

Lázaro e o corpo do mito

Lazarus and the Body of Myth

Lyslei Nascimento¹

Resumo: A apropriação do texto bíblico pela literatura sempre foi um recurso de construção textual muito sofisticado, instaurando, desde o princípio, uma questão de intertextualidade. Nesse artigo, analisam-se recriações literária de episódios sobre os Lázaros bíblicos, tanto o da parábola contada por Jesus, quanto o seu amigo de Betânia, em *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e *A alma do Lázaro*, de José de Alencar. Esses textos ampliam de forma extraordinária a técnica do encaixe, porque fazem irromper ou espriar o mito, a narrativa e os seus sentidos, implícitos e explícitos.

Palavras-chave: Bíblia; Lázaro; Intertextualidade; Ficção.

Abstract: The appropriation of biblical texts by literature has always been a highly sophisticated tool for textual construction, establishing, from the outset, a question of intertextuality. This article analyzes literary recreations of episodes about the biblical Lazarus, both the one from the parable told by Jesus and his friend from Bethany, in *Crime and Punishment* by Dostoiévski and *The Soul of Lazarus* by José de Alencar. These texts extraordinarily expand the technique of interweaving because they allow the myth, the narrative, and its implicit and explicit meanings to erupt or spread.

Keywords: Bible; Lazarus; Intertextuality; Fiction.

*Deus tem três chaves: a da chuva,
a do nascimento, a da ressurreição dos mortos.*

(Talmude)

*Livro é um mudo que fala, um surdo que responde,
um cego que guia, um morto que vive.*

(Padre Antônio Viera)

*Sou frágil o suficiente para uma palavra me machucar,
como sou forte suficiente para uma palavra me ressuscitar.*

(Bartolomeu Campos de Queirós)

1 Introdução

¹ Doutora em Letras: Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/UFG. É professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFG. Email: lyslei@ufmg.br.

No ensaio “O corpo espriado do mito em *O evangelho segundo Lázaro*, de Richard Zimler” (1956-), levantei algumas questões sobre leitura e escrita a fim de aproximar corpo e texto (Zimler, 2018). O romance de Zimler inscreve-se numa tradição de textos literários que se apropriam de episódios, personagens e metáforas bíblicas, recriando narrativas laicas, por vezes, sacrílegas, que promovem a releitura de mitos desdobrando forma e sentido, e apontando para a ficção como um *corpus* continuamente redivivo pela leitura (Nascimento, 2024, p. 234-271).

Na trama, Lázaro, o narrador-personagem, exerce o ofício de mosaísta, uma metáfora exemplar do escritor, enquanto põe em cena um artífice que cria sua arte a partir de fragmentos e cacos, que podem ser vistos, na literatura, como as citações e os intertextos.

Para Ricardo Piglia (1941-2017), diante da citação, uma primeira cena de leitura é instaurada (Piglia, 2017). O ficcionista é leitor e tradutor, um intérprete ou exegeta do texto bíblico. Em segundo plano, o leitor da ficção torna-se um leitor de “*la seconde main*”, como queria Antoine Compagnon (1950-), em *O trabalho da citação* (Compagnon, 1996). A estrutura imaginativa do texto bíblico põe em evidência uma máquina narrativa que é tomada pela ficção ao dobrar e desdobrar o sagrado em reescrituras, armando redes e ampliando sentidos e significações, atualizando a Escritura ora a respaldando, ora efetuando um desvio, vários desvios (Frye, 2004).

Sendo assim, uma série de Lázaros migra, fantasmaticamente, da Escritura para as reescrituras literárias. Os corpos desses Lázaros de papel são revitalizados pela leitura do escritor, em primeiro lugar, e pela releitura dos leitores de ficção, em segundo. Se toda modificação é sacrílega, como queria Jorge Luis Borges (1889-1986), ao exhibir o tema da morte e da ressurreição como revivificação do texto (Borges, 1998, p. 256), a literatura repete o milagre, com diferença, e, como metáfora, reinscrevendo o mito no campo laico como recriação artística.²

Na Bíblia, dois Lázaros se espelham e trazem, n contexto religioso, o tema da morte e da ressurreição. Ambos aparecem na Bíblia, no chamado Novo Testamento. O primeiro está presente numa parábola contada por Jesus aos seus discípulos e tem um mendigo, acometido

² Os contos: “Lázaro”, de Leonid Andreiev, de 1906; “Reinvenção de Lázaro”, de Samuel Rawet, de 1969; “O cheiro de Lázaro”, de Lyslei Nascimento, publicado em 2006; e “Lázaro”, de Cristhiano Aguiar, de 2022; também no romance *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho, publicado em 1978; na novela “Lázaro”, de Hilda Hilst, de 1970; e nos poemas “Lázaro” e “Anamorada de Lázaro”, de Murilo Mendes, de 1941; “A voz de Lázaro”, de 1941, de Lúcio Cardoso; e “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, de 1965; o romance policial *Lázaro*, de Lars Kepler, de 2022; bem como no perturbador clipe-epitáfio *Lazarus*, de 2015, de David Bowie, só para citar algumas das recriações do mito pela ficção.

de lepra, como protagonista.³ O segundo Lázaro, recriado no romance Zimler, foi um amigo de Jesus, residente em Betânia, irmão de Marta e Maria.⁴ Acometido de uma doença, da qual o leitor nada sabe, ele morre e, após 4 dias, é ressuscitado por Jesus.

