

16

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

ARCA DE NOÉ:  
CATÁSTROFE  
E REDENÇÃO







16

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

**FICHA TÉCNICA****TÍTULO****FORMA BREVE 16**

Arca de Noé: Catástrofe e Redenção

**EDITOR-CHEFE**

António Manuel Ferreira (antonio@ua.pt)

**EDITORES ASSOCIADOS**

Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lúcia Coimbra

**COORDENAÇÃO DESTE NÚMERO**

António Manuel Ferreira, Ana Maria Ramalheira,  
Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Maria Hermínia  
Amado Laurel, Rosa Lúcia Coimbra

**CAPA**

Baseada num cartaz de Sofia Almeida

**IMPRESSÃO / ACABAMENTO**

lusoimpress.com

**EDIÇÃO**

UA Editora  
Universidade de Aveiro

**1ª EDIÇÃO**

2019/2020

**TIRAGEM**

350 Exemplares

**DEPÓSITO LEGAL**

237587/06

**ISSN** – 1645-927X

**e-ISSN** – 2183-4709

**CORRESPONDÊNCIA**

Forma Breve – Departamento de Línguas e Culturas  
Universidade de Aveiro  
3810-193 Aveiro  
Portugal

**ACEITAM-SE PERMUTAS****WE ACCEPT EXCHANGES**

Catálogo recomendada

Forma breve. – (2003) –. – Aveiro: Universidade, 2003  
– Anual  
ISSN 1645-927X: permuta

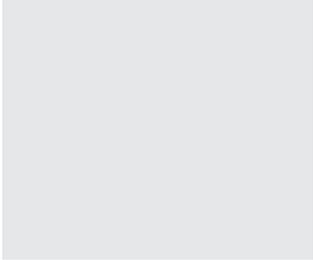


Arca de Noé:  
Catástrofe e Redenção

A revista FORMA BREVE  
está indexada na Qualis CAPES

2019/2020





# ÍNDICE

## ARCA DE NOÉ: CATÁSTROFE E REDENÇÃO

- As anti-arcas de Noé da colonização: o *Diário da navegação*, de Pero Lopes de Sousa 13  
Virgínia Boechat
- Um Coleccionador de Milagres: A Obra do Padre Conceição Vieira 23  
Manuel Curado
- Afigurações do sagrado e do profano na obra de João Pedro Oliveira a partir do Livro do Apocalipse e da poesia de Antero de Quental 45  
Helena Maria da Silva Santana & Maria do Rosário da Silva Santana
- “Catástrofe” anunciada: os últimos dias de um regime opressor e os exilados políticos portugueses no Brasil 63  
Elisabeth Battista
- Os que sucumbem e os que se salvam: aproximações ao Holocausto em Alves Redol 71  
Luís Pimenta Lopes
- Inventar *uma outra eternidade*: leituras de Pentesileia em Vasco Graça Moura e Hélia Correia 89  
Sandra Sousa

Mediterrâneo – entre a memória, o apocalipse e a esperança: a poesia de Ana Luísa Amaral José Cândido de Oliveira Martins	99
<i>O Recado do Morro</i> : profecia e redenção Ana Paula Pinto	111
Catástrofe iminente: uma análise de <i>A mulher sem pecado</i> , de Nelson Rodrigues Claudiomar Pedro da Silva & Agnaldo Rodrigues da Silva	123
Ironia, ganância e história dos tempos bíblicos aos modernos – uma leitura de “Na arca”, de Machado de Assis Tiago Marcenés Ferreira da Silva	131
Um atlas (re)desenhado pelo acontecimento de nomeação: Mato Grosso e seus municípios na construção de uma arca Taisir Mahmudo Karim & Ana Maria Di Renzo	141
Afinidades efetivas entre <i>Caderno de um ausente</i> , novela de João Anzanello Carrascoza e o bíblico Luiz Gonzaga Marchezan	157
Árvores companheiras de homens Maria do Céu Fialho	167
Náufragos em busca de porto seguro: os episódios de Licas e de Crotona no <i>Satyricon</i> de Petrónio Delfim F. Leão	173
Ascensão e queda de Élio Sejano: modos de dizer a catástrofe nos <i>Annales</i> de Tácito Maria Cristina Pimentel	183
<i>Vivus per ora uirum</i> , mas também <i>per faciles buxos</i> : sobreviver ao dilúvio do esquecimento segundo Marcial Maria José Ferreira Lopes	199
Catástrofe e redenção em “De aquel viejo dolor”, de Teresa Lamas Ignacio Roldán Martínez	211

“Tem calma! O barco é grande!” A reinvenção do dilúvio em 2012, de Roland Emmerich	227
João de Mancelos	
<i>O Ano do Dilúvio</i> , de Margaret Atwood: a humanidade numa perspetiva ecocrítica	235
Maria do Carmo Mendes	
Mulheres ao tear: Tradição grega em Marina Colasanti	241
Maria de Fátima Silva	
De la Eva bíblica a la salvaje enajenada. Mito y prejuicio en <i>Jane Eyre</i> y <i>Wide Sargasso Sea</i>	253
Mireya Fernández Merino	
Agua y fuego: destrucción y resurrección en el teatro del exilio español de 1939	267
M <sup>a</sup> Teresa Santa María Fernández	
Mundo apocalíptico: Daniel Paul Schreber	281
Natalia Luiza Carneiro Lopes Acioly & Francisco Acioly de Lucena Neto	
Em busca de novas Arcas de Noé: redenção e devoção à luz da literatura de espiritualidade na Península Ibérica (séculos XVII–XVIII)	295
Paula Almeida Mendes	
Eucatastrophe and the Redemption in J. R. R. Tolkien’s <i>The Silmarillion</i>	307
Rodrigo Ramos	
Um estudo sobre a tradução portuguesa da obra “As Rãs” de Mo Yan sob a perspetiva da ecocrítica	317
Zhihua Hu & Maria Teresa Roberto	
“But Noah found favor in the sight of YHWH” (Genesis 6,8). The Biblical Noah in Context	331
Hans Ausloos	
As Águas e o Seco: um Ensaio sobre Redenção e Salvação de Israel na Bíblia Hebraica.	345
Suzana Chwartz	

Inmortalización y adivinación en la llamada ‘liturgia de Mitra’ (PGM IV 475-820)	353
Emilio Suárez de la Torre	
A Arca de Noé em Bíblias de Estudo brasileiras: recepção e formação de leitores.	373
João Leonel	
La historia de <i>Nūḥ</i> (Noé) en textos aljamiado-moriscos	389
Juan C. Busto Cortina	
O itinerário catastrófico de <i>Um homem: Klaus Klump</i>	401
Kim Amaral Bueno	
El mito del diluvio en la lógica del premio y el castigo: fiesta punitiva, sufrimiento y memoria. El caso de Deucalión	407
María Cecilia Colombani	
El Día del Juicio y sus señales en la literatura aljamiado-morisca y el islam popular	419
Mohanad Amer Kadhim Al-Ojaimi	
Diálogo inter-religioso e direitos humanos: desafios latino-americanos	435
Alonso Gonçalves	



Arca de Noé

Catástrofe e  
Redenção



## As anti-arcas de Noé da colonização: o *Diário da navegação*, de Pero Lopes de Sousa

The anti-Noah's Arks of colonization: Pero Lopes de Sousa's *Diário da navegação*

Virgínia Boechat

AgroParisTech  
virginiabboechat@gmail.com

**Palavras-chave:** ecocrítica, literatura de viagens, Martim Afonso de Sousa, Pero Lopes de Sousa, *Diário da Navegação*, colonização da América do Sul.

**Keywords:** Ecocriticism, Travel literature, Martim Afonso de Sousa, Pero Lopes de Sousa; *Diário da Navegação*, South America colonisation.

### 1. Adão, Noé, Cristo, a 10 graus de Gêmeos, uma hora antes do por do sol: dos tempos

O *Diário da Navegação* de Pero Lopes de Sousa chega aos dias atuais como documento, mesmo que não seja primário, da expedição marítima comandada por Martim Afonso de Sousa entre 1530 e 1532 às terras situadas a oeste do Atlântico sul. É reconhecidamente baseado em um diário de bordo de autoria de Pero Lopes de Sousa, um dos integrantes da armada e irmão mais novo do capitão (a Martim Afonso o autor chama *Capitão I.*, como abreviação de *Capitão Irmão*). Para além de seu caráter documental, essa relação estruturada em datas<sup>1</sup> chega-nos também como uma complexa obra literária, científica, geográfica, náutica, astronômica, com passagens que fornecem descrições de história natural e de cunho etnográfico. Historicamente a viagem à qual o *Diário* está referenciado é vista como um empreendimento por parte da coroa portuguesa de implantar uma colonização naquele litoral, de fundar vilas e plantações, de coibir a presença francesa e de demarcar sua posse daquela terra (cf. Teixeira da Mota, 1968, p. 10 e 11). É entendida, portanto, como um marco inicial, um ponto de viragem no processo colonial que se estabelecerá sobre a costa atlântica sul-americana.

<sup>1</sup> Estruturada em datas, mas não contínua ou linear, já que tem “erros de datas, saltos de dias” (cf. Abreu, 1940).

Simbolicamente, não seria uma jornada de sobrevivência diante de uma catástrofe iminente no local de origem, nem há recolha de animais a serem preservados em uma travessia. E ao contrário de salvar espécimes, essa jornada, com claro sentido estratégico expansionista e colonial, tem um curioso e avassalador impacto ecológico, amplamente registrado na narrativa. Eis a possível aproximação destes navios a espécies de *anti-arcas de Noé*, barcas que levam a destruição e a morte em vez da salvação ou da redenção.

Como texto integrante do conjunto da literatura de viagens, o *Diário da navegação* reafirma uma peculiaridade de seu subgênero, a indissociabilidade dos seus múltiplos saberes e finalidades. Esta mesma característica intrínseca de tal conjunto é o que atualmente nos impulsiona – ou talvez conduza ou mesmo exija – a lê-lo por vieses interdisciplinares ou transdisciplinares. Isto explica ainda por que através de seus vários níveis científicos e como documento histórico seja capaz de construir e expor também literariamente todo esse fundo simbólico, religioso e cultural determinante. É composto, portanto, como intrincada narrativa por um sujeito dos quinhentos, um homem medieval-renascentista que se pretende objetivo e científico em uma época de transição, plena de misticismo e marcada pela força da Igreja; um homem que é ao mesmo tempo jovem indivíduo de vivência, de técnica e de saber, mas também leitor das vivências, técnicas e saberes dos que escreveram antes dele sobre aquelas paragens. Acerca da presença destes outros textos anteriores, Capistrano de Abreu, no seu prefácio à edição do *Diário da navegação* publicada em 1940 pela Comissão Brasileira dos Centenários Portugueses, afirma que “Nos trinta annos decorridos de Cabral naturalmente fizeram-se roteiros para guia dos navegantes [...]. Vestígios de taes roteiros normativos, contendo as experiencias, não de um mas de varios navegantes revelam-se ao exame attento do «Diário»” (Abreu, 1940). É a partir de algumas confluências presentes em tal obra que começamos a expor de que maneira o impacto ecológico relatado pode tangenciar em diferenças e semelhanças os signos do dilúvio bíblico e sua tradição.

As referências temporais são as primeiras a ressaltar a convergência entre o simbólico-literário e o histórico-testemunhal. Começando pelo fim da estada desta expedição nas terras sul-americanas, temos um exemplo dos mais marcantes, no apontamento de Pero Lopes sobre a data em que parte de São Vicente e dá início aos preparativos de desfecho da sua viagem. Sobrepoem-se então, neste ponto, a Era de Cristo, a Era de Adão, a Era do Dilúvio, o tempo zodiacal e o tempo de ‘rotação do sol’, todos medidos com um perceptível esforço e pretensões de absoluta precisão. Da primeira era, de Cristo, tem-se “Quarta-feira, 22 dias do mês de Maio da era de mil e quinhentos e trinta e dois”. Da segunda, data “da era de Adam de oito mil e quinhentos e 16 e 361 dias”. Da terceira, situa “da era do dilúvio de quatro mil e seiscentos e trinta e quatro anos e noventa e cinco dias”. Na quarta forma de datar, sai do âmbito simbólico bíblico para o astronômico com “estando o sol em dez graos e trinta e dous meúdos de Geminis e a lua em 19 graos de Capricórnio”. A quinta e última contagem aponta que é “ũa hora antes que o Sol se pusesse”. Essas marcações de tempos surgem costuradas em um período linguístico; todas se referem ao mesmo momento e mesma ação: “parti do rio de Sam Vicente” (Sousa, 1968, p. 103). As dimensões

simbólicas que situam a partida de Pero Lopes saltam, assim, aos olhos. Suas interseções com as ações, personagens, tempos e espaços da narrativa são inegáveis: Adão e a saída do Paraíso, Noé como o fim e o começo de ordens de mundo, Cristo como marco inicial e concretização em carne de uma vontade divina, o sol nos dois irmãos zodiacais chamados Gêmeos, o grau dez que é perfeição e completude e o fim de um dia de um sistema de mundo geocêntrico<sup>2</sup>. Ele parte da costa “com o vento noroeste”, também, por sinal, simultaneamente registo da natureza e o *vento sobre as águas* (cf. Bíblia de Jerusalém, 2002) que abençoa a finalização, sob o olhar de um sujeito que é, assim, no mínimo, simbólico-histórico-religioso-testemunhal-literário-científico.

Marilena Chauí, ao analisar a persistência de elementos de um mito fundador do Brasil na cultura e na identidade brasileiras, aponta a figura da *Ilha Afortunada* como marca prévia a modular o olhar dos viajantes sobre as terras e povos que eles ali encontravam; é desse modo que seriam pré-identificados como espaço e povo *novos e pré-adâmicos*, cujo “achamento” teria sido de determinação divina (Chauí, 2001). Na mesma direção, mas com outros elementos, Ettore Finazzi-Agrò observa a imagem da *ilha*, moduladora de discursos de descoberta, como *figura*, um espaço ao mesmo tempo novo a se adentrar, mas que já estava há muito na memória coletiva (Finazzi-Agrò, 1993). Assim também, desde o seu início, datado de sábado 3 de dezembro de 1530, o *Diário* e seus personagens estão na história e medem os fatos, mas estão também na linhagem simbólica e literária de Adão, de Noé, de Cristo, e ainda de Américo Vespúcio, de Pigafetta, dos viajantes da coleção de viagens de Montalboddo, das muitas outras coleções de viagem que ganhavam espaço nas prensas europeias, dos tratados astronômicos antigos e dos novos roteiros que ensinavam a navegação naquelas águas. São homens a reafirmar a predestinação de sua ascendência e o seu próprio domínio, sobre o espaço, sobre a natureza e sobre outros povos. Porém, os viajantes estão ao mesmo tempo voltados ao esforço de precisão máxima, de observar, de medir, mapear o encontro com o natural e com o outro. Sua construção da América é, portanto, também de duplo caráter, já que, como muito *nova e paradisíaca*, é ao

---

<sup>2</sup> Pra além do fato de serem Martim Afonso e Pero Lopes também dois irmãos, trata-se de uma época em que as dimensões científicas e simbólicas encontravam-se complexamente combinadas. Um exemplo disto está na univocidade entre astronomia e astrologia, que formava parte do conhecimento científico e técnico de navegação na época, tanto como medida de tempo quanto como compreensão do universo. No ano anterior à partida da expedição de Martim Afonso e de Pero Lopes para o chamado Novo Mundo, o matemático Pedro Nunes assumia o cargo de Cosmógrafo Real em Portugal. Pedro Nunes foi o tradutor para o português de obras de suma importância para os estudos cosmográfico, geográficos e astronômicos naquele tempo, como o *Tratado da esfera* de Sacrobosco, obra do século XIII d.C., e a *Geografia* de Ptolomeu, do século II a.C.. Ele os publicaria em 1537, ou seja, apenas 5 anos depois do tempo do enunciado do *Diário*. Este matemático seria tradutor de outros estudos e autor de tratados náuticos, e suas publicações se mostrariam de fundamental relevância para o ensino científico português, formando muito do pensamento em vigência naquele tempo. No *Tratado da esfera*, expõe-se um entendimento do universo como geocêntrico, em que a Terra, reconhecida como inegavelmente esférica, é o centro de um sistema e tem como uma de suas esferas orbitais o zodíaco.

mesmo tempo muito antiga, justamente ao ser vista e descrita como muito *nova e paradisíaca*.

## 2. Terra mais formosa que nunca vi, flores como as de Portugal, fontes de água e mel infinito: dos espaços

Em boa parte da narrativa que se segue ao 31 de janeiro de 1531, data em que a expedição avista a costa nordeste brasileira, a construção da paisagem e a menção a elementos naturais se dão tanto no intuito de registro da natureza e de medições náuticas como em função da recolha de água e outros recursos para a viagem. Ao navegarem próximo à costa nos dias que se seguem, Pero Lopes descreve que “Ao longo do mar eram tudo barreiras vermelhas. A terra é toda chã, chea de arboredo” (Sousa, 1968, p. 40). Na Baía de Todos os Santos, já em março, descreve que a sua entrada “tem sete, oito braças de fundo, a lugares pedra, a lugares area [...] Em terra, na ponta do Padram, tomei o sol em 13 graos e um quarto” (p. 47). Acrescenta ali que os principais vieram lhes fazer reverências e dar boas-vindas, assim como trazer muito mantimento, “Aqui estivemos tomando água e lenha” (p. 47). A presença dos espaços e recursos naturais é, portanto, bastante recorrente ao longo do *Diário*.

Suas observações sobre ventos, água, fauna, flora, relevo, assim como certas reviravoltas na narrativa expõem por diversas vezes os níveis simbólicos que formam o pensamento desse sujeito e o do subgênero literário em que se insere. Na quarta-feira, 20 de abril de 1531, quando tentam passar os baixos de Abrolhos em direção ao sul em temporada não propícia a tal travessia, Pero Lopes vai até a nau avariada de Martim Afonso e todos concordam que é melhor dar meia volta rumo à Bahia, então a norte-noroeste em relação a eles. Porém um sinal muda o rumo das decisões: “nos deu ãa trovoadade lés-noroeste e, como passou, ficou o vento em leste e tomava do nordeste. E o capitam I. tornou a mandar que virás/semos no bordo do sul, e assi fomos até a noite” (p. 54). Apesar desse sinal, que não está diretamente qualificado como natural ou divino no texto do *Diário*, mas que é claramente interpretado como um comunicado para que continuassem em frente na direção sul, o episódio de Abrolhos não termina ainda. A tripulação enfrenta no sábado seguinte um súbito e furioso vento, quando “ventou com tanta força (o qual ainda nesta viagem o nom tínhamos assi visto ventar) que as naos sem velas metiam no bordo por debaixo do mar. Era tamanha a escuridam e relâmpados que era meo-dia e parecia de noite” (p. 55). Leitores de literaturas de viagens podem reconhecer a figuração de obstáculos de travessias marítimas importantes, a fúria monstruosa, a tempestade e a escuridão em pleno dia a serem ultrapassadas pelo herói, com ajuda divina, para que depois alcance seu feito e um local de prêmio. Sobre a segunda-feira seguinte relata: “houvemos vista de terra, a qual era mui alta a maravilha” (p. 56). Talvez seja mesmo possível de se afirmar que cada obra da literatura de viagens é ela mesma e é também muitas outras de seu conjunto.

A relação com a água, paralelamente à noção de ser esta um item de sobrevivência, desvela em crescente uma tópica da narrativa de Pero Lopes sobre o Brasil, mas que já estava presente nos escritos sobre aquele litoral, a do *paraíso*

*terreal*. Esta tópica, no que se refere às terras brasileiras, têm raízes no paraíso bíblico (espaço antes da queda adâmica e do pecado) mas também na idade do ouro de Hesíodo (em sua exuberante abundância). Na baía do Rio de Janeiro, 30 de abril, descreve que há “montanhas e serras mui altas” e que “As melhores águas há neste rio que podem ser. Aqui estivemos três meses tomando mantimentos pera um ano e pera 400 homens que trazíamos” (p. 59). Essas *melhores águas* vão se revelar cada vez mais significativas durante seu percurso. Na data de 14 de outubro, vemos que tal paraíso, muito perto, começa a tangenciar a imagem de seu próprio país, muito distante, quando descreve que “A terra é mui fermosa: muitos ribeiros de água e muitas ervas e froes como as de Portugal” (p. 67).

Se considerada toda a expedição dos irmãos Sousa pela América do Sul, poucos episódios são tão marcados pelas camadas simbólicas confluentes sob um esforço de objetividade quanto os meses a partir de outubro de 1531, em que estão nas terras do atual Uruguai e parte da Argentina. Isto pode ser percebido sobretudo na excursão parcial de Pero Lopes, com apenas cerca de 30 homens em um bergantim, ou bragantim, pela região em torno do rio da Prata, de novembro a dezembro daquele ano. Historicamente aquela seria uma expedição parcial, sob comando do irmão mais novo, para explorar e demarcar o domínio português com padrões. Mas, mais uma vez, o histórico não pode ali ser isolado das outras camadas, saberes e objetivos. Aos poucos, no *Diário* de Pero Lopes, constrói-se um espaço edênico-áureo, com alimento em abundância, belezas jamais vistas, fontes de água e mel infinitos. Ali, em 24 de novembro daquele ano, afirma “A terra é mais fermosa e aprazível que eu jamais cuidei de ver [...]. Aqui achei um rio grande; ao longo dele tudo arboredo, o mais fermoso que nunca vi” (p. 77), e no dia seguinte acrescenta: “nos podíamos manter com os mantimentos que na terra havia e com o pescado, o mais fermoso e sabosoro que nunca vi. A água já aqui era toda doce, mas o mar era tam grande que me nam podia parecer que era rio [...]. Na terra há muito mel e muito bõ e achávamos tanto que o nam queríamos” (p. 78). Em 26 de novembro reafirma: “e assi me tornei pera o bargantim, com muita caça e mel” (p. 77-80). Em 12 de dezembro confessa que quase se esquecem de voltar, tamanha a beleza da terra: “O ar deste rio é tam bõ que nenhũa carne nem pescado apodrece [...]. A água do rio é mui saborosa: pela manhã é quente e ao meo-dia é muito fria; quanta homem mais bebe, quanto melhor se acha” (p. 86-87).

Nessa expedição parcial ocorre o que pode ser lido como um ponto clímax no enredo do *Diário da navegação*; não à toa também que seja situado na noite da véspera de Natal<sup>3</sup>; não à toa que a salvação esteja em uma ilha; não à toa que parta da fúria do vento somada ao ataque de uma criatura marinha indefinida:

<sup>3</sup> Finazzi-Agrò também menciona, na literatura de viagens, pontos que qualifica como “estranha coincidência temporal”, que modulam discursos também como espécies de *figuras*, como por exemplo o evento que é nomeado como a *descoberta* do Brasil, relatado na *Carta de Caminha*, dar-se na semana de comemoração da Páscoa, época que já era relevante, por exemplo, na *Viagem de São Brandão* (Finazzi-Agrò, 1993, p. 9). Nesta obra do Arcebispo Benedito, que relata a jornada do monge em busca do Paraíso Terreal, o Natal seria comemorado repetidamente na Ilha de Albeu,

Indo ao longo da terra, demos num peixe com o bargantim, [...] e virou o rabo e quebrou a metade da postiča. Foi tam gram pancada que ficámos todos como pasmados [...] Sendo ũa hora de noite, me deo ũa trovoada [...] com tanto vento quanto eu nunca tinha visto, que nam havia home que falasse nem que pudesse abrir a boca. Em um momento nos lançou sobre a ilha das Pedras, e logo se foi o bargantim ao fundo. [...] Ajuntámo-nos todos em ũa pedra, [...] e crescia muito a água, que a ilha era quasi toda coberta, senam um penedo em que todos estávamos confessando uns aos outros [...]. Assi passamos toda esta noite em se todos encomendarem a Deus. Era tamanho o frio que os mais dos homens estavam todos[s]<sup>4</sup> entanguidos e meos-mortos. (Sousa, 1968, p. 93-94)

Na manhã seguinte a água escoo, salvam-se os homens na vazão das águas; sua técnica de trabalho e a ajuda divina são os vetores para o conserto do barco: “quis Nossa Senhora que surdio o bargantim [...] nom tinha mais que um buraco na táboa do roisbordo, que logo tapámos” (p. 94-95). Mas aquela noite do 25 ainda seria de tempestade, fome e de tripulantes “tam desfigurados do medo que os nam podia conhecer” (p. 95).

### 3. Em um dia matamos 18 mil peixes: da dominação

Assim como a relação estabelecida do sujeito com a água nessa narrativa, a com os animais também passa pela noção de mantimento. A obtenção de víveres em geral apresenta três estágios ao longo dos dias da expedição: a falta, a sobrevivência e a abundância, que aparecem intercalados ao longo do percurso de maneira desigual, ou seja, com o privilégio do último. Isto porque sendo a paisagem sul-americana construída como paradisíaca – edênica ou áurea – a fartura extraordinária de comida e bebida é necessariamente fator predominante. Como já começamos a expor e é notório a boa parte de seus leitores, a tópica paradisíaca modula não somente a constituição espacial do *Diário*, mas boa parte do conjunto de discursos da literatura de viagens sobre a América do Sul nas primeiras décadas dos quinhentos. Em todo aquele século, porém, a construção desse topos de grande beleza, imensidão de árvores, vastidão de campos, alimentação e água em abundância poderá ainda ser observada nos escritos em língua portuguesa, apesar de passar a dividir os discursos com uma crescente presença das contradições, ambiguidades e terríveis perigos daquela terra<sup>5</sup>. Mesmo no

---

a Páscoa, na ilha que era o dorso de um peixe, em uma jornada circular no tempo e no espaço, de Brandão e seus companheiros (Benedeit, 2005).

<sup>4</sup> Acréscimo da edição.

<sup>5</sup> Esta gradação, não cresce de maneira uniforme, mas pode ser observada, por exemplo, na diferença entre:

a) A inabalável sensação de segurança e de ter chegado a um verdadeiro paraíso, expressa por Caminha e pela narrativa do autor conhecido erroneamente como Piloto Anônimo, ambos em 1500;

b) A sensação de ser aquele um espaço de maravilhas e exotismo, mas com algumas estranhas contradições como a presença de habitantes antropófagos, como na Certidão de Valentim Fernandes (1503);

*Diário da navegação*, em meio a paisagens plenas de beleza e exuberância natural, esses elementos negativos já terão uma pequena participação, fundamentais para a constituição ali do enredo, peripécias e desfechos.

No jardim do *Gênesis* “Deus fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer”, cercado-o com quatro rios caudalosos, então “tomou o homem e o colocou no jardim de Éden para o cultivar e o guardar” (Bíblia de Jerusalém, 2002). Em *Os trabalhos e os dias*, “espontânea a terra nutriz fruto trazia abundante e generoso” para a raça de ouro (Hesíodo, 2006, p. 29). Pero Lopes menciona, em abril de 1531, em trecho que já apontamos, os cerca de 400 homens da armada que precisam ser alimentados ao longo de toda a expedição pelo continente; no rio da Prata serão apenas em torno de 30 tripulantes a acompanhá-lo. Nos dois momentos, o impacto que a recolha dos abastecimentos traz sobre o espaço natural é em geral muito grande, mas nas passagens pela região da bacia do Prata, para estes escassos 30 indivíduos, o seu ímpeto parece muito desproporcionado e até gigantesco, mostrando-se pleno de significados. Capistrano de Abreu chega a apontar a “fatura inverossímil do pescado”, relatada por Pero Lopes na região do rio da Prata, e a qualificar essas partes da viagem como “desenvolvidas e succulentas” (Abreu, 1940).

Antes de observarmos especificamente a caça e a pesca no episódio da viagem de Pero Lopes e os seus cerca de 30 tripulantes pela bacia do Prata, recuemos a 9 de agosto de 1531, dois dias depois da sua passagem no Atlântico por uma área que avalia ser próxima à foz do rio São Vicente. O autor afirma que ao meio-dia se aproximam de uma ilha, sob enorme nevoeiro, e que ali vão buscar alimento; estabelecem então no local uma enorme matança de aves: “E mandei lançar o batel fora pera ir à ilha matar rabiforcados e alcatrazes, que eram tantos que cobriam a ilha. [...] e matámos tantos rabiforcados e alcatrazes que carregámos o batel deles.” (Sousa, 1968, p. 61) No retorno daquela pequena embarcação, segue-se um fator inusitado, que tangencia o maravilhoso, um pé de vento tão quente que lhe parece fogo e deixa os homens todos com febre. Também na data de quarta-feira, 11 de outubro, rumo ao sul, Pero Lopes aponta alguma recolha de peixes: “Matámos esta noite muitas pescadas” (p. 66). No dia seguinte, as embarcações aproximaram-se de três ilhas de pedras, e curiosamente o minucioso registro das mortes recomeça, desta vez, com a recolha de mamíferos: “donde matámos muitos lobos marinhos” (p. 67). Sobre a segunda feira, 16 de outubro, anota ainda que o capitão mandou ver uma ilha que tinham avistado, “Aqui nesta ilha tomamos água e lenha e fomos com os batéis fazer pescaria e em um dia matámos 18 mil pexes antre corvinas e pescadas e enxovas” (p. 68). Apesar de ser esta uma passagem que antecede a partida do bergantim de Pero Lopes para explorar o rio da Prata, eis um trecho em que já se manifesta em um

---

c) o espaço de terríveis perigos, muitos inimigos e constante insegurança, como em cartas de colonos na década de 1540, como Luís de Góis;

d) A radical convivência dentro de um mesmo compêndio, de visões extremamente contrárias acerca da terra, ora tida como o verdadeiro paraíso da abundância de frutos, plantas, aves, mamíferos e peixes, ora como um terrível território de perigos inesperados e temor, como na *História da Província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Gândavo, publicado em 1576.

grau exacerbado a inverossimilhança da quantidade de pescado mencionada por Capistrano de Abreu.

Então Pero Lopes é enviado por Martim Afonso, a partir de novembro de 1531, com seus 30 tripulantes para explorar e colocar padrões no rio da Prata. Em 24 de novembro, justamente sobre a terra que julga a mais formosa e aprazível, atualmente em território uruguaio, registra: “tomamos muita caça” (Sousa, 1968, p. 77). No dia seguinte, dia 25, após perder tais mantimentos, molhados pela chuva, começa a considerar que ele e seus homens podem viver apenas com o fornecido natureza local: “havia muitos veados e caça que tomávamos e ovos de emas e emas pequeninas, que eram mui saborosas” (p. 78). Tendo avistado sete ilhas, vai à menor delas e sobre a tal vista relata: “aqui estive a noite toda fazendo pescaria” (p. 80). Sobre outra destas sete ilhas, no dia seguinte, escreve “matei muito pescado de muitas maneiras. Nenhum era de maneira como o de Portugal: tomávamos peixes de altura de um homem, [...] os mais saborosos do mundo.” (p. 81) No dia 29 de novembro, pela manhã, complementa, “Mandei pôr fogo em três partes dela [da ilha], pera ver se nos acudia gente” (p. 81)<sup>6</sup>. Em 3 de dezembro, subindo o braço de um dos rios da bacia, em terras que também qualifica como muito belas, em meio a ilhas com arvoredos, repara “muitas aves e garças e abatardas [abetardas]; e eram tantas as aves que com paos as matávamos” (p. 83)<sup>7</sup>. No dia seguinte, em duas ilhas a que chegam, acrescenta: “Aqui achei muitos corvos marinhos e matei deles à besta” (p. 83). Em 10 de dezembro adiciona ainda “de noite matamos quatro veados, os maiores que nunca vi” (p. 85). Em 11 de dezembro, relata ainda: “Neste rio há alimárias como raposas, que sempre andam n’água, e matávamos muitas; tem sabor como cabritos” (p. 85). Por fim, no dia 12 de dezembro, comenta sobre as qualidades extraordinárias dos mantimentos daquelas terras do Prata: “ainda que um home coma dez livras de peixe, em nas acabando de comer parece que não comeo nada e tornara a comer outras tantas”, o mesmo tipo de comentário que faz sobre a água local, como já apontamos (p. 86-87). Assim, com essa lista, que reconhecemos ser enorme, mas que não termina por aí, a imagem da embarcação que salva espécies de animais torna-se oposta em sentido a tais naus, caravelas, bergantins e batéis do extermínio, que recolhem, sim, animais, porém mortos. Como uma navegação infundável de São Brandão, vão de ilha em ilha (ou de espaço paradisíaco em espaço paradisíaco) não apenas a levar curiosidade e maravilhamento do olhar mas também a devastação. Essa expedição é, assim, capaz de figurar o próprio signo da colonização, em mais uma prova dos intrincados níveis dessa obra.

Porém, se efetuamos uma leitura mais atenta, a de tal signo das anti-arcas de Noé, perceberemos que as camadas simbólicas podem se mostrar ainda mais complexas e por vezes polissêmicas. Na parte da *Gênesis* dedicada ao dilúvio, no que se refere à nova ordem do mundo estabelecida por Deus após a descida das águas, a determinação divina é muito ligada ao consumo da carne e temor imposto ao animal: “Sede o medo e o pavor de todos os animais da terra e de

<sup>6</sup> Acréscimo nosso.

<sup>7</sup> Acréscimo nosso.

todas as aves do céu, como de tudo o que se move na terra e de todos os peixes do mar: eles são entregues nas vossas mãos. Tudo o que se move e possui a vida vos servirá de alimento [...]” (Bíblia de Jerusalém, 2002). Portanto, se essa viagem pode se constituir aos olhos de leitores do século XXI como a chegada de barcas bestiais da perdição ecológica, da catástrofe de ecossistemas, além de uma figuração da imposição, violência, força e genocídios que viriam no processo da colonização, por outro lado, as ações ali narradas na recolha de alimento e água podem ser lidas como simbolicamente condizentes com a determinação de uma ordem de mundo pertencente à linhagem pós-Noé, a linhagem de homens que confirmam o domínio e a hegemonia sobre o natural. Talvez por isso, por esse pensamento, Pero Lopes não hesite em detalhar repetidamente seus êxitos sobre os mamíferos, aves, peixes locais, em discurso que oscila entre a propaganda da superabundância daquele continente e a prova de estabelecimento da força humana sobre a natureza e sobre os outros seres vivos.

## Referências bibliográficas

- Abreu, C. Prefácio a Sousa, Pero Lopes de (1940). *Diário da Navegação, 1530-1532* (V. I. 2 ed.). Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários Portugueses.
- Benedeit (2005). *A viagem de São Brandão*. Trad. e pref. José Domingos Morais. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bíblia de Jerusalém (2002). São Paulo: Paulus Editora.
- Chauí, M. (2001). *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2ª reimp.). Unijales.
- Finazzi-Agrò, E. (1993). A invenção da ilha. *Tópica Literária e topológica imaginária na descoberta do Brasil. Rascunhos de História*, 5, PUC-Rio.
- Hesíodo (2006). *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 6a reimp. São Paulo: Iluminuras.
- Sousa, P. L. (1968). *Diário da Navegação de Pero Lopes de Sousa (1530-1532)*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- Teixeira da Mota (1968). Prefácio a Sousa, Pero Lopes de (1968). *Diário da Navegação de Pero Lopes de Sousa (1530-1532)*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.

## Resumo

A relação de viagem intitulada *Diário da navegação* chega-nos como importante documento da expedição de Martim Afonso de Sousa pela América do Sul entre 1530-1532, mesmo que não seja uma fonte primária. Essa narrativa é baseada provavelmente em um diário preexistente escrito por Pero Lopes de Sousa, irmão mais jovem do capitão e um navegador experimentado em geografia, astronomia e técnicas de navegação. A obra nos apresenta as aventuras e as belezas experimentadas por eles em paisagens exuberantes, plenas de rios e de ecossistemas muito ricos, mas também nos relata em detalhes a massiva destruição natural causada por eles mesmos na sua busca por alimentos. Este estudo procura demonstrar que tais embarcações podem ser interpretadas como anti-arcas de Noé, na medida em que levam devastação à natureza local em vez de preservação. Mas mesmo esta relação pode se mostrar mais complexa do que o esperado.

## Abstract

The travel report called *Diário da navegação* is an important historical document about Martim Afonso de Sousa's expedition to South America in 1530-1532, even if it is not a primary source. The narrative is probably based on a previous diary written by Pero Lopes de Sousa, the

captain's youngest brother and an experimented navigator, with a large knowledge in geography, astronomy and navigation technics. It presents us the adventures and beauties experienced in superb landscapes, full of rivers and very rich ecosystems. But it also tells us in details about the massive destruction of nature caused by them on their search for food. This essay demonstrates that their ships can be interpreted as Noah's anti-arcs, as they bring natural devastation instead of preservation. But even this opposition can be much more complex than we expect.

## Um Coleccionador de Milagres: A Obra do Padre Conceição Vieira

A Collector of Miracles: The Work of Father Conceição Vieira

Manuel Curado

Universidade do Minho

**Palavras-chave:** Padre José António Conceição Vieira (1832-?), apocalipse, esoterismo português, magia, redenção, Sebastianismo.

**Keywords:** Father José António Conceição Vieira (1832-?), apocalypse, Portuguese esotericism, magic, redemption, Sebastianism.

### I. Procurar Anomalias na Ordem do Mundo

O padre Rafael Bluteau, um clássico da cultura luso-brasileira, atribui à palavra “milagre” dois significados principais: um milagre é uma obra da onipotência divina ou um evento que ultrapassa as capacidades de qualquer agente natural. A primeira acepção semântica tