


A simbólica do absinto na teopoética de Dostoievski, Tarkovsky e Czeslaw Milosz

The symbolism of absinthe in the theopoetics of Dostoevsky, Tarkovsky and Czeslaw Milosz

Kátia Marly Leite MENDONÇA¹

 0000-0002-0547-8500

Resumo

O imaginário da relação entre o tempo e a humanidade, na civilização judaico-cristã, desdobra-se em dois grandes mosaicos imagéticos, muitas vezes superpostos e contraditórios, que orientam visões sobre o mundo e sobre o papel do ser humano sobre a Terra: a visão apocalíptica e a visão profética. No âmbito desse imaginário escatológico, temos a simbólica do absinto, que este artigo pretende abordar nas teopoéticas de Fiodor Dostoievski, de Andrei Tarkovsky e de Czeslaw Milosz. Para isso, adotaremos a concepção de hermenêutica espiritual construída a partir da reflexão sobre a filosofia do diálogo de Martin Buber.

Palavras-chave: Absinto. Andrei Tarkovsky. Apocalipse. Fiódor Dostoievski. Martin Buber.

Abstract

The imaginary of the relationship between time and humanity, in the Judeo-Christian civilization, unfolds in two large mosaics, often superimposed and contradictory, that guide visions about the world and about the role of human beings on earth: the apocalyptic vision and the prophetic vision. In the scope of this eschatological imaginary, we have the symbolism of absinthe that this essay intends to approach in the theopoetics of Fyodor Dostoevsky, Andrei Tarkovsky and Czeslaw Milosz. For this, we will adopt the concept of spiritual hermeneutics built from the reflection on Martin Buber's philosophy of dialogue.

Keywords: Absinthe. Andrei Tarkovsky. Apocalypse. Fiódor Dostoevsky. Martin Buber.

Introdução

Hermenêutica espiritual em Martin Buber

Para Martin Buber, a hermenêutica é sobretudo uma relação entre o intérprete e os textos bíblicos, a arte, os elementos da natureza ou as experiências místicas. Podendo, ou não, envolver técnicas de

¹ Universidade do Estado do Pará, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. R. do Una, s/n., 66113-010, Belém, Pará, Brasil. E-mail: <guadalupelourdes@hotmail.com>.

Apoio/Support: Trabalho apoiado por bolsa de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Processo nº: 307573/2021-4.



interpretação, a hermenêutica buberiana pode envolver uma postura dialógica de abertura e de escuta espiritual em relação ao mundo. Nela, há uma tensão permanente entre mito e história. Para Buber, o mito se origina do diálogo entre o criador de mitos e Deus, assim como entre o mito e o seu leitor². Se, para Eliade, o mito liberta o homem do presente e, para Jung, ele é uma experiência do inconsciente, para Buber, o mito é uma experiência de Deus³.

A hermenêutica buberiana antecipou um dos mais importantes princípios hermenêuticos de Gadamer, que é a questão do diálogo entre o leitor e o texto. Também antecipou a expansão da noção de texto, algo que seria feito posteriormente, ainda que de maneira restrita, pois não envolveria a dimensão espiritual – por Gadamer⁴ (1999, 2002) e por Ricoeur ([1989]). Para Buber, o mundo é um texto. Sua hermenêutica diz respeito à relação (a arte, por exemplo, é uma relação mais do que uma expressão⁵). A leitura que os seres humanos do mundo fazem pode ocorrer no âmbito das relações com o Tu eterno (com Deus ou com o mundo espiritual), com a natureza e com os outros seres humanos.

Temos também o fato de que, em Buber, a questão da linguagem, como aponta Kepnes (1988, p. 211, tradução nossa), é muito mais ampla do que em Gadamer, incluindo “[...] expressões supra ou sublinguísticas como gestos, expressões faciais, a capacidade comunicativa dos animais, e mesmo o silêncio”, às quais podemos agregar as expressões do mundo espiritual e, também, do mundo material, como a arte e os elementos da natureza⁶. Buber (1982, p. 44) engloba todas essas expressões no que chama de *palavra*: “[...] aquilo que me acontece é palavra que me é dirigida. Enquanto coisas que me acontecem, os eventos do mundo são palavras que me são dirigidas”. Em todas essas expressões, temos o vislumbre do Tu eterno:

O mundo da relação se realiza em três esferas. A primeira é a vida com a natureza. Nesta esfera a relação realiza-se numa penumbra como que aquém da linguagem. As criaturas movem-se diante de nós sem possibilidade de vir até nós e o TU que lhes endereçamos depara-se com o limiar da palavra.

A segunda é a vida com os homens. Nesta esfera a relação é manifesta e explícita: podemos endereçar e receber o TU.

A terceira é a vida com os seres espirituais. Aí a relação, ainda que envolta em nuvens, se revela silenciosa, mas gerando a linguagem. Nós preferimos, de todo nosso ser, a palavra-princípio sem que nossos lábios possam pronunciá-la.

Mas como podemos incluir o inefável no reino das palavras-princípio?

Em cada uma das esferas, graças a tudo aquilo que se nos torna presente, nós vislumbramos a orla do TU eterno, nós sentimos em cada TU um sopro provindo dele, nós o invocamos à maneira própria de cada esfera (Buber, [1977], p. 6).

A palavra que é dirigida ao homem não corresponde a nenhuma superstição ou gnose, que Buber considera como falso saber, muito distinta da relação com o Tu eterno que é a fé. “A fé verdadeira”, diz Buber, “[...] se assim me for permitido denominar o nosso estar presente e o perceber – inicia-se quando termina a consulta ao dicionário, quando este é deixado de lado” (Buber, 1982, p. 45). A experiência dessa relação é, segundo ele, intraduzível, ininterpretável, inexplicável e não demonstrável. Está, portanto, no

² Acerca da relação entre mito e história, em Buber, vide discussão em Breslauer (1990).

³ Note que, durante a II Grande Guerra, Buber se esquivou de usar o termo “mito” em seus comentários e exegeses bíblicas, em razão da instrumentalização que a palavra sofreu durante o nazismo, substituindo-a por “saga”, ver Sufrin (2013).

⁴ Sobre a relação entre as hermenêuticas de Buber e de Gadamer, ver Kepnes (1988, 1992, 1996).

⁵ Acerca da concepção da hermenêutica buberiana como relação, ver Kepnes (1996).

⁶ Vide a hermenêutica de Buber em relação às expressões místicas e ao mundo espiritual em Buber (1995) e Mendonça (2021).

campo da pré-linguagem. O grande problema, para Buber, diz respeito à resistência e à indisponibilidade do ser humano à escuta ou leitura, ou seja, à percepção dos *signos* que lhe são enviados:

Cada um de nós está preso numa couraça, cuja tarefa é repelir os signos. Signos nos acontecem sem cessar. Viver significa ser alvo da palavra dirigida; nós só precisaríamos tomar-nos presentes, só precisaríamos perceber. Mas o risco nos é por demais perigoso, trovões silenciosos parecem ameaçar-nos de aniquilação: e aperfeiçoamos, de geração em geração, o aparato de defesa (Buber, 1982, p. 43).

Buber, porém, contrapõe a linguagem dos signos à interpretação arbitrária dos mesmos. A reflexão que propõe não tem, segundo ele, a ver com a superstição, com qualquer prática divinatória ou com a gnose. Essas são um falso saber, porque inscrevem a interpretação dos signos na arbitrariedade de um mapa ou de um dicionário, onde “[...] elas permanecem sempre iguais, seu resultado foi verificado uma vez por todas; suas regras, leis e conclusões analógicas são universalmente aplicáveis” (Buber, 1982, p. 44). Os signos não são interpretáveis e nem traduzíveis, “[...] nunca é informação, nunca é decisão, nunca é apaziguamento” (Buber, 1982, p. 45). Os signos, para Buber, são impenetráveis e inacessíveis, assim como o é a imagem para Tarkovsky (1990, p. 123): “[...] a imagem é indivisível e inapreensível e depende de nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar”. Nessa equação, como é chamado por Tarkovsky, a imagem será mais ou menos penetrada dependendo da maior ou menor permeabilidade e abertura da consciência humana. “A imagem é uma impressão, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira” (Tarkovsky, 1990, p. 123). É impossível restringi-la a uma fórmula intelectual, decompô-la em seus elementos.