2 Lázaro e o rico

A parábola “Lázaro e o rico” foi contada por Jesus como uma história breve, com linguagem figurada no Evangelho segundo São Lucas, capítulo 16, versículos 19 a 31.⁵ Texto dentro de texto, narrativa dentro de narrativa, a parábola é “uma narrativa alegórica que evoca, por comparação, valores de ordem superior, encerra lições de vida, preceitos morais e religiosos”. No *Evangelho segundo São Mateus*, questionado pelos discípulos porque falava em parábolas, Jesus responde misteriosamente: “É por isso que lhes falo em parábolas: porque vêem sem ver e ouvem sem ouvir nem entender.” (Mateus 13: 12-13).⁶

A apropriação do texto bíblico pela literatura sempre foi um recurso de construção textual muito sofisticado, instaurando, desde o princípio, uma questão de intertextualidade. No entanto, a recriação literária dos episódios sobre os Lázaros, tanto o da parábola quanto o de Betânia, ampliam de forma extraordinária a técnica do encaixe, porque fazem irromper ou espalhar o mito, a narrativa e os seus sentidos, implícitos e explícitos.

Na literatura, um dos textos mais instigantes sobre esses personagens é *A alma do Lázaro*, de José de Alencar (1829-1877). Publicado em *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais*, em 1873, a narrativa faz parte de uma trilogia de “romances históricos” do período colonial brasileiro (Alencar, 1951, p. 231-286). São eles: *O Garatuja*, sobre a cidade colonial

³ A hanseníase, lepra ou mal de São Lázaro é uma doença infectocontagiosa, que se manifesta por lesões na pele com diminuição da sensibilidade, podendo causar atrofias, paralisias e incapacitação física. Sua origem é incerta, mas há referências a ela desde o século IV a.C. em manuscritos da Índia, da China, além de registros no Egito. Grande parte do estigma e do preconceito existentes em relação à doença vem da descrição bíblica, considerada uma forma de punição aos pecadores, associada à impureza, à perversidade, causando repulsa ao exteriorizar a corrupção da carne, metaforicamente, deixando perceber, também, a corrupção do espírito. Narrativas religiosas associavam as marcas na pele e as deformidades à lepra, tendo o diagnóstico sido feito por sacerdotes, religiosos, não por médicos. Os portadores da doença eram afastados do convívio, expulsos das cidades, obrigados a usar roupas e luvas que cobrissem o corpo, e até um sino, para anunciar sua presença. Eles não podiam se casar, trabalhar, entrar em casas, hospedarias ou igrejas. O uso do termo “mal de Lázaro” foi inspirado no episódio narrado no Novo Testamento, sobre o mendigo leproso, que, quando morre, ascende aos céus. Antes de ser cientificamente descrita, acreditava-se que a doença era hereditária ou transmissível sexualmente, o que levava a mais discriminação e isolamento de famílias inteiras, até a descrição do bacilo pelo cientista norueguês Gerhard Armauer Hansen em 1873. Mal de São Lázaro. 29 nov. 2021.

⁴ A ressurreição de Lázaro é recontada nos episódios 147 e 148 de *Jesus*, da Record TV, 2019.

⁵ Inspirada nessa parábola, a Record levou ao ar a telenovela *O rico e Lázaro*, em 2017.

⁶ A citação explícita a *Isaías* 6:9-10 ilustra uma técnica de interpretação cristã dos livros hebraicos. Mateus 13:14-17).

de São Sebastião, com figuras reais e inventadas, exibindo costumes, trajes, modismos de linguagem e histórias de amor (Gens, 1987); *O ermitão da Glória*, sobre um desafortunado que recebe esse castigo por trocar o nome de seu barco de Maria da Glória para Maria dos Prazeres, em homenagem a uma cortesã de Salvador; e *A alma do Lázaro*, cujo enredo revela, encaixados, três manuscritos de um leproso-escritor enterrados numa caixa, tal qual um esquite.

Na conformação original de *Alfarrábios*, uma série de encaixes de textos e de vozes encenam a ficção que vive dentro da ficção (Borges, 1999, p. 504-506). Desde o título do volume, Alencar explicita a rede de textos que ali se inscreve. O vocábulo refere-se a livros antigos ou velhos, inúmeras vezes citados na trilogia. Ao simular livros antigos nos enredos, o autor busca inscrever o seu próprio texto numa tradição paradoxal que, afirma, simultaneamente, o valor por antiguidade e simula o manuscrito, como prova de verdade e da sobrevivência do mito, atravessando os tempos e as narrativas, do arcaico até a contemporaneidade.

Alencar, em “A alma do Lázaro”, ilustra o diálogo entre livros, reais e ficcionais, como se caixas chinesas ou *matrioskas* fossem, com o recurso da narrativa dentro da narrativa, o *mis en abyme* (Rita, 2010). Ao abrir a caixa chinesa, encontramos uma caixinha menor e, dentro dela, outra menor e assim por diante, como também nas *matrioskas*, as bonequinhas russas. Na narrativa de Alencar, o fenômeno se dá com uma história dentro da outra, criando, assim, uma ilusão de infinito. Nesse sentido, como afirmou Borges: “Quadros dentro de quadros, livros que se desdobram em outros livros ajudam-nos a intuir essa identidade,” (Borges, 1999, p. 506) ou seja, o infinito.

O alfarrábio, como afirma o autor na “Advertência”, de 1872, que serve de prefácio ao romance, configura-se como “uma escavação dos tempos escolásticos”, portanto, ele previne o leitor do “bafio de velhice, que respira das cousas por muito tempo guardadas”. Nesse mesmo campo semântico, as expressões “mofo literário” e “exsudações do passado” simulam “velhos monumentos” e “velhos livros” para endossar a história que irá narrar. “Foi há muito tempo,” dirá, depois, o narrador anônimo, ao se apresentar como um estudante de Direito em Olinda, com quedas para a poesia.

