro de 1933. Trata-se de uma visão mais convencional e direta do Apocalipse, que se expressa em visões da destruição de grandes metrópoles. A repetição rítmica que anima o poema em prosa, com sua progressão na qual as imagens arrasam cidade após cidade retomam algumas das grandes conquistas do precursor da poética moderna, Walt Whitman.

Ao mesmo tempo, os procedimentos empregados por West antecipam e prenunciam certas construções poéticas que tentaram, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, evocar a fúria destrutiva por intermédio de uma poética visionária. Poemas como “Todes Fugue” de Paul Celan, “The Rhyme of the Flying Bomb” de Mervyn Peake ou “Rosa de Hiroshima” de Vinícius de Moraes, além de composições em prosa filosófica e poética ao estilo de *Der Untergang* de Hans Erich Nossack, ao retratar as catástrofes da Segunda Guerra Mundial (respectivamente, o Holocausto, o bombardeio de Londres, a destruição atômica de Hiroshima e o bombardeio de Hamburgo) evocam o



horror absoluto pelo recurso das imagens, única forma que resta ao poeta/autor de deixar um registro imagético capaz de evocar o horror absoluto por ele testemunhado ou sentido, um horror que parece ultrapassar os limites da linguagem. De fato, o poema de West surge para o leitor contemporâneo como absolutamente profético: pois pouco tempo depois, Londres arderia e, muito tempo depois, Nova Iorque.

A construção de imagens simbólicas complexas é dado mais imediato, perceptível a partir da leitura de Nathanael West. O fato é que o autor costumava trabalhar com bastante cuidado o elemento visual de suas narrativas, preenchendo suas tramas a respeito de tipos considerados perdedores na sociedade norte-americana com imagens religiosas e apocalípticas. Como bem definiu Alcir Pécora, em uma breve resenha da tradução mais recente de *The Day of the Locust* (traduzido como *O dia do gafanhoto*), ao analisar as abundantes écfrases na prosa de West:

O segundo aspecto está na precisão das écfrases, isto é nas imagens que o narrador constrói a partir do que Tod [o protagonista] vê, pinta, imagina ou ouve. [...] No final, a écfrase funciona como uma metáfora feita de eventos. (PÉCORA, 2015, p. C4).

“Burn The Cities” segue, portanto, a tendência de construção de imagens, cujo acúmulo as faz ainda mais complexas – espécie de metáforas compostas – que o autor empregava também nas narrativas que escrevia. Contudo, embora o acúmulo de imagens aluda ao Apocalipse de João de Patmos, a dicção do poema está muito mais próxima dos profetas do Antigo Testamento, como Isaías ou Ezequiel – um vocabulário pulsante, em que as inventivas se transformam em imagens de perda/destruição. O uso de versos livres destaca esse aspecto mais espontâneo do poema, que não utiliza fórmulas em sua estrutura essencial. A primeira cidade a ser destruída, no poema de West, é Jerusalém; o poema traz uma sucessão de imagens e referências – de naipes de cartas aos Três Reis Magos. A tonalidade temática do poema é muito mais cristã que estritamente judaica, pois West reserva ao judaísmo um papel referencial na figura de personagens (Marx) ou elementos cênicos (a menorá):

Queimem Jerusalém e tragam / O rei de espadas até a
criança / Pregada na árvore ramificada em seis / Em cima
do aparador de um judeu / Marx / Para realizar o milagre
dos pães e dos peixes. (WEST, 2015, p. 249).

Outras duas cidades são destinadas à destruição, dentro do senso profético do autor: Paris e Londres. Ao descrever a destruição das duas cidades europeias, centros da cultura ocidental, West abandona parcialmente a imagética



religiosa/cristã; elementos pitorescos associados às duas cidades (“Cidade Luz”, “Empório das artes”, no caso de Paris, “gordura de peixes e fritas”, em Londres) surgem, mas o alvo mesmo é o êxtase da descrição do cataclismo. É como, se, após descrever a descrição de Jerusalém ainda utilizando elementos associados ao universo sagrado, West abandonasse tais elementos e se concentrasse na descrição do apocalipse destrutivo pelo prazer de construir imagens terríveis, satíricas, surrealistas: “As chamas de Paris com certeza serão belas / Algumas como fontes / Outras como línguas experimentadas / Outras como bandeiras esvoaçantes” (WEST, 2015, p. 252).

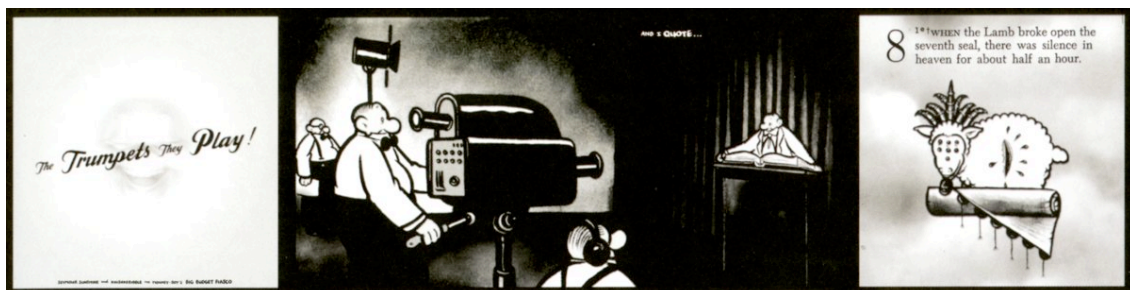
O êxtase destrutivo desdobra-se no prazer evocado pelas imagens de aniquilação de tal forma que a própria destruição se converte em esperança utópica, como é possível perceber nos últimos versos do poema: “Londres é fria / Acalentará a chama / Londres está cansada / Dará boas vindas à chama / Londres é lasciva / Abraçará a chama / Londres queimará” (WEST, 2015, p. 254). A Nova Jerusalém e sua promessa de retribuição e recompensa aos justos e escolhidos desapareceu definitivamente – o que restou dela foram as imagens destrutivas transformadas em imagens de destruição cuja violência destrutiva parece neutralizada pela beleza das imagens surrealistas. West, que descreveu a destruição de Londres e Paris bem antes da Segunda Guerra Mundial, parece imaginar essa destruição em termos metafóricos, como um exorcismo por imagens, um processo de purgação que transforma a destruição das cidades em esperança de libertação.

Seguindo essa mesma tendência, o ilustrador e quadrinista Al Columbia realizou uma ousada adaptação/interpretação do Apocalipse de João para os quadrinhos; trata-se da breve narrativa – apenas 8 páginas – “The Trumpets They Play!”, publicada na revista *BLAB!* número 10, em 1998. A carreira de Columbia nos quadrinhos, contudo, começou bem antes, quando o jovem quadrinista contava apenas 18 anos: foi quando tornou-se assistente do ilustrador Bill Sienkiewicz, quando este trabalhava com Alan Moore em uma série complexa que terminou inacabada, *Big Numbers* (1990). Columbia substituiu Sienkiewicz em uma tentativa vã de tocar a série para além do segundo número lançado, sem sucesso. De qualquer forma, após esse primeiro fracasso e alguns experimentos sem maiores consequências, Columbia desapareceu, ressurgindo dois anos depois com a série *The Biologic Show* (1994), série de quadrinhos preto e branco inteiramente voltada a uma espécie de horror biológico cômico. Como escreveu Paul Gravett, as novas séries de Columbia, longe de seu “tutor” Sienkiewicz, havia um predomínio de “linhas grossas, cruas, que expunham estruturas caricaturais e lábios de borracha, como se fosse uma parada de personagens inspirados no grotesco de George Grosz, participando de um vaudeville perverso e fragmentado.” (GRAVETT, 2016).



Essa tendência caricatural se radicalizaria em séries posteriores, cuja estilização se aproximava dos desenhos animados de Max e Dave Fleischer, ao mesmo tempo em que um detalhamento obsessivo de cada quadro dotaria as imagens de certa paisagem fotográfica ou fotorrealista, a contrastar com o grotesco pseudoinfantil dos protagonistas e personagens. Um personagem constante desse universo em desequilíbrio é Seymour, tipo bonachão que evoca os personagens em animação que sofrem punições terríveis por sua pouca engenhosidade nos desenhos animados dos anos 1930-40, em contraposição ao esperto Knishkebibble. Apesar de encarnarem formas arquetípicas dos desenhos animados, os dois personagens de Columbia encontram quase sempre não escapam à destruição e ao horror, que nem mesmo a vaga sugestão de que seus corpos seriam “de borracha”, como usual nos desenhos animados, preserva o leitor da visão de violências e mutações infernais.

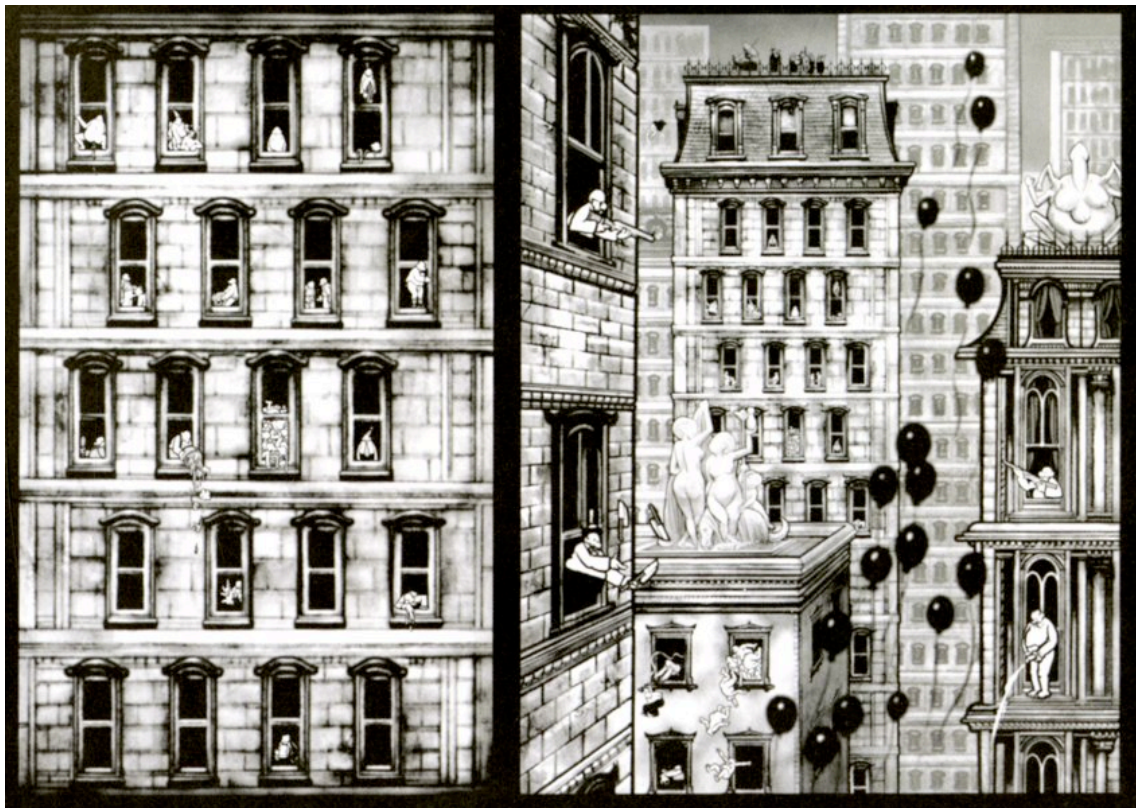
Essa violência ilimitada eclode com maior virulência em “The Trumpets They Play!”, o quadrinhos mais elaborado da carreira de Al Columbia e sua obra-prima. Na primeira página, há citações literais do Apocalipse de João de Patmos, com interpretações visuais igualmente literais e extremamente detalhadas. O recurso funciona muito bem com a inserção (segundo quadro) de um dispositivo narrativo: o Apocalipse é citado por um personagem, um pastor que menciona o livro bíblico em seu programa televisivo. Estamos, portanto, nos domínios de uma metanarrativa, de um pano de fundo em termos de representação (satírica e/ou irônica) do Apocalipse conforme recitado, repetido e interpretado por religiosos fanáticos pelo mundo. Reencontramos o tom declamatório de pastores reformados na história em quadrinhos de Columbia.



A narrativa poderia ter interrompido seu curso por aí, insistindo nesse aspecto satírico do texto religioso. Mas Columbia prossegue, dando continuidade para a narrativa bíblica deixando para trás a citação literal – mesmo o texto dos quadrinhos, seja na forma de balões de diálogo ou de descrições – e materializando o horror em imagens, inauguradas na página 3 pela ilustração de uma bomba atômica. A partir daí, as imagens predominam em uma narrativa lógica de atrocidades minuciosamente representadas pelo estilo fotorrealista do autor/ilustrador.



O uso de repetições (mesmo o texto do Apocalipse citado no início da narrativa reaparece em outro momento, inserido em uma representação de uma página da Bíblia) e da redução drástica da elipse entre os quadrinhos faz com que o leitor acompanhe, esquadrinhando cada detalhe das pequenas ilustrações, o horror que espanta seus personagens de traços estilizados e algo infantis.



Logo, os dois protagonistas, Seymour e Knishkeibble, percebem que precisam fugir da cidade condenada onde vivem, tão semelhante à Nova Iorque. Escapam de gafanhotos gigantes e de banheiras cheias de sangue e pedaços de carne; conseguem um carro de desenho animado para fugir a toda velocidade bem quando a cidade vive seus estertores. Mas não da besta do apocalipse, com suas sete cabeças ornadas de diademas, e de seus exércitos totalitários e genocidas. Knishkeibble converte-se ao credo da besta e denuncia seu amigo para ser preso, torturado e morto. Talvez Columbia tivesse em mente o filme *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò ou os 120 dias de Sodoma*, 1975), de Pier Paolo Pasolini, que também emprega a ideia de subversão das relações de amizade, da empatia possível entre pessoas que compartilham a mesma situação existencial, como base da desintegração imposta pelo regime fascista. De qualquer forma, o surrealismo das imagens de Columbia atinge seu ápice sem abandonar inteiramente seja a possibilidade interpretativa do texto apocalíptico ou seu estilo marcado pelos desenhos animados dos anos 1930-40.



Esse surrealismo parece manter, ao fim, algo como uma esperança de recompensa, a aproximação mais exata imaginável ao texto bíblico: a última página, após sua execução, apresenta Seymour feliz, em uma paisagem idílica. Trata-se da única página colorida da narrativa – são tons de verde suaves como de um cartão postal.



Contudo, essa aproximação é ilusória – o exagero idílico se situa no mesmo regime do exagero de violências e horrores das páginas precedentes. Trata-se, de fato, de um efeito surrealista, de uma distorção das formas imagéticas utilizadas no Apocalipse. Mas uma distorção radicalizada: enquanto West,



cinicamente, deslocou a esperança utópica do surgimento da Nova Jerusalém para a destruição imaginária, bela, Columbia faz o horror deslizar de um mundo em pleno tempo apocalíptico para a retribuição sobrenatural dos justos. A idílica Nova Jerusalém e sua promessa futura, surge ridícula e falsa como um *vaudeville* de má qualidade. As aventuras de sentido poético do Apocalipse chegam ao ponto mais extremo de ruptura, motivado pela contaminação dos eventos históricos, e a própria noção apocalíptica – lida de forma relativamente consistente por Al Columbia – torna-se o horror vazio e plano da realidade destrutiva cotidianamente transmitida pelos meios de comunicação de massa, sendo o Paraíso reservado ao justos pouco mais que um desbotado sonho de alívio diante de todo esse prosaico horror.

* **Alcebiades Diniz Miguel** é Doutor em Teoria e História Literária na Universidade de Estadual de Campinas e pesquisador em História e Teoria Literária

Notas

¹ Os exemplos, nesse caso, são numerosos e vão do *Apocalipse* de São João aos ciclos poéticos fervilhantes de imagens compostos e, muitas vezes, gravados/impressos por William Blake.

² É importante destacar que essa literatura de comentário profético – que possui um ancestral venerável no Beato de Liébana e sua interpretação política do *Apocalipse* – desenvolver-se-ia durante o período barroco, atingindo outras denominações cristãs, chegando a influenciar o romantismo em pleno século 19. Pois os sistemas teológico-proféticos criados por Emanuel Swedenborg influenciariam, por exemplo, William Blake em pleno tremor de terra histórico que foi a Revolução Francesa.

³ “Apesar de o autor ter caracterizado *Os últimos dias da humanidade* como uma ‘tragédia em cinco actos com prólogo e epílogo’, o drama está a grande distância da forma clássica da tragédia, desde logo por lhe faltar a progressão de um fio de acção orientado para um efeito catártico. Também a figura clássica do herói trágico está ausente: o herói [na peça de Karl Kraus], a humanidade colectivamente culpada, é um herói puramente negativo, cujo colapso real é inteiramente destituído de grandeza, já que ‘a bala lhe entrou por um ouvido e saiu pelo outro’ e, assim, o futuro não poderá ser senão a repetição da miséria do presente, sem qualquer perspectiva de renovação.” (RIBEIRO citado por KRAUS, 2003, p. 442).



Referências

- BÍBLIA de Jerusalém. Vários tradutores. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.
- COLUMBIA, Al. The Trumpets They Play! *BLAB!*. Seattle: Fantagraphics, n. 10, 1998.
- GRAVETT, Paul. Al Columbia: Columbia's Voyage Of Discovery. In: _____. *Paul Gravett*. Disponível em: <http://www.paulgravett.com/articles/article/al_columbia>. Acesso em: 15 mar. 2016.
- HENGEL, Martin. Sit at my right hand! *Studies in early Christology*. Edinburgh: T. & T. Clark, 1995.
- KÄSEMANN, Ernst. *The beginnings of Christian Theology, in New Testament questions of today*. Trad. W. J. Montague. London: SCM Press, 1969.
- KRAUS, Karl. *Os últimos dias da Humanidade*. Trad. António Sousa Ribeiro. Lisboa: Antígona, 2003.
- LAWRENCE, D. H. *Apocalipse seguido de O Homem que Morreu*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PÉCORA, Alcir. Em metáforas, West escreve a grande história de Hollywood. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 28 de novembro de 2015.
- RIBEIRO, António Sousa. Posfácio. In: KRAUS, Karl. *Os últimos dias da Humanidade*. Trad. António Sousa Ribeiro. Lisboa: Antígona, 2003.
- VIEIRA, António. *História do Futuro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- WEST, Nathanael. *O dia do gafanhoto e outros textos*. Trad. Alcebiades Diniz. São Paulo: Carambaia, 2015.