Assim como a imagem aponta para o infinito, para Tarkovsky, o signo, para Buber, aponta para o Tu eterno. Por trás da palavra que é enviada ao ser humano, permanece o Tu eterno e sua ocultação, seu eclipse, e se dá por escolha do homem, por uma obstrução da visão que não reside no olho humano, mas que está *entre* o olho humano e o divino. Deus permanece vivendo “[...] na luz de sua eternidade. Mas, nós seus ‘matadores’, permanecemos abandonados à morte, residindo nas trevas” (Buber, 2007, p. 26).

Esses signos, que o ser humano recusa, podem se manifestar tanto na extraordinariedade do místico quanto na cotidianidade da vida do ser humano. Aquilo que lhe acontece, segundo Buber, é palavra dirigida a ele. É a esterilização disso pela couraça por ele criada que o impede de ver o entrelaçamento entre as coisas no mundo e a palavra que lhe é dirigida. Esses signos, que podem envolver todos os três níveis de relação, encontram-se no limiar da fala. A própria relação Eu-Tu é pré-linguística. Se, em Gadamer, a interpretação se dá no plano da linguagem, em Buber, ela, quando se dá no âmbito da relação Eu-Tu, tem caráter pré-linguístico⁷.

Desse modo, a relação Eu-Tu se encontra para além do tempo e do espaço, envolvendo a relação do homem com o mito, assim como com a arte, com a natureza, com os demais homens, com o seres espirituais e com Deus. Portanto, é algo de difícil apreensão, é uma tarefa hermenêutica inconclusa, eterna, do mesmo modo que o é para Gadamer, porém sem os limites do *dasein* heideggeriano que este adota. O homem de Buber aponta para o Tu Eterno, e não para a morte⁸.

Na contramão de Heidegger, a espiritualidade buberiana poderia ser resumida em uma frase: “Deus pode ser visto em cada coisa e alcançado por meio cada ação pura” (*kavana*) (Buber, 1958, p. 49, tradução nossa). Sua hermenêutica é dialógica e, portanto, espiritual, pois diz respeito não só à busca de um sentido, de uma orientação, por trás e adiante da vida humana, mas também, e antes de tudo, à percepção por parte do Buber de que conviver com um mundo visível existe, para além dos sentidos,

⁷ Kepnes (1988), que aponta para a dimensão pré-linguística da hermenêutica buberiana, não se reporta ao mundo espiritual, permanecendo no mundo dos sentidos.

⁸ Vide as fortes críticas de Buber a Heidegger em Buber (1980).

para além da linguagem, um mundo misterioso e invisível aos olhos. No mundo do visível, abrindo portas para o invisível, também se encontra a arte (Mendonça, 2021).

Desse modo, a aproximação do imaginário escatológico, que envolve a relação da humanidade com o tempo e com o espaço terrenos, é um desafio e uma tarefa inconclusa sob o viés da hermenêutica buberiana. No caso da simbólica do absinto, sem jamais apreendê-la em sua totalidade, podemos recorrer a dois grandes mosaicos imagéticos, muitas vezes superpostos e contraditórios, que, para Buber, são faces do diálogo do ser humano com Deus: as visões apocalípticas e as visões proféticas.

Profecia e apocalipse

Para Buber, a profecia, a revelação apocalíptica e a oração são formas de se viver a relação com o Tu eterno. Na relação profética, como a de Jeremias chamando o povo à conversão, o indivíduo se encontra diante da possibilidade de tomar uma decisão, de agir e mudar seu futuro pelo arrependimento. A relação apocalíptica, ao contrário, apresenta um futuro inevitável, onde não há lugar para a decisão ética e no qual a alteração do destino “[...] é removida da realidade humana e negada. Lhe é a possibilidade uma ação significativa no contexto presente em favor de um tempo futuro incontável” (Buber, 2000, p. 174, tradução nossa)⁹. Na relação dialógica entre o homem e o Senhor, será pela boca dos profetas que Deus dará instruções e fará admoestações à Israel. Buber os apresenta como vivendo uma particular relação dialógica, em situações precisas, marcadas pelo mistério e pela fé:

Trata-se, antes, de uma questão de duas visões essencialmente diferentes, do ponto de vista das quais devem ser compreendidos as palavras proféticas de um lado e os textos apocalípticos do outro. Comum a ambas é a fé no único Senhor do passado, do presente e do futuro da história de todos os seres existentes; ambas as visões estão certas de Sua vontade de conceder salvação à Sua criação. Mas como isso se manifestará no momento prenhe em que o falante fala, que relação este momento tem com os eventos vindouros, qual parte dessa relação cabe aos homens, e principalmente aos ouvintes daquele que fala – nesses pontos as mensagens proféticas e apocalípticas divergem essencialmente (Buber, 2000, p. 174, tradução nossa).

Obviamente que essa divisão não é estrita, pois há motivos proféticos entre os apocalípticos assim como motivos apocalípticos entre os proféticos. O profeta e o apocalíptico, do mesmo modo que o místico, falam a partir de dimensões desconhecidas para nossos sentidos, sendo vozes, como diz Buber (1995, p. 10, tradução nossa): “[...] que formam a comunidade daqueles que ousam falar do abismo”.

Então, a partir dessa perspectiva, do diálogo com o Tu eterno, pode-se falar da experiência profética do artista como sendo a experiência de estar presente e de perceber uma outra dimensão temporal que não a vivida historicamente por ele. Nem sempre é diagnosticável se o acesso a esta dimensão se dá através da observação do presente histórico¹⁰ ou através de uma iluminação espiritual do artista. Talvez

⁹ Ver também Sufrin (2013). Ressalta-se que há uma outra vertente que se contrapõe a Buber e não vê o apocalipse como destituído de qualquer possibilidade de escolha ética por parte do homem, vide discussão em Peters (2005).

¹⁰ Czeslaw Milosz vê Dostoiévski como um profeta da revolução russa, mas um profeta que, particularmente, em *Os Demônios*, exorciza seus próprios demônios. Os perigos do materialismo dialético são percebidos por Dostoiévski, sendo profetizados em sua literatura, porque Dostoiévski também tinha uma mente dialética. “Precisamente porque Dostoiévski foi um reacionário e por tanto temer o futuro da Rússia ele tinha um olhar perspicaz. Somente uma mente dialética pode compreender os perigos do materialismo dialético” (Milosz, 1983, p. 545, tradução nossa). Porém, não obstante seu caráter profético, Dostoiévski tinha posições políticas xenófobas, reacionárias e imperialistas. Sobre isso, Milosz comentará: “leitores de minha geração continua a ser surpreendida por seu poder profético e pela estupidez de seus pontos de vista como publicista” (Milosz, 1983, p. 551, tradução nossa). De modo semelhante, Tarkovsky percebe Dostoiévski como alguém destituído de fé: “Há uma versão segundo a qual ele é um escritor religioso, ortodoxo, que falou sobre sua pesquisa e as propriedades de sua fé. Parece-me que não é bem assim. Dostoiévski só pôde fazer suas grandes descobertas porque foi o primeiro a experimentar e expressar os problemas da ausência de espiritualidade. Seus heróis sofrem de sua incapacidade de acreditar. Eles querem acreditar, mas eles perderam aquele órgão pelo qual se acredita. A consciência se atrofiou” (Tarkovsky, 1984, p. 3, tradução nossa).

uma via de acesso não exclua a outra, sendo impossível que essas experiências se encaixem em um único molde interpretativo, sob pena de não apenas empobrecê-las, mas, principalmente, de não as escutá-las.

Assim, a palavra “profecia”, aplicada no âmbito da arte, expressa-se em imagens do futuro reveladas pelo artista. Nesse sentido, profecia diz respeito à experiência que o artista tem de outras dimensões para além da realidade e do presente materialmente visíveis. O resultado estético são obras que parecem ter antevisto situações vividas pelo receptor contemporâneo. Poder-se-ia chamar de dialógica esse tipo de relação. A partir dela, podemos analisar a profecia no âmbito da arte sob o ponto de vista da relação do ser humano com o divino, atentando não só para a palavra do profeta, mas para sua escuta, como proposto por Buber (1982, 1995). É a esta abertura e humildade diante do desconhecido e das experiências espirituais que a hermenêutica buberiana nos convida, e é em seu âmbito que o imaginário do absinto pode ser interpretado.

Do Absinto

A simbólica do absinto se encontra nos Antigo e no Novo Testamentos, sempre vinculada à imagem de envenenamento individual ou coletivo de pessoas e de nações. O absinto se instala no imaginário judaico cristão dizendo respeito à amargura, ao mal, ao veneno que corrói, que contamina todas as águas. No Antigo Testamento, temos em Deuteronômio a advertência “[...] não haja entre vós homem ou mulher, família ou tribo, cujo coração se desvie hoje do Senhor, nosso Deus, para oferecer culto aos deuses dessas nações; não haja entre vós raiz que produza cicuta e absinto” (*Dt 29,17*)¹¹. Em Amós, o absinto é símbolo de veneno e de injustiça: “Convertem o direito em absinto, e lançam por terra a justiça” (*Am 5,7*). Em Provérbios, a imagem se vincula ao sofrimento e à perdição resultantes do pecado, da transgressão do mandamento “não cobiçarás a mulher do próximo”: “Porque os lábios da mulher alheia destilam o mel; seu paladar é mais oleoso que o azeite”. No fim, porém, é amarga como o absinto, aguda como a espada de dois gumes. “Seus pés se encaminham para a morte, seus passos atingem a região dos mortos” (*Pr 5,3-5*).

A punição será dada a Israel, mergulhado em seus pecados, a quem Jeremias adverte sobre os sofrimentos vindouros, o sofrimento da terra seca e queimada, que terá como única bebida o absinto: “Eis por que disse o Senhor dos exércitos, o Deus de Israel: vou alimentá-lo com absinto, e lhe darei de beber água pestilenta” (*Jr 9,14*). O profeta se levanta contra a hipocrisia e a maldade dos profetas de Israel, dizendo: “Por isso, eis o oráculo do Senhor dos exércitos, contra os profetas: vou nutri-los com absinto, e dar-lhes de beber águas contaminadas. Porquanto, é pela atitude dos profetas de Jerusalém que a impiedade invadiu a terra” (*Jr 23,15*).

No Apocalipse de João, a imagem é retomada como veneno vinculado ao mal coletivo que alcançará a Terra:

O terceiro anjo tocou a trombeta. Caiu então do céu uma grande estrela a arder como um facho; caiu sobre a terça parte dos rios e sobre as fontes. O nome da estrela era ‘Absinto’. Assim, uma terça parte das águas transformou-se em absinto e muitos homens morreram por ter bebido dessas águas envenenadas (*Ap, 8,10-11*).

Nas teopoéticas¹² de Dostoiévski, de Tarkovsky e de Milosz, a simbólica do absinto dirá respeito à ruptura por parte do ser humano de sua relação com Deus, manifestando-se tanto no plano espiritual quanto no plano físico.

¹¹ Todas as passagens aqui mencionadas são extraídas de Bíblia Sagrada Ave-Maria (c2022).

¹² Utilizamos aqui a palavra “teopoética”, no sentido dado por Keefe-Perry (2009), como tendo uma dupla dimensão, na medida em que é, ao mesmo tempo, adjetivo e substantivo. Como adjetivo, no sentido de que são obras imbuídas de pensamentos e sentimentos religiosos. Como substantivo, no sentido de que os artistas, em seus diversos âmbitos, elaboram seja teopoéticas da ausência de Deus da consciência humana, seja teopoéticas reveladoras da presença divina (Mendonça, 2020b).

É certo que os três artistas apresentam linguagens formais distintas – literatura, cinema e poesia – e pertencem a tradições histórico-culturais também distintas, no que se evidencia uma maior distância de Milosz, europeu oriental, com influências católicas e maniqueístas em relação a Dostoievski e Tarkovsky, mais próximas do que se chama de pensamento religioso russo¹³, onde a filosofia ocidental e a religião ortodoxa se aproximam muito. Porém, ao uni-los, sem dúvidas, há presença de uma compreensão do envenenamento absintico da humanidade.

As imagens da futura Chernobyl, em *Stalker*, entrelaçam-se tanto com as imagens das terras de Ulro, de William Blake, retomadas por Milosz na leitura de nosso século, assim como com as redes ferroviárias, em Dostoievski. Seu elemento comum é a crítica à modernidade, à secularização, à tecnologia e ao avanço da ciência, raízes da eliminação pelo ser humano da sua relação com Deus.

O absinto em Dostoievski

Em *O Idiota*, Dostoievski (2002) aborda a questão do absinto nas discussões envolvendo Liébediev:

Você aí, Liébediev, é exato que o sol é a fonte da vida? Que significa isto, ‘fonte da vida’, no Apocalipse? Já o ouviu falar na “estrela que é chamada Absinto”, príncipe?

– Ouvi dizer que aqui o nosso Liébediev identifica a ‘estrela que se chama Absinto’ como sendo a rede de estradas de ferro disseminadas por toda a Europa. [...] na outra extremidade, Gânia, todo acalorado, aparteava Liébediev: – Ora! Então se deve depreender do que você diz, Liébediev. que as estradas de ferro são uma praga, a ruína da espécie humana, uma calamidade que caiu sobre a terra para poluir as ‘fontes da vida’!? (Dostoiévski, 2002, p. 410).

[...]

– Somente as estradas de ferro, não! – retorquiu Liébediev. perdendo cada vez mais a compostura e gostando, ao mesmo tempo, tremendamente da discussão. – Fique sabendo que não são somente as estradas de ferro que poluem as ‘fontes da vida’, e sim tudo, tudo que é amaldiçoado. A conceituação científica e materialista dos últimos séculos em geral, a meu ver, é deveras amaldiçoada! [...] Amaldiçoada! Amaldiçoada! Com toda a segurança amaldiçoada no consenso divino! Amaldiçoada, sim senhor! – sustentou Liébediev, com veemência (Dostoiévski, 2002, p. 414).

Em *Os irmãos Karamazov*, a imagem do absinto surge na introdução que Ivan Karamazov faz à lenda do Grande Inquisidor, com a narrativa da Peregrinação da Mãe de Deus entre os Atormentados. Dostoievski relata, então, os tempos pré-modernos, antes da Reforma Protestante:

É verdade que numerosos milagres se verificavam então; santos realizavam curas maravilhosas. A Rainha dos Céus visitava certos justos, de acordo com a biografia deles. Mas o diabo não dorme; a humanidade começou a duvidar da autenticidade daqueles milagres. Naquele momento nascia na Alemanha uma terrível heresia que negava os milagres. ‘Uma grande estrela, ardente como um facho, caiu sobre as fontes das águas, que se tornaram amargas’ (Dostoiévski, 1970, p. 252).

O domínio da racionalidade instrumental que envenena se relacionará, no cristianismo de Dostoievski, ao absinto, que conduzirá à perda da percepção do mistério e da fé em Deus por parte dos seres humanos. Possuindo raízes dostoiévskianas, as poéticas de Tarkovsky e de Czeslaw Milosz retomam o tema da perda de diálogo do ser humano com o Criador. Como Milosz destaca, para Dostoievski, “[...] o homem deve se curvar diante de algo porque ele não pode carregar a si próprio” (Milosz, 1983, p. 544, tradução nossa). É evidente o sentido apocalíptico e profético da obra dostoiévskiana e de alguns de seus

¹³ A respeito do chamado “pensamento religioso russo”, vide Obolevitch e Rojek (2015).

mais emblemáticos personagens: Stavroguine, Chatov, Kirilov, Shigaliyov, Raskholnikov, Ivan Karamazov. Todos apontam para eventos que viriam a ocorrer e que não se esgotaram na Revolução Russa e no domínio soviético, reconhecidamente profetizados, em particular em *Os Possessos* (ou *Os Demônios*, conforme a tradução), mas dizem respeito ao eclipse de Deus, da secularização e do domínio da ciência e da tecnologia. Chatov, em *Os Possessos*, afirmaria os limites da razão e os perigos em elegê-la como deusa, pressentindo, assim, os perigos da morte de Deus na visão de mundo do homem moderno. Esse é o absinto¹⁴ que viria a contaminar a “nascente de águas vivas”, como no Apocalipse de João:

Nenhum povo — começou ele, como se estivesse a ler num livro e continuando ao mesmo tempo a fixar em Stavroguine um olhar imperioso —, nenhum povo se organizou já segundo os princípios da ciência e da razão; não há nenhum exemplo disso, a não ser por momentos ou por idiotice. [...] os povos são formados e movidos por uma outra força, imperiosa e dominadora, cuja origem nos é desconhecida e inexplicável. Essa força é a força da insaciável ânsia de chegar a um fim e que ao mesmo tempo nega esse fim. É a força da contínua e incansável afirmação de sua existência e a negação da morte. O espírito da vida, como dizem as *Escrituras* ‘a nascente de águas vivas’ com cuja seca tanto nos ameaça o *Apocalipse*. [...] Nunca a razão foi capaz de definir o mal e o bem, nem mesmo de separar o bem do mal, ainda que fosse apenas de maneira aproximada; pelo contrário, ela confundiu-os sempre vergonhosa e lamentavelmente; quanto à ciência, forneceu apenas soluções do mais forte (Dostoievsky, p. 46, [1981], grifos do autor).

Dostoievski atribuiu papel fundamental aos criadores do imaginário da morte de Deus, os intelectuais¹⁵, que ele iria chamar de “*homens de papel*”, por estarem envoltos no servilismo do pensamento. Nos *Carnets des Démons*, Dostoievski anotaria: “[...] homens de papel: o ocidentalismo é o servilismo, o servilismo do pensamento” (Dostoievski, 1955, p. 940, tradução nossa). Neles está presente, segundo Dostoievski, uma única ideia: a de submissão à Roma, que aqui representa a cultura ocidental: “homens de papel: Submetamo-nos! Pois não há e não haverá nada além da civilização romana” (Dostoievski, 1955, p. 941, grifos do autor, tradução nossa). Reencontramos os homens de papel tanto em *Stalker*, de Tarkovsky, quanto em *Land of Ulro*, de Milosz. No primeiro, são representados pelo escritor e pelo cientista, e no segundo, por Jacques Monod. Com seu servilismo a uma única ideia, a da morte de Deus-homem e da ascensão do homem-Deus, eles seriam os condutores do absinto.

O Absinto em Tarkovsky

Inserindo-se na tradição apocalíptica russa (Colosimo, 2008; Oppo, 2013), Tarkovsky, como Dostoievski, abordará o tema da perda de diálogo do homem com Deus ao longo de toda sua filmografia. Em *Stalker*, sobre o qual nos deteremos nos limites deste artigo, as imagens apocalípticas e proféticas ganharão uma força que marcará a cinematografia para sempre. *Stalker* é uma reinterpretação, conduzida pelo Apocalipse de São João, do livro dos irmãos Strugatsky e Strugatsky (2012). Em seus Diários (Tarkovsky, 1991), em uma anotação datada de 23 de dezembro de 1978, Tarkovsky (1991, p. 159, tradução nossa) diria que o filme “[é] sobre a existência de Deus no homem, e sobre a morte da espiritualidade como resultado de possuímos um falso conhecimento” e, logo a seguir, acrescentaria em um lampejo premonitório do que lhe adviria a partir das filmagens de *Stalker*: “[...] tenho medo do futuro: dos chineses, dos cataclismos, dos desastres apocalípticos. Temo pelas crianças e por Larissa. Deus,

¹⁴ Note-se que leitura semelhante faz o editor brasileiro (Dostoiévski, 2005, vide nota na p. 241).

¹⁵ A preocupação com a responsabilidade ética dos intelectuais será herdada por Semyon Frank e por Solzhenitsyn. Vide discussão e referências em Mendonça (2020a).

me dê força e fé para o futuro, dê-me um futuro no qual eu glorifique você. Para mim! Pois eu também quero fazer parte dele!” (Tarkovsky, 1991, p. 159, tradução nossa).

Em *Stalker*, Tarkovsky expressa a mesma desconfiança de Dostoiévski em relação aos intelectuais. Os que acompanham Stalker até a Zona, o cientista e o escritor, são personagens marcados pela escuridão e pelo vazio existenciais. O pranto do Stalker, suscitado pela frustrada expedição à Zona, é pleno de força profética, ao retomar os temas-chave da obra dostoiévskiana: a perda da fé em Deus e a crescente impossibilidade de os homens crerem em uma realidade suprassensível. Essa condição de atrofia espiritual tem um claro impacto na dimensão material do mundo, como revela o filme, e que se expressa nas guerras, na destruição do planeta e na violência de todos contra todos.

STALKER: Você não viu? Eles têm os olhos vazios!
 Só pensam em não perder...em vender-se por mais dinheiro!
 Querem que todo o trabalho do espírito lhes seja pago!
 Pensam que nasceram para algum propósito!
 Que 'atendem a um chamado'! Para eles vive-se só uma vez!
 Como podem tais pessoas acreditar em algo?
 A ESPOSA: Calma, pare...Tente dormir. Durma.
 STALKER: Ninguém acredita. Não somente esses dois. Ninguém!
 Quem vou conduzir? Jesus!
 E a coisa mais terrível é ...que ninguém precisa disso.
 E ninguém precisa daquela Sala. E todos os meus esforços são inúteis! (Stalker, 1979, 2 h 31 min, tradução nossa).

Em *Stalker*, o deserto espiritual do professor e do escritor pervade a geografia marcada por dejetos e por água pútrida, em contraste ao mesmo tempo com a água límpida da chuva. No filme, entrelaçam-se passagens bíblicas com imagens proféticas. Essas evocarão o desastre nuclear de Chernobyl – que em ucraniano significa *absinto* – o qual ocorreria em 26 de abril de 1986, enquanto *Stalker* é de 1980, portanto, antecedendo em seis anos os eventos que ocorreriam oito meses antes da morte de Tarkovsky, em 29 de dezembro de 1986. Acerca do acidente nuclear, ele, que estava em Florença, acamado, devido ao câncer, que o mataria, registrará em seu diário em 30 de abril de 1986:

Ontem, ou anteontem, ocorreu um acidente na central atômica de Chernobyl, na Ucrânia. As paredes do reator se fundiram, o grafite queimou; toda a região a 70 quilômetros ao norte de Kiev foi evacuada. Uma enorme nuvem radioativa se dirigiu ao norte e atingiu ontem a Noruega e a Suécia; a URSS pediu socorro à RFA e aos suecos. Andrei lablonski nos deu uma outra notícia, que escutou na BBC: uma terceira central queima, não longe da primeira e o Dniepr está totalmente contaminado (Tarkovskĭ, 1993, p. 418, tradução nossa).

Chernobyl foi profeticamente antecipada em várias sequências de *Stalker*. Sean Martin (2005, p. 173) chama a atenção para o fato de que:

O deserto espiritual do filme também é um deserto real causado pela poluição. Embora o filme seja um dos filmes de Tarkovsky mais encharcados, grande parte da água parece suja e estagnada. A decadência evidente em todos os lugares não parece tanto ser o resultado de uma visitação alienígena (que se pensava fizeram com que a Zona aparecesse), mas de uma catástrofe causada pelo homem. Esta ameaça torna-se muito mais real e urgente pelo fato de que o filme estranhamente antecipa o desastre na VI Estação Nuclear de Lenin em Chernobyl em abril de 1986. Não só foi criada uma zona em torno da facilidade e da proximidade da cidade vizinha de Pripjat (onde muitos dos funcionários da estação viviam), no qual as pessoas eram proibidas de entrar, mas também a própria explosão aconteceu no Quarto Reator: no filme, o Professor encontra o dispositivo nuclear,

com o qual ele espera destruir a Sala, no 'quarto bunker'. Que Tarkovsky também cite o Apocalipse durante o filme apenas aumenta o sentido de profecia.

A profecia não se esgotou, contudo, no evento de Chernobyl. As imagens de *Stalker* vão além de 1986: décadas mais tarde, durante a guerra entre a Rússia e a Ucrânia, em 2022, a usina nuclear será tomada pelos russos, voltando a provocar o medo de uma nova catástrofe nuclear. O certo é que, nas imagens de Tarkovsky, materialidade e espiritualidade se vinculam. Nada está separado: nem a desgraça do envenenamento, nem a graça da visão espiritual do personagem Stalker, o único que verdadeiramente enxerga em meio à cegueira dos intelectuais e cientistas, tema esse que Tarkovsky já havia abordado em *Solaris* e retomaria em *O Sacrifício*. A profecia contida em *Stalker* não é apenas sobre o que materialmente viria a acontecer em Chernobyl e no mundo futuro, mergulhado nas sombras, na poluição e nos esgotos do mal. Além disso, no filme, as podridões e poluições materiais expressam podridões e poluições espirituais em meio as quais surgem as luzes do poder divino, expressas na imagem trinitária da família: Stalker, sua esposa e sua filha Monkey, todos evocam o Cristo sofredor.

Ainda para Sean Martin, “[...] as águas amargas do filme podem até ter levado à própria morte de Tarkovsky e à morte da maioria do elenco principal e membros da equipe” (Martin, 2005, p. 174). Os testemunhos dos que participaram das filmagens são eloquentes quanto a isso, como o do engenheiro de som Vladimir Sharun, para quem o ambiente das filmagens também estava envenenado. Todos os que lá filmaram morreram de doenças ligadas provavelmente àquele lugar:

Estávamos filmando perto de Tallinn, na área ao redor do pequeno rio Piliteh, com uma estação hidrelétrica semifuncional. No rio havia uma planta química que derramou líquidos venenosos rio abaixo. Há até mesmo esta foto em *Stalker*: neve caindo no verão e espuma branca flutuando rio abaixo. Na verdade, foi um veneno horrível. Muitas mulheres da nossa equipe apresentaram reações alérgicas em seus rostos. Tarkovsky morreu de câncer no tubo brônquico direito. E Tolya Solonitsyn também. Que tudo estava ligado ao local de filmagem de *Stalker* ficou claro para mim quando Larissa Tarkovskaya morreu da mesma doença em Paris... (Sharun, 2001, online, tradução nossa).

Outra testemunha foi Alexander Knyazhinsky, *cameraman* de *Stalker*, que, em sua última entrevista, no seu leito de morte, pouco antes de morrer, em 1996, disse:

Eles estavam em uma estação de calor, cheia de buracos vazando totalmente. Logo, não era uma coisa de faz de conta. Então eles foram elevando o nível da água. Deus sabe. Foi um inferno de trabalho. Nós nunca saímos da água. Até o peito. Mergulhando os joelhos. [...] Éramos jovens e alegres. Agora a melhor parte de nós se foi. Também se foram aqueles lugares onde filmamos *Stalker*. Foi uma nostalgia terrível então. Apenas sete de nós permanecem vivos (Tarkovsky Stalker..., [1996], online, tradução nossa).

No filme, o Livro do Apocalipse de João terá uma passagem (Apocalipse 12-17), murmurada por uma mulher oculta que, ao final, emitirá um riso nervoso anunciando o fim dos tempos. A narrativa será o pano de fundo da longa sequência que se desloca do close do Stalker para a água pútrida da Zona – água lamacenta, envenenada, absíntica, sob a qual se encontram detritos, mas também objetos, como um fragmento da tela Adoração do Cordeiro Místico, dos irmãos Van Eyck: a imagem daquele que anuncia o Salvador, São João Batista. Há também um velho calendário que, profeticamente, indica a data 28 de dezembro, pois esse seria o último dia de vida de Tarkovsky na Terra. O dia 29 seria o dia de sua morte (Mendonça, 2015).

E sobreveio então um grande terremoto...

O sol escureceu como um tecido de crina... a lua tornou-se vermelha como o sangue... e as estrelas do céu caíram na Terra... como fruta verde que cai da figueira... agitada por forte ventania,

O céu desapareceu como um pedaço de papiro que se enrola...e todos os montes e ilhas foram tirados de seus lugares,
 Então, os reis os grandes...os ricos, os poderosos...os fortes e todos os homens livres... esconderam-se nas cavernas e grutas das montanhas.
 E diriam às montanhas e aos rochedos: 'Caiam sobre nós'... escondi-nos da face Daquele que está no trono...e da ira do Cordeiro.
 Porque chegou o grande dia da sua ira... e quem vai sobreviver? (Stalker, 1979, 1 h 24 min, tradução nossa).

Em *Stalker*, as dimensões materiais e espirituais se justapõem e tempos e materialidades distintas se cruzam em imagens onde a água tem papel importante. Para Tarkovsky, “A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho, o vento forte – tudo isso faz parte do cenário material em que vivemos; eu diria mesmo da verdade das nossas vidas” (Tarkovsky, 1990, p. 255).

Em 1984, Tarkovsky iria proferir o conhecido como *Discurso sobre o apocalipse* (Tarkovskĭ, 1984), em *St. James Church*, em Londres, no mesmo lugar onde William Blake fora batizado séculos antes e onde seria realizado um memorial ao próprio Tarkovsky, em 1986, quando de sua morte. Nesse discurso, ele aponta mais uma vez para a inevitabilidade do desastre de uma tecnologia em mãos de uma humanidade espiritualmente imatura, mas aponta também para a esperança contida no Apocalipse.

Mas seria errado pensar que o Apocalipse contém apenas uma concepção de punição. Talvez o que contém de mais importante seja a esperança. E isso, embora o tempo esteja próximo, – para cada um de nós tomado separadamente, ele está realmente muito próximo, – mas para todos juntos, nunca é tarde demais. O Apocalipse é assustador para cada um tomado separadamente, mas para todos juntos, contém uma esperança. E aí reside o sentido de revelação. Afinal, é essa dialética, expressada de forma colorida, que se revela para artista um começo tão inspirador que nos surpreendemos, apesar de nós mesmos, podermos encontrar nele tantos pontos de apoio, qualquer que seja o estado de nossa alma (Tarkovskĭ, 1984, *online*, tradução nossa).

O absinto em Czesław Miłosz

Como para Dostoievski e Tarkovsky, o absinto, para Miłosz, diz respeito à condição existencial do homem moderno, vivendo no mundo da abstração, da razão instrumental, da ilusão, no mundo de Ulro. Como destaca Szczepan-Wojnarska (2018), Miłosz encarna uma experiência moderna de espiritualidade. Ao mesmo tempo em que é observador do mundo, é consciente de sua fragilidade e, por isso, nega a si mesmo o papel de profeta, o qual, contudo, sobressai em vários momentos de sua obra. Em *The Land of Ulro*, a dimensão profética do poeta explode através do tema da razão que destrói, o que se inicia pela epígrafe que abre do livro: uma passagem de *Jerusalém*, de William Blake (2009):

Eles se enfurecem como feras nas florestas da aflição.
 Nos sonhos de Ulro, eles se arrependem de sua bondade humana.

Blake distinguiu quatro níveis de estados mentais que ele descreveu como lugares habitados. O estado mais baixo se chamava Ulro, uma espécie de inferno. Nele, como o habitante da caverna de Platão, o indivíduo isolado não percebe o mundo ao seu redor. É o reino das abstrações, do espectral, dos mortos vivo, da sombra, do engano, da ilusão, criado pelo falso deus Urizen. Acima desse mundo, encontra-se o mundo da visão dualista, como percebido por Descartes, no qual temos a ilusão de separação entre os humanos e destes em relação aos objetos, às coisas e à natureza. A esse nível, Blake deu o nome

de “Geração”. Acima desse, encontra-se o mundo da imaginação onde sujeito e objeto se unem, e é constituído por uma região superior e outra inferior, chamadas, respectivamente, de Éden e Beulah:

Éden é o estado da imaginação superior, ativa e intensa, em que a relação entre sujeito e objeto, entre nós e o mundo, torna-se de criador e criatura. Daí que o amor e a arte sejam as expressões primordiais da imaginação. O símbolo que Blake deu a Beulah foi o de um jardim harmonioso, claramente o Jardim do Éden. O símbolo que deu ao Éden foi o de uma cidade exaltada, a Nova Jerusalém (Harpur, 2013, p. 14, tradução nossa).

Para Blake, a terra de Ulro é o lugar da escuridão, das trevas, a morada de Satanás, que se manifesta quando o homem cessa de dialogar com Deus. Quando da queda em Ulro, os sentidos que tornam o homem um ser integral são eclipsados pela desintegração das quatro faculdades psicológicas: sentimento, sensação, intuição, pensamento. A imagem de Ulro percorre outras obras de Blake, como *Milton* e *Vala*, ou *Os Quatro Zoas*.

The Land of Ulro não é uma obra de crítica literária sobre Blake, que influenciou profundamente a literatura de Milosz, mas sim uma obra presciente em relação aos desdobramentos destruidores da perda de diálogo do homem com Deus por parte de alguém que sobreviveu aos totalitarismos nazista e soviético. Nesse sentido, *The Land of Ulro* é uma obra profundamente dostoiévskiana e, como o cinema de Tarkovsky, profética tanto no sentido de previsão de acontecimentos futuros quanto de advertência à humanidade:

O nome Ulro é de Blake. Indica o reino de dor espiritual tal como é suportada e deve ser suportada pelo homem aleijado. O próprio Blake não era um de seus habitantes, ao contrário dos cientistas, os proponentes da teoria newtoniana física, os filósofos e a maioria dos outros poetas e artistas dos dias dele. E isso vale para seus descendentes nos séculos XIX e XX, até e incluindo o presente (Milosz, 1981, p. 32, tradução nossa).

O reino de Ulro é marcado pela dor, pela escuridão, pela frieza e pelo desamor. É um estado mental da humanidade que confirma a percepção de Marcel (2001) sobre o aviltamento do homem, aos seus próprios olhos e com seu próprio consentimento: em Ulro, o ser humano é reduzido ao nada, à abstração, ao número e, logo, ao desespero, como em *Vala* ou *Os Quatro Zoas*:

Primeiro construiu meticulosamente Negócios e Comércio, navios e navios armados para navegar no oceano, e em terra as crianças são vendidas para negócios de terrível necessidade, sempre trabalhando dia e noite até que, com toda sua vida extinguida, elas tomaram a forma do espectro com um desespero sombrio, e escravos por miríades, a barcos cheios, carregam o oceano com rouco ressoar, rangendo correntes tilintantes: o império universal geme (Blake, 2013, p. 579).

O imaginário da terra de Ulro também se encontra em Dostoiévski, do qual não se sabe se leu Blake, mas que, certamente, leu Swedenborg¹⁶, em cuja obra Blake se alimenta. A poesia de Milosz é plena de referências geográficas e territoriais, tanto em relação à Polônia quanto em relação à América, mas, em *Land of Ulro*, o que temos não é a descrição de estados físicos, mas a descrição de estados mentais e espirituais, algo comum a Blake, Swedenborg, Dostoiévski e Tarkovsky. Neles, cada céu ou inferno é reprodução desses estados. As cidades infernais, como São Petersburgo, ou as paisagens desoladas de *Stalker*, correspondem menos a locais físicos do que a dimensões interiores do ser humano, mente e espírito que incidem sobre o físico, projetando cenas do tempo futuro. Em todas, o que prevalece é o “amor a si mesmo” que, de acordo com Swedenborg, caracteriza todos os habitantes do reino infernal, que, no entanto, é infinitamente diferenciado. Assim, os intelectuais de Dostoiévski (Kirilov, Chatov, Stavrogin, Ivan Karamazov, Raskolnikov) rejeitam “[...] o céu e o inferno como retratado na iconografia

¹⁶ Ver Milosz (1975). Ver também anotações de Dostoiévski sobre Swedenborg em Dostoevsky (1975, p. 90).

cristã e, junto com eles, a imortalidade” (Milosz, 1975, p. 309, tradução nossa). Todos incorporam o que Dostoievski pontuara anteriormente:

A ciência em nosso século refuta tudo o que foi anteriormente considerado. Todos os pecados são provocados por necessidades insatisfeitas, que são completamente naturais e, portanto, devem ser satisfeitas. Uma refutação radical do cristianismo e de sua moralidade. Cristo não estava familiarizado com a ciência, dizem eles (Dostoevsky, 1975, p. 151, tradução nossa).

Em uma famosa carta à Natalia Dmitrievana Fonvisin, datada de 1854, Dostoievski diria: “[...] se alguém pudesse me provar que o Cristo está fora da verdade, e se a verdade realmente excluísse o Cristo, eu preferia estar com o Cristo e não com a verdade” (Dostoiévski, 2011, p. 78). A falta de fé no Cristo, para Dostoievski, assim como para Blake, tornaria o ser humano um espectro. Assim são os seus personagens intelectuais (semelhantes aos acompanhantes do Stalker, o escritor e o cientista), o que é lembrado por Milosz (1981, p. 124, tradução nossa):

[...] eles são habitantes da Cidade Infernal, a terra dos deserdados, na qual todos são reduzidos a espectros, a fantasmas do intelecto abstrato. O Homem do Subterrâneo, Raskolnikov, Ippolit Terentiev, Stavróguin, Kirilov e Ivan Karamazov são sangue do sangue, osso do osso de seu criador; e Dostoiévski, internamente dilacerado, corrompido pela “visão científica do mundo”, trava uma guerra desesperada, de onde vem sua literatura extraliterária que, infelizmente, se adapta muito bem às aberrações do nosso tempo.

O ser humano foi atolado na terra de Ulro pelos sucessos da ciência, pela visão do mundo que nega tanto o mistério quanto o diálogo; enfim, pela ciência e, mais do que ela, pela matéria, torna-se “os olhos e as lentes” do ser humano. Para Milosz (1981, p. 245, tradução nossa), Ulro tem um “poder paralisante”: “[...] as lições de Ulro não se limitam a um canto do planeta; em vez disso, são aplicáveis onde quer que a mente humana tenha sido condicionada cientificamente, ou seja, em toda parte” (Milosz, 1981, p. 241, tradução nossa). O absinto tanto em Milosz como em Tarkovsky remete ao vírus que instila a doença, como presente no sonho de Raskhonikov, em *Crime e Castigo* (Dostoievski, 1994; Mendonça, 2017).

O absinto é o imaginário da tentativa de matar Deus. O tempo decorrente das águas envenenadas é um tempo que leva ao nada, ao vazio, tendo unicamente como horizonte a deterioração e morte do homem. Porém, para Milosz, nada se faz impunemente:

Então você matou Deus e pensa que pode fugir disso? Agora, em uma escala massiva, nasceu a realização da nova condição metafísica do homem, resumida em uma única palavra: NÃO. Nenhuma voz ecoando do cosmo, nem o bem e nem o mal, sem cumprimento da promessa, sem Reino. Mas isso não é tudo. O indivíduo, orgulhosamente apontando para si mesmo como “Eu”, provou ser uma ilusão, um feixe de reflexos coberto por uma epiderme uniforme. O amor, é uma ilusão, a amizade uma ilusão - porque ambos eram a base da possibilidade de comunicação, e como comunicar-se quando a linguagem é reduzida a um murmúrio que indica a solidão de cada um? Então, o que resta na presença deste enorme NÃO? Apenas o tempo, o tempo absoluto, correndo do nada para o nada; tempo medido pela deterioração gradual das células orgânicas (Milosz, 1981, p. 240, tradução nossa).

Para Tarkovsky, Milosz e Dostoievski, o absinto será conduzido pelas mãos dos intelectuais, por meio das quais viriam o vazio existencial e espiritual expresso nas palavras de Svidrigáilov:

– Para mim a eternidade é uma ideia impossível de compreender, algo de enorme, imenso. Mas por que há de ser precisamente enorme? E, de repente, em vez disso, imagine o senhor que existe aí um quarto, no gênero duma sala de banho em pleno campo, negra de fumo e com aranhas por todos os lados, e que a isso se resumisse a eternidade. Olhe, eu imagino-a muitas vezes assim (Dostoievski, 1994, p. 313).

O absinto se encontra no olhar vazio do escritor e do cientista de *Stalker*, de certo modo paralisados pela crença na “neutralidade” da ciência. Mesmo no cientista, movido por paixões corriqueiras e pela busca de prestígio, há “[...] a ilusão de que o conhecimento é algo impessoal, desincorporado, em outras palavras, que apenas uma faculdade, a racional, basta” (Milosz, 1981, p. 175, tradução nossa). Isso é falso, aponta Milosz (1981, p. 175, tradução nossa), “[...] não existe tal coisa de uma ciência neutra: sua visão do mundo pode ser benigna ou destrutiva. Os cientistas e seus aliados, os teólogos, ambos se encontram com o mesmo opróbrio”. O mundo da mentira, da ilusão da mente, é o mundo do “espelho vegetativo, é o “inferno de Ulro”. Esse é o inferno que atormentou Dostoievski, o mundo da descrença e da ciência que crê que o real é somente o experimentável e que ela possui a última e única palavra. Milosz, então, cita *Jerusalém*, de Blake¹⁷: “O homem deve ter alguma religião: se ele não tiver a religião de Jesus, ele terá a religião de Satanás e erguerá a Sinagoga de Satanás, chamando o Príncipe deste mundo, Deus, e destruindo todos os que não adoram Satanás sob o Nome de Deus” (Milosz, 1981, p. 176, tradução nossa).

O homem-Deus será o absinto do mundo moderno, trazido pela ciência, indo além da mesma e contaminando todas as águas com o veneno da falta de fé em Deus, pela deificação da verdade objetiva. Em *A estrela do absinto* (*The Wormwood Star*), Milosz retoma a dimensão cósmica do absinto, proveniente dos milênios pantanosos e se manifestando enquanto o poeta era batizado com água e óleo:

[...] Na noite em que uma criança é concebida, um pacto obscuro é concluído.
E o inocente recebe uma sentença, mas não poderá desvendar seu significado.
Mesmo que consulte as cinzas, as estrelas e os voos dos pássaros.
Um pacto hediondo, um emaranhado de sangue, uma ascensão de genes vingativos vindos de milênios pantanosos,
Dos estúpidos e aleijados, das raparigas enlouquecidas e dos reis sífilíticos
Na perna de carneiro e cevada e no gole de sopa.
Batizado com óleo e água quando a Estrela do Absinto estava subindo,
Eu brincava em um prado perto das tendas da Cruz Vermelha.
Esse foi o tempo que me foi atribuído, como se não bastasse
um destino pessoal [...] (Milosz, 1984, p. 69).

A estrela traz consigo o envenenamento da humanidade pelas paixões na busca insana de poder. A Roma de Diocleciano, que se erige novamente, amarga os rios da vida e a pureza do pão, evocando a violência contra o homem reduzido ao anonimato pelo Estado e jogado em covas rasas na floresta, homem em cujo testamento estaria ausente da verdade:

[...] Sob a Estrela de Absinto, rios amargos correram.
O homem nos campos colheu o pão amargo.
Nenhum sinal do cuidado divino brilhou nos céus.
O século queria a homenagem dos mortos.
Eles traçaram sua origem no dinossauro
e tiraram sua destreza da pata do lêmure.
Acima das cidades do líquen
Voos de pterodátiles proclamavam a lei.
Eles amarraram as mãos do homem com arame farpado.
E cavaram covas rasas na borda da floresta.
Não haveria verdade em seu último testamento.
Eles o queriam anônimo para sempre.

¹⁷ Vide edição brasileira de *Jerusalém*, chapa 52 (Blake, 2009, p. 157).

O império planetário estava próximo.
 Eles disseram o que foi falado e o que foi ouvido.
 Mas esfriaram as cinzas depois do grande incêndio
 Quando a Roma de Diocleciano voltou a brilhar (Milosz, 1984, p. 85, tradução nossa).

Em *Uma lenda (A Legend)*, de 1949, Milosz contempla a perda de suas raízes, de sua história e de sua origem, a partir da solidão vivenciada no exílio na América. A imagem do absinto se refere ao seu país, destruído pelas chamas que envolvem a mistura de areia e sangue fresco da guerra.

[...] E então, sentado onde antes estava,
 Aquela linda cidade, escorrendo entre nossos dedos
 A areia dos desertos, nós descobrimos
 Que o doce nome do nosso país. Ele não era mais
 Que a areia e o sussurro do vento no absinto.
 Pois um país sem passado não é nada, uma palavra
 Que, mal falada, perde seu sentido,
 Uma parede perecível destruída pelas chamas,
 Um eco de emoções animais. Na areia nós vimos
 As cinzas de séculos misturadas com sangue fresco (Milosz, 2003, p. 100, tradução nossa).

Porém, em *Oração (Prayer)*, poema de 2000, o absinto, como o Apocalipse, também portará a esperança na medida em que é dado pelo destino, para que o poeta pudesse, através das provas da vida, avançar em sua missão na Terra.

Aproximando-me dos noventa, e ainda com esperança
 Que eu pudesse contar, dizer, deixar escapar.
 Se não perante as pessoas, pelo menos perante Você,
 Que me nutriu com mel e absinto.
 Estou envergonhado, pois devo acreditar que Você me protegeu,
 Como se eu tivesse para Você algum mérito particular.
 Eu fui como aqueles nos gulags que fizeram uma cruz de galhos.
 E rezaram para ela à noite nas barracas.
 Eu fiz um apelo e Você se dignou a respondê-lo,
 Para que eu pudesse ver o quão irracional era.
 Mas quando por pena dos outros implorei um milagre,
 O céu e a terra ficaram silentes, como sempre.
 Moralmente suspeito por causa da minha crença em Você,
 Eu admirava os incrédulos por sua simples persistência.
 Que tipo de adorador da Majestade sou eu,
 Se eu considerar a religião boa apenas para os fracos como eu?
 A pessoa menos normal das aulas do padre Chomski,
 Eu já tinha fixado meus olhos no vórtice rodopiante de um destino.
 Agora Você está fechando meus cinco sentidos, lentamente,
 E eu sou um velho homem deitado na escuridão.
 Entregue àquela coisa que me oprimiu
 Para que eu sempre avançasse, compondo poemas (Milosz, 2003, p. 742, tradução nossa).

Conclusão

Este ensaio procurou, a partir de uma hermenêutica inspirada na filosofia do diálogo de Martin Buber, abordar o tema da simbólica do absinto nas obras de Fiodor Dostoievski, Andrei Taskovski e

Czeslaw Milosz. A hermenêutica espiritual tem como pressuposto uma abertura para dimensões não visíveis, materialmente, convivendo, mesmo justapostas, em um mundo visível, buscando um sentido por trás e adiante da vida do ser humano. A arte nisso se inscreve e pode apresentar dimensões proféticas.

Em Dostoievski, Milosz e Tarkovsky, as linguagens profética e apocalíptica se superpõem e são reveladoras do sentido da vida diante do absurdo da destruição perpetrada pelo ser humano contra si mesmo e contra o planeta. Suas artes se inscrevem em um cenário em que dimensões temporais diversas se imbricam em um imaginário que aponta para a destruição, mas que também indica a esperança.

Ao uni-los, temos uma percepção fina, subjetiva e expressa esteticamente acerca do fato de que na ausência de relação com o divino reside a autodestruição da humanidade, prisioneira do homem-Deus. É sobre essa percepção espiritual que se ergue a dimensão profética de suas obras. Suas teopoéticas visam ao infinito, sendo o sussurro e, ao mesmo tempo, o testemunho de homens espectadores da prisão da humanidade a uma materialidade que eles, como profetas, sabem que é finita, frágil e sem saída. As suas são teopoéticas da ausência de Deus.

Agradecimentos

Agradecemos à Rede Behemot de pesquisadores, coordenada pelo Professor Doutor Cesar Carbullanca (*Pontificia Universidad Católica de Chile*), dentro do qual as discussões iniciais deste ensaio ocorreram.

REFERÊNCIAS

- Bíblia Sagrada Ave-Maria. São Paulo: Editora Ave Maria, c2022. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- Blake, W. *Jerusalém*. Tradução Saulo Alencastre. São Paulo: Hedra, 2009.
- Blake, W. *Libros Profeticos I*. Girona: Ediciones Atalanta, 2013.
- Breslauer, S. D. *Martin Buber on myth: an introduction*. New York: Garland Publishing Inc., 1990.
- Buber, M. *Confessions extatiques*. Paris: Grasset, 1995.
- Buber, M. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- Buber, M. *Eclipse de Deus*. Campinas: Verus Editora, 2007.
- Buber, M. *Eu e tu*. São Paulo: Editora Moraes, [1977].
- Buber, M. *Hasidism and Modern Man*. New York: Horizon Press, 1958.
- Buber, M. *Le problème de l'homme*. Paris: Aubier, 1980.
- Buber, M. *On the Bible: Eighteen Studies*. Syracuse: University Press, 2000.
- Colosimo, J. F. *L'Apocalypse Russe: Dieu au pays de Dostoievski*. Paris: Fayard, 2008.
- Dostoevsky, F. *The Unpublished Dostoiévski: Diaries and Notebooks 1860-81.*, Ann Arbor: Ardis Publishers, 1975. v. 2.
- Dostoiévski, F. *Correspondências*. Tradução Robertson Frizero. Porto Alegre: 8Inverso, 2011.
- Dostoievski, F. *Crime e Castigo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- Dostoievski, F. *Les Démons; Carnets des Démons; Les pauvres Gens*. Paris: Gallimard, 1955.
- Dostoiévski, F. *O Idiota*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- Dostoiévski, F. *Os demônios*. São Paulo: Editora 34, 2005.

- Dostoiévski, F. M. *Os irmãos Karamazov*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.
- Dostoiévsky, F. *Os Possessos*. Lisboa: Publicações Europa-América Ltda., [1981]. 3 v.
- Gadamer, H. G. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- Gadamer, H. G. *Verdade e Método II*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- Harpur, P. Introducción. In: Blake, W. *Libros Proféticos I*. Girona: Ediciones Atalanta, 2013.
- Keefe-Perry, L. B. C. Theopoetics: Process and Perspective. *Christianity and Literature*, v. 58, n. 4, p. 579-601, 2009.
- Kepnes, S. D. Buber as Hermeneut: Relations to Dilthey and Gadamer. *The Harvard Theological Review*, v. 81, n. 2, p. 193-213, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1509553>. Acesso em: 24 jul. 2018.
- Kepnes, S. D. Martin Buber's Dialogical Biblical Hermeneutics. In: Maurice, F. (ed.). *Martin Buber and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press, 1996. p. 173-189.
- Kepnes, S. D. *The Text as Thou: Martin Buber dialogical hermeneutics and narrative theology*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Marcel, G. *Los hombres contra lo humano*. Madrid: Caparrós Editores, 2001.
- Martin, S. *Andrei Tarkovsky*. Harpenden: Pocket Essentials, 2005.
- Mendonça, K. Andrei Tarkovsky e o Imaginário do Apocalipse. *Avanca Cinema International Conference 2015*. Avanca: Edições Cine Clube Avanca, v. 1, p. 99-107, 2015.
- Mendonça, K. Crime and Punishment: Prophecy and Mercy in Dostoyevsky. *Mundo Eslovo*, v. 16, p. 163-171, 2017.
- Mendonça, K. Diante da arte: o pensamento de Martin Buber como caminho para uma hermenêutica espiritual. *Teoliterária*, v. 11, n. 24, p. 443-474, 2021.
- Mendonça, K. Ética e política em Semyon Frank e Alexander Solzhenitsyn: apontamentos para o Século XXI. In: Mendonça, K.; Serra Netto, H. F.; Silva, I. J. (org.). *Imagem, arte, ética e sociedade: percursos da pesquisa*. Pará: Marques Editora, 2020a. v.1, p. 347-376.
- Mendonça, K. Fé, máscara e vazio em Dostoiévski: em torno de O Grande Inquisidor. *Estudos de Religião*, v. 34, n. 1, p. 131-153, 2020b.
- Milosz, C. "Dostoevsky and Swedenborg". *Slavic Review*, v. 34, n. 2, p. 302-318, 1975. Disponível em: <http://www.swedenborgstudy.com/articles/history-of-art/cm75.htm>. Acesso em: 23 abr. 2019.
- Milosz, C. *New and Collected Poems 1931-2001*. New York: HarperCollins Publishers, Inc., 2003.
- Milosz, C. *The Land of Ulro*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1981.
- Milosz, C. *The Separate Notebooks*. New York: The Ecco Press, 1984.
- Milosz, C.; Carl, R. P. A Conversation about Dostoevsky. *Michigan Quarterly Review*, v. 22, n. 4, p. 541-551, 1983. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/mqrarchive/act2080.0022.004/00000038>. Acesso em: 4 jan. 2022.
- Obolevitch, T; Rojek, P. *Faith and reason in russian thought*. Krakow: Copernicus Center Press Editor, 2015.
- Oppo, A. *Shapes of Apocalypse: arts and philosophy in slavic thought*. Brighton: Academic Studies Press, 2013.
- Peters, O. K. *The Mandate of Church in the Apocalypse of John*. New York: Peter Lang Publishing, 2005.
- Ricoeur, P. *Do texto à acção*. Lisboa: Ed. Rés, [1989].
- Sharun, V. Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl. [Entrevista cedida a] Stas Tyrkin. *Komsomolskaya Pravda*, [s. l.], 23 mar. 2001. Disponível em: <http://www.nostalgia.com/TheTopics/Stalker/sharun.html>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- Stalker. Direção: Andrei Tarkovsky. Intérpretes: Alexander Kaidanovsky; Anatoli Solonitsyn; Nikolai Grinko e outros. Roteiro: Arcady Strugatsky; Boris Strugatsky. Soviet Union: Creative Unit of Writers & Cinema Workers, 1979. 1 DVD (163 min).
- Strugatsky, A.; Strugatsky, B. *Roadside picnic*. Chicago: Chicago Review Press, 2012.
- Sufrin, C. E. History, Myth, and Divine Dialogue in Martin Buber's Biblical Commentaries. *Jewish Quarterly Review*, v. 103, n. 1, p. 74-100, 2013.

Szczepan-Wojnarska, A. "Who Would Be a Prophet": Prophetic Aspects of Czesław Miłosz's Poetry. *Konteksty Kultury*, v. 15, n. 3, p. 391-401, 2018.

Tarkovsky Stalker Alexander Knyazhinsky final interview. [s. l.: s. n.], [1996], 1 vídeo (5 min 43 seg). Publicado pelo canal @frankensplean. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CTbcXPPod9c&list=PLTaM1EePXpBC4looYa9j7HxIKUzC1P4HD&index=3>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Tarkovski, A. *Journal 1970-1986*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.

Tarkovsky, A. Discours sur l'Apocalypse. *Владислава Вардиц*, 1984. Disponível em: <http://centrebombe.org/Tarkovsky-Discours.sur.lApocalypse.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

Tarkovsky, A. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. London: Faber and Faber, 1991.

Tarkovsky, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Como citar este artigo/How to cite this article

Mendonça, K. M. L. A simbólica do absinto na teopoética de Dostoievski, Tarkovsky e Czeslaw Milosz. *Reflexão*, v. 47, e226064, 2022. <https://doi.org/10.24220/2447-6803v47e2022a6064>