Dentro da velha cidade em ruínas, chamada de cidade-múmia, um velho convento, também em ruínas, como um esqueleto de pedra, de ossada gigante, serve de cenário para as andanças noturnas desse ambíguo narrador, misto de estudante e poeta. O convento dentro da cidade e a cidade dentro da narrativa, desvelam: recordações históricas, antigas construções,

que fazem o narrador reviver gerações de homens e de casas, de que apenas restava alguns nomes e alguns muros (Alencar, 1951, p. 239).

Se a cidade-múmia e o mosteiro-esqueleto metaforizam recordações e memórias, restos de nomes e de muros são despertados pelo olhar do narrador que, ao ler a cidade e as suas reentrâncias, expõe o corpo de “cidades e homens”. Nesse sentido, o silêncio que pesa sobre esse cenário, que jaz morto, paira “sobre aquela solidão apenas interrompido pelo esvoaçar dalguma ave noturna no âmbito do claustro, pelo estalido das lendas que se abriam nos muros, e pelo atrito das escaras soltas das velhas paredes” (Alencar, 1951, p. 239).

A cidade, cujo corpo em ruínas exhibe, recortado, o esqueleto do mosteiro, além do esvoaçar da ave noturna e de outros elementos próprios da narrativa romântica norte-americana, evoca Edgar Allan Poe (1809-1847) e suas histórias que envolvem o mistério e o macabro.⁷ A primeira publicação de contos de Poe no Brasil é a coletânea *Novellas extraordinarias*, de 1903. Há, no entanto, coletâneas portuguesas traduzidas para a Companhia Nacional, de Lisboa (Bottman, 2010, p. 1-19).

O “estalido das lendas que se abriam nos muros” e o “atrito das escaras soltas das velhas paredes” podem se aproximar da inscrição do mito na ficção. Essa narrativa que sobrevive na forma de vestígios que atravessam o tempo, como esses pequenos estalos que irrompem na tradição, um muro em ruínas, mudo e impassível, como paredes descarnadas que procuram “uma memória, um nome, uma inscrição, uma frase que revelasse algum mistério, alguma lenda ou mito que a imaginação pudesse completar”. O corpo dessa velha tradição adoecida, denuncia a enunciação, está cheio de escaras soltas, como as crostas que surgem na pele necrosada de pessoas acamadas por muito tempo. Na ficção, escaras e crostas estão à espera da revitalização da história só possível pela leitura dos vestígios, dos fragmentos.

Sentado dentro desse convento decadente, o narrador encontra Antônio, um velho pescador, que é, de início, confundido com um fantasma. É ele quem narra a história de Francisco, um escritor-leproso ou um leproso-escritor, que ele conheceu na infância. Um pobre moço doente, que veio morar numa casa velha, porque todos fugiam dele, com medo da doença. Que doença? Pergunta o narrador. “O moço era como o que foi ressuscitado pelo Cristo”, responde o pescador. Na narrativa de Alencar, as histórias e os Lázarus são embaralhados. O

⁷ A primeira publicação de contos de Poe no Brasil, de acordo com Bottman, é a coletânea *Novellas extraordinarias*, publicada por H. Garnier Livreiro-Editor, em 1903. Há, no entanto, coletâneas portuguesas traduzidas por Mécia de Albuquerque, para a Companhia Nacional, de Lisboa. A primeira publicada em 1889 e a segunda em 1890. Machado de Assis (1839-1908) traduziu o célebre poema “O corvo” em 1883. Certamente, nenhuma dessas publicações de Poe em inglês, francês ou português eram estranhas a Alencar. (Cf.: Bottman, 2010, n. 1, p. 1-19).

escritor é, assim, tanto o Lázaro, da qual não se sabe a doença, ressuscitado por Jesus, quanto o Lázaro da parábola, cuja doença, a lepra, é explicitamente revelada.

Antônio, agora velho, narra suas lembranças de menino para o narrador, destinatário anônimo da sua história de pescador. De acordo com o enredo, o escritor-leproso, escreve num livro que guarda dentro de uma caixinha. Que caixinha? Pergunta o narrador. A caixinha de folha! O primeiro encaixe está armado. O narrador em primeira pessoa cede sua voz ao pescador, que relata o seu encontro com o leproso. Por que passa todo o santo dia a escrever? Pergunta Francisco. “Estes livros são a minh’alma. O que tu vês em mim, Tonico, são os ossos que a lepra vai roendo”. Responde, no passado, o escritor enfermo.

A referência à caixa onde o escritor guarda seus manuscritos arma o segundo encaixe narrativo. A caixinha, feita de folha, materialmente de metal, mas metonicamente composta por papel, torna-se, um caixão, encerrando não o corpo, mas os manuscritos, ou seja, a alma do escritor. Após a morte dele, Antônio a enterra tal qual um esquife, numa cova, como se fosse numa sepultura, e só volta a desenterrá-la, exumando o seu conteúdo, com o narrador que argumenta: “— Se a alma desse moço está nos livros, para que ela volte ao céu é preciso que entre em outras almas vivas. Aquilo que escreveu deve ser lido.”

Assim, a caixa de folha oxidada, com três volumes cobertos de pergaminhos, além de uma mecha de cabelos grisalhos, uma flor seca que se desfaz em pó e uma bolsa com algumas moedas de cobre, é desenterrada. A lista exhibe, romanticamente, restos e vestígios, relíquias que se desmancham. O narrador retoma a palavra e faz a leitura de alguns trechos dos livros de Francisco para Antônio.

Com o título singelo de *Histórias que me contou minha mãe*, dois volumes escritos com letra grossa e trêmula, contêm episódios da guerra holandesa, que devastou Olinda, e crônicas dos tempos coloniais, lembrando o subtítulo do livro de Alencar, no qual a novela está publicada. Esse espelhamento dobra e desdobra livros e narrativas, fazendo convergir e divergir texto e contexto, ficção e história.

São esses livros que o narrador, anos depois, resolve publicar. Ele havia lido o diário do Lázaro no passado, convencendo-se de que necessitava de retoques. Além disso, estavam todos em estado precário, sendo preciso copiá-los. Em muitos lugares, ele acrescenta, as letras com a umidade haviam se apagado de modo que só pelo sentido ele pudera adivinhar o sentido. Realizando esse trabalho, considerou-se um profanador, rasgando o que havia escrito. Como se percebe, a profanação do *corpus* desenterrado e exumado faz do narrador um leitor, um copista e um revisor de um texto precário.

Mais maduro, após voltar aos estudos, reler os próprios esboços de textos mal alinhavados e versos truncados, ele revê “reliquias das primeiras inspirações”, papéis velhos acrescidos da sua versão manuscrita e revisada dos textos do Lázaro escritor. O narrador acrescenta: “senti como um remorso de haver por tanto tempo conservado no esquecimento a *alma* desse ignoto poeta do século passado. Este livro é pois um voto (Alencar, 1951, p. 257).

A alma do Lázaro é, pois, a sua escrita, sepultada por anos, pelo velho pescador e, depois retocada, mas esquecida, entre alfarrábios, pelo narrador. A segunda parte da novela se inicia com o título “O diário” datado de 1752. O terceiro encaixe é armado. Nele, o leitor pode acompanhar o sofrimento do escritor: “Estou só no mundo. Minha mãe morreu... Pobre mãe!...” Entre um destinatário anônimo e a mãe, os registros de Francisco revelam intertextos bíblicos em frases, imagens, metáforas: a aproximação ao abandono de Jesus crucificado por Deus, o Pai, só que ele abandonado pela morte da mãe, a referência à vida de sofrimento com o vale de lágrimas, versos dos salmos como “Do profundo da minha angústia clamei ao Senhor” (Salmo 18:6).

Em meio às páginas do diário, no terceiro manuscrito surge Úrsula, inocente e santa como um anjo. A personagem encarna, como não poderia deixar de ser, a mulher romântica com sua pureza em sua aproximação à Virgem. No diário, sua oração irrompe no texto do poeta leproso, como um hino:

Ave, Maria! Ave, estrela,
Formosa estrela do mar!
Cheia de Graça tu brilhas
A quem te sabe adorar (Alencar, 1951, p. 270).

O quarto encaixe é armado com a oração da “menina da Ave-Maria” para o feliz retorno do pai pescador. Após ouvi-la cantar todas as noites, o poeta enfermo, nas sombras, cai de amores. Ela, em vez de afastar-se, desfolha botões de rosas, cujas pétalas perfumadas caem sobre o rosto embuçado do pobre poeta. Após noites de adoração, o casal enfeitiçado de amor é pego em flagrante pelo avô de Úrsula que, para melhor ver o vulto suspeito, acende uma fogueira. Esta, com suas chamas, ilumina o rosto pestiferado do pobre-diabo.

De acordo com o diário, o horror afasta a amada para sempre. Úrsula adoece e, após uma invasão do poeta leproso nos seus aposentos e sua expulsão com o corpo macerado pelas chagas e pela violência dos ataques dos familiares, ele perde os sentidos e só desperta no enterro da jovem. A urna funerária está rodeada de tochas e é guardada por beatas. O poeta volta à

meia-noite e, cingindo ao peito o corpo de Úrsula, foge com a plebe a rugir em seu encalço. Deitam fogo à casa para exterminá-lo, mas as chamas somente atingem o corpo de Úrsula, que se transforma em cinzas. Arrastando-se pelas casa incendiada, o poeta-Lázaro é expulso de Recife, indo refugiar-se em Olinda, na casa abandonada onde escreve os manuscritos encontrados dentro da caixa enterrada.

Nos vários níveis, como se pode observar, os encaixes na narrativa-moldura provocam o efeito de infinito, na medida em que sugere, nos manuscritos dentro da caixa, que surge dentro da narrativa, a construção do texto como a boneca russa e a caixa chinesa. Nesse sentido, o corpo dúbio do escritor-Lázaro é atravessado pelas chagas da lepra, a “doença”, com a qual é marcado e separado, e pela ressurreição pela leitura, pela cópia e pela reescrita, a partir da exumação dos manuscritos, duplicados e reduplicados em abismo.

3 Lázaro de Betânia

Narra-se a história de outro Lázaro no *Evangelho segundo São João*, capítulo 11. Segundo o relato, ele vivia com suas duas irmãs, Marta e Maria, em Betânia, cerca de 3 km de Jerusalém. Lázaro adoece, mas não há registro, nesse texto, sobre qual seria a enfermidade que sobre ele se abate. As irmãs mandam chamar Jesus, mas este não atende o pedido de imediato. Quando ele finalmente chega, Marta confirma o falecimento do irmão há quatro dias. Jesus, profundamente comovido, vai até o sepulcro. Era, conforme o texto, uma gruta com uma pedra colocada à entrada. “Tirem a pedra”, ordena ele. Marta, irmã do morto, argumenta: “Senhor, ele já cheira mal, pois já faz quatro dias”. Então, eles tiram a pedra e Jesus chama em voz alta: “Lázaro, venha para fora!” Com as mãos e os pés envolvidos em faixas de linho e o rosto envolto num pano, o morto aparece diante de todos. Disse-lhes, ainda, Jesus: “Tirem as faixas dele e deixem-no ir”.

A doença de Lázaro é silenciada no texto e a sua morte faz calar, também, as suas palavras. O corpo silencioso e sem vida é, assim, depositado numa gruta utilizada como sepulcro e lacrado com uma pedra. Além desse lacre fatal, o corpo é envolto em faixas de linho. Planta nativa da Turquia e do Irã, o linho foi utilizado antes do algodão e de outras fibras. Do linho ao livro, é possível traçar uma linha metonímica.

Em português, a palavra “livro” tem origem no latim *liber*, que designa a “entrecasca das árvores” ou “o tecido condutor da seiva elaborada ou orgânica nos vegetais vasculares”

(Silva, 2021, p. 675), a membrana vegetal que era utilizada para escrever.⁸ Segundo ensinou Isidoro, arcebispo de Sevilha e doutor da Igreja, a humanidade primeiramente escreveu em folhas e cascas de árvores, advindo desse costume vocábulos como folha e livro” (Silva, 2021, p. 675). Num sentido mais geral, *liber* designava “escrito, obra literária, tratado”. Com o tempo, a palavra passa a significar, também, a obra, por metonímia.

Se a palavra *liber* significa, ainda, “livrar, liberar”, pode-se depreender que “o papiro, um suporte de escrita feito de uma parte da planta, era liberado do restante da planta, daí a origem de *liber libri*” (Silva, 2021, p. 675). O livro, nesse sentido metafórico, desamarra e liberta, como o corpo de Lázaro. Sua vida depende, pois, de desatar-se do linho.

Borges lembra que, para Platão, os livros são como efígies. Logo, podem ser vistos como esculturas ou quadros, que “alguém pensa estarem vivas, mas que, ao serem indagadas sobre alguma coisa, nada respondem” (Borges, 1999, p. 189-197). Assim, para corrigir essa mudez dos livros mortos, enterrados e esquecidos em vagas estantes empoeiradas, empreende-se a sua exumação: realiza-se a leitura, instaurando, assim, o diálogo entre o leitor-autor e, posteriormente, com o seu leitor.

Para Borges,

uma biblioteca é uma espécie de gabinete mágico. Nele se encontram, encantados, os melhores espíritos da humanidade, mas que esperam nossa palavra para sair de sua mudez. Temos que abrir o livro; aí eles despertam (Borges, 1999, p. 195).

O Lázaro de Alencar, o escritor leproso isolado na cidade de Olinda, aproxima-se, por ofício, ao escritor que, impregnado pelo passado, tem seu trabalho revivido pelo leitor. Abrir o livro é, pois, abrir o *corpus* em ruínas e exumar esse Lázaro de papel. Se a letra é morta (2 *Coríntios* 3:6) e pode matar, a voz e a ambiguidade dos sentidos, a leitura, como o vento, vivifica, anima, e põe em circulação a vida e o espírito do texto. O livro é, assim, lido, para eternizar a memória:

⁸ “O primeiro livro impresso com tipos móveis conhecido é a Bíblia de Gutenberg, do século XV. Até então, o registro escrito tivera como suporte as tábuas de argila da Mesopotâmia, gravadas em escrita em forma de cunha (c. 4000 a.C.), os papiros escritos em hieróglifos no Egito (c. 3000 a.C.), os pergaminhos gregos e romanos, as tábuas de madeira e depois a seda com seus dizeres em ideogramas, na China. Foi no século II que, na China, foi inventado o papel. No século IV, o formato em rolo dos pergaminhos grego e romano foi substituído pelo códice, precursor do formato atual do livro, no qual o pergaminho era cortado em folhas e estas agrupadas entre duas capas de couro ou de madeira. No início da Idade Média, o acesso aos livros, copiados à mão, era prerrogativa da Igreja e dos mais ricos. Mas crescia a difusão do livro como portador de ideias e de conhecimento, beneficiada pelo uso do papel em lugar do pergaminho. A prensa de tipos móveis de Gutenberg e consequente serialização da reprodução dos livros, e a impressão nos dois lados do papel com tinta de secagem rápida marcaram uma nova época para o livro e para a difusão da cultura” (Aulete, 2021).

O que são as palavras deitadas em um livro? O que são esses símbolos mortos? Nada. Absolutamente. O que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, algo inusitado acontece: creio que ele muda a cada vez (Borges, 1999, p. 196).

Ao perguntar-se sobre o que são as palavras, os símbolos e os livros que não são abertos, Borges avalia-os como um “cubo de papel e couro”, um corpo que, em sua mudez, só respira se, algo inusitado, como um milagre, acontecer: a leitura que, a cada vez que se faz, muda o livro, o símbolo, a palavra.

Na *graphic novel*, *Crime e castigo*, de Bastian Loukia (1992-), de 2021, sobre o romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski (1821-1881), de 1866 (Dostoiévski; Loukia, 2021), surge outro Lázaro com ilustrações que recriam a passagem bíblica como uma peça num teatro grego, Dostoiévski, no romance, e Loukia, na *graphic novel*, erguem um palco dentro de um palco. Estabelecendo, assim, desde o romance, a inscrição da ficção dentro da ficção (Borges, 1999, p. 504-506).

Ao referir-se ao episódio de Lázaro, de forma especular e dramática, tanto Dostoiévski quanto Loukia fazem espelhar a condição simbólica de morto do personagem, que comete dois assassinatos brutais para os quais tem justificativas absurdas, e sua potencial redenção, ou ressurreição, a partir da confissão e do castigo que recebe.

Acuado numa vida miserável, sobrevivendo às custas de penhores de uma senhora agiota, o ex-estudante Raskólnikov acaba assassinando, a machadadas, tanto a usurária quanto sua irmã. Conforme o personagem: “Para uma humanidade que conta com vários benfeitores que derramaram rios de sangue... Se os ordinários são os mestres do presente, os extraordinários dominam o futuro.” (Dostoiévski; Loukia, 2021, p. 87). Haveria, assim, de acordo com essa lógica, indivíduos a quem a lei não se aplica. Ao dividir a humanidade nessas duas categorias, ele relativiza as ações dos indivíduos: “Os ordinários, o rebanho, os que vivem numa obediência que lhe é cara, não humilhante, e os outros...” (Dostoiévski; Loukia, 2021, p. 87). Os outros seriam os extraordinários, na qual ele se inscreveria, a linhagem daqueles que teriam o direito de cometer crimes sem remorso ou culpabilidade moral ou legal.

Segue-se a essa reflexão, uma conclusão com teor religioso: os dois tipos de indivíduos, os ordinários e os extraordinários, viveriam numa guerra eterna até a nova Jerusalém. Descrita como uma das cidades invisíveis, de Italo Calvino (1923-1985), a Jerusalém celestial, especular

a terrestre, é a cidade futura (Calvino, 1991), também conhecida como “a noiva, a esposa do Cordeiro”.⁹

Surge, na sequência, um debate entre os convivas, no qual a referência a Lázaro ocorre pela primeira vez:

- Você acredita na nova Jerusalém?
- Claro.
- E em Deus? Desculpe minha indiscrição.
- Acredito.
- E na ressurreição de Lázaro?
- Sim...
- Ao pé da letra?
- Sim, mas por que todas essas perguntas?
- Por nada. Só por curiosidade (Dostoiévski; Loukia, 2021, p. 88).

Essa série de questionamentos teológicos visa chamar a atenção do leitor para a interpretação de “ao pé da letra”. A expressão significa dar o sentido exato, preciso, ou seja, estritamente ou à risca, ao contrário do que ocorre na narrativa. Estamos, portanto, no domínio da letra, mas não do sentido literal.

A segunda referência a Lázaro, na *graphic novel*, ocorre no Capítulo II, intitulado “Ressurreição”. Na casa de Sônia, uma jovem que se prostitui para auxiliar a família, por quem Raskólnikov está apaixonado, uma Bíblia aparece em um canto. Após uma enviesada confissão, ele argumenta, como lhe era peculiar:

Talvez você seja uma pecadora. Você vive na tristeza e na lama, sabendo que isso não ajuda você em nada... que não vai salvar ninguém com seu sacrifício. Como tanta abominação pode coabitar com sentimentos tão sagrados em você... (Dostoiévski; Loukia, 2021, p. 109).

Os contrapontos, as dualidades complementares e antagônicas, desde o título, crime e castigo, até as antíteses: ordinários e extraordinários, pecado e salvação, abominação e sacralidade, compõem o cenário teatral da narrativa. Raskólnikov pede a Sônia que leia, na Bíblia, o episódio de Lázaro. Abre-se, assim, uma cena de leitura na qual o teatro, por intermédio da intérprete, invade a narrativa e o texto bíblico lido estiliza a duplicação:

⁹ “A Jerusalém futura. Vi, então um céu novo e uma nova terra – pois o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não existe. Vi também descer do céu, de junto de Deus, a Cidade santa, uma Jerusalém nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido.” (Apocalipse 21:1-2).

Figura 1: Representação da narrativa de Lázaro



Fonte: Dostoiévski; Loukia, 2021, p. 111.

Recortada como um espelho partido, a cena bíblica é representada em triângulos. Ela sugere que as dualidades são atravessadas pela ficção que se estilhaça a ponto de esfacelar

Na introdução à sua leitura do romance, Loukia afirma que procurou captar o olhar de “estranheza inquietante”, de “um mundo em que os fenômenos fantásticos se confundem com os reais, em que o destino dos personagens às vezes parece acontecer numa realidade que lhes escapa” (Dostoiévski; Loukia, 2021, p. 3). Nesse sentido, uma leitura redencionista e religiosa desse Lázaro de Dostoiévski não parece possível (Cunha, 2013, p. 89-101). Ao contrário, a “renovação” ou o “renascimento” dá-se com a gélida constatação:

O amor ressuscitava-os, o coração de um encerrava infinitas fontes de vida para o coração do outro. Resolveram esperar e ter paciência. A ele ainda faltavam sete anos; e, até então, quantos sofrimentos insuportáveis e quanta felicidade infinita! Ele ressuscitara e sabia-o, sentia-o em todo o seu ser renovado, e ela... ela vivia unicamente da vida dele! (Dostoiévski, 2021, p. 624).

No trecho, o número sete marca, miticamente, o tempo da pena na prisão da Sibéria.¹⁰ A referência à fortaleza russa não é despropositada. O antigo presídio de segurança máxima, de

¹⁰ Na tradição judaico-cristã, reiteradas referências ao número sete reafirmam a simbologia a ele atribuída: os sete dias da criação, os sete degraus da perfeição; os sete braços do candelabro, as sete moradas de Iaweh, os sete anos que durou a construção do Templo de Salomão, os sete sacerdotes que, trazendo sete trombetas, deram sete voltas em torno da muralha de Jericó, quando chegou o sétimo dia; as sete visões do Apocalipse (com as sete igrejas, as sete estrelas, as sete trombetas, os sete trovões, as sete cabeças, as sete calamidades, sete anjos e as sete taças), os sete milagres, os sete pecados capitais, só para ficar em alguns exemplos (Adaptado, 2024).

opressivas celas solitárias, foi onde cumpriram pena Dostoiévski, o czar Nicolau II e milhares de vítimas do regime de Stálin.

Na noite de 22-23 de abril de 1849, Dostoiévski foi detido por conspirar contra o czar Nicolau I. A principal acusação foi a de ter lido, em público, trechos de uma carta de Vissarion Belínski ao escritor Nikolai Gogol, na qual o escritor é criticado por suas visões conservadoras. Processado, Dostoiévski passa oito meses na fortaleza onde trabalha escrevendo notas para diferentes obras. No dia 16 de novembro, ele é condenado à morte por fuzilamento. Após vários recursos, Nicolau I perdoa muitos dos sentenciados à morte. Dostoiévski foi condenado a oito anos de trabalhos forçados e sua pena reduzida para quatro anos seguida de serviço militar obrigatório por tempo indeterminado. Mesmo assim, em 22 de dezembro, alguns prisioneiros foram levados ao lugar da execução, a Praça Semenovski, amarrados a postes e onde suas sentenças de morte foram lidas publicamente. Antes do comando para o fuzilamento, no entanto, chega a ordem do czar para a pena ser comutada para prisão com trabalhos forçados. Dostoiévski recebe os grilhões e parte para a Sibéria.¹¹ A ordem havia sido assinada dias antes, mas o czar exigira a pantomima da falsa execução. A condenação de oito anos de Raskólnikov, em *Crime e castigo*, e a simulação da execução vivida por Dostoiévski fazem migrar a vida para a literatura, criando um perverso efeito de espelhamento, de duplicação.

Como uma paródia da escravidão por amor, em Dostoiévski, a devoção entre Raskólnikov e Sonia é mútua e parasitária. No trecho final, o narrador é implacável:

Tinha o Evangelho debaixo da almofada. Pegou-o maquinalmente. Aquele livro era dela, pois era o mesmo em que ela lera a passagem da Ressurreição de Lázaro. Nos primeiros tempos do presídio pensava que ela havia de importuná-lo com a religião e que se poria a falar do Evangelho e aborrecê-lo com o livresco. Mas com o maior assombro da sua parte, nem uma só vez ela lhe falou nisso, nem uma vez sequer lhe tinha proposto o Evangelho. Fora ele quem lho pedira, um pouco antes de ter adoecido, e ela levou-lho em silêncio. Até então ele nem sequer o abrira. Agora também não o abriu [...]. Sete anos, só sete anos! No princípio da sua felicidade, houve alguns momentos em que tinham estado dispostos a considerar aqueles sete anos como sete dias. Ele nem sequer sabia que a vida nova não lhe seria dada gratuitamente, mas que ainda teria de comprá-la cara, pagar por ela uma grande façanha futura... Mas aqui começa já uma nova história, a história da gradual renovação de um homem, a história do seu trânsito progressivo dum mundo para outro, do seu contato com outra realidade nova, completamente ignorada até ali. Isto poderia constituir o tema duma nova narrativa... mas a nossa presente narrativa termina aqui (Dostoiévski, 2021, p. 624-625).

¹¹ *Dostoevsky Studies*. Disponível em: <https://dostoevsky.org/>. Acesso em: 30 dez. 2024.

O Evangelho está debaixo de uma almofada. Raskólnikov sequer o abre, muito menos o lê. Sonia pensa que sete anos não é tanto tempo. Em sua vida parasitária, sete anos passariam como sete dias e eles poderiam viver uma “vida nova”. Diferentemente do milagre bíblico, há um preço a pagar, que os personagens e o leitor talvez ignorem. A metalinguagem reenvia o leitor para a ficção, na qual o narrador anuncia que, se assim fosse, ali começaria uma nova história, com tema para uma nova narrativa. A “ressurreição” de Raskólnikov, no entanto, termina sem a redenção religiosa, mas, ao contrário, prenuncia uma narrativa futura, que não foi escrita, mas é projetada para o leitor. Nesse espaço de devir, porque são virtualmente possíveis na imaginação do leitor, o livro-Lázaro ressuscita a cada leitura.

4 Conclusão

Os dois Lázaros bíblicos, tanto o da parábola de Jesus, quanto o do episódio da ressurreição do Evangelho, habitam, simultaneamente, dois espaços narrativos, o religioso e o ficcional. Com regras distintas, esses dois *locus* de enunciação podem se interpenetrar e, muitas vezes, se embaralhar, gerando, para os leitores, interpretações múltiplas. O autor, como leitor, num primeiro nível, arranja e rearranja os textos bíblicos, matriz dessa apropriação, ela própria, produto de uma série de arranjos de outros textos, vários autores, fontes diversas, múltiplos autógrafos. O autor que dele se vale na construção de sua ficção manipula o registro sagrado como as peças de um mosaico ou um tabuleiro de xadrez. A narrativa que resulta dessa urdidura pode, então, fazer o mito deslizar sutil ou explicitamente pela composição.

O Lázaro da parábola aparece em várias recriações literárias do episódio bíblico. Sua inscrição na novela *A alma do Lázaro*, de José de Alencar, é uma daquelas aparições que deixam vislumbrar o embaralhamento do mito, fazendo confluír tanto a narrativa do pobre mendigo acometido de lepra que morre e vai para o seio de Abraão, em contraponto com o rico condenado à perdição eterna, quanto a do irmão de Marta e Maria, ressuscitado por Jesus. O leitor, atento a essa dupla exposição de Lázaros, também deve perceber a ardilosa composição da narrativa em *mis en abyme*, desencadeando um efeito de uma história dentro de outra, como as caixas chinesas e as matrioskas. O mito, nesse sentido, atravessa o tempo, migra da narrativa sagrada para a laica, da parábola dentro do Evangelho e deste dentro da Bíblia, bem como metaforiza a ficção que, num jogo de espelhos, se autorreferencia, apontando para a infinitude da narrativa.

O Lázaro e o milagre da ressurreição são, também, recorrentes na ficção. A aparição desse Lázaro no romance *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoiévski, põe em cena a citação como teatro e a página do livro se abre, com requinte, para a performance do texto bíblico. Esse espelhamento aparece na *graphic novel*, de Bastien Loukia, estilizando a representação, ou seja, sugerindo que o mito da história sagrada é esfacelado na ficção. O episódio do milagre dentro do Evangelho, este dentro da Bíblia e ambos dentro do romance migra depois para o romance gráfico.

Os Lázaros literários são protótipos da ficção que vive dentro da ficção, revelando os vestígios dos mitos que ali se inscrevem em dupla exposição, promovendo imagens dúbias, relativas e múltiplas. O corpo de Lázaro é escritura que, na reescritura ficcional, se inscreve na leitura do autor, depois, na de seu leitor, conformando, assim, o corpo espreado do mito na literatura.

Referências

ALENCAR, José de. A alma do Lázaro. In: ALENCAR, José de. *Alfarrábios: crônicas do tempos coloniais*. Prefácio: Mário Casasanta. Ilustrações: Santa Rosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1951. p. 231-286.

AULETE DIGITAL. Rio de Janeiro: Lexikon, 2021. Disponível em: www.aulete.com.br. Acesso em: 2 dez. 2024.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Paulinas, 1985.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. Tradução: Josely Vianna Baptista. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (1923-1949), v. 1. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. p. 256.

BORGES, Jorge Luis. O livro. Tradução: Maria Rosinda Ramos da Silva. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (1975-1988), v. 4. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. p. 189-197.

BORGES, Jorge Luis. Quando a ficção vive na ficção. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999. p. 504-506.

BOTTMAN, Denise. Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil. *Tradução em revista*. Rio de Janeiro: PUCRio, 2010, n. 1, p. 1-19

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, [s.d.]. p. 56.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CUNHA, Wesclei Ribeiro da; OLIVEIRA, James Wilson Januário de. No ordinário da vida, um encontro com Deus: uma leitura da revelação a partir da obra *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoiévski. *Revista Eletrônica Espaço Teológico*, v. 7, n. 12, jul./dez., 2013, p. 89-101.

DOSTOEVSKY STUDIES. Disponível em: <https://dostoevsky.org/>. Acesso em: 30 dez. 2024.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Crime e castigo*. Tradução: Natália Nunes. São Paulo: Nova Cultura/Círculo do Livro, 1994.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor; LOUKIA, Bastien. *Crime e castigo*. Tradução: Carolina Selvati. São Paulo: Leya, 2021.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução: Letícia Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 20.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GENS, Rosa Maria. Sabor de antigo. Introdução. In: ALENCAR, José de. *O Garatuja*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

MAL DE SÃO LÁZARO. 29 nov. 2021. Disponível em: https://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6463:mal-de-sao-lazaro&catid=2081&Itemid=121#:~:text=A%20hansen%C3%ADase%2C%20tamb%C3%A9m%20chamada%20genericamente,leprae%2C%20ou%20bacilo%20de%20Hansen. Acesso em: 25 jan. 2025.

NASCIMENTO, Lyslei. O corpo espriado do mito em *O evangelho segundo Lázaro*, de Richard Zimler. In: NASCIMENTO, Lyslei; OTTE, Georg (org.). *No princípio, o mito: do arcaico ao contemporâneo na literatura*. São José do Rio Preto: HN, 2024. p. 234-271.

PIGLIA, Ricardo. O escritor como leitor. *Serrote*. jan. 2017. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2017/01/o-escritor-como-leitor-por-ricardo-piglia/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

PRISÃO NA SIBÉRIA. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160130_vert_tra_prisao_siberia_ml. Acesso em: 30 dez. 2024.

RITA, Annabela. *Mis en abyme*. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2010). Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>. Acesso em: 23 jan. 2025.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Lettre à Vernes, 25 mars 1758. *Collection complète des oeuvres* / 23. Tome vingt-troisième. Contenant des Pièces sur divers Sujets, & un Recueil de Lettres. Bibliothèque de Genève / Public Domain Mark. Disponível em: https://www.e-rara.ch/gep_r/content/titleinfo/3357326. Acesso em: 13 jan. 2025.

SILVA, Deonísio da. Livro. In: SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras*. São Paulo: Edições 70, 2021. p. 675.

SIMBOLOGIA DO NUMERO 7. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/quentes/49623/simbologia-do-n--7---homenagem-ao-aniversario-de-migalhas>. Acesso em: 30 dez. 2024.

ZIMLER, Richard. *O evangelho segundo Lázaro*. Tradução: Daniela Garcia. São Paulo: Globo, 2018

Recebido: 01/10/2025

Aprovado: 15/10/2025

Publicado: 27/12/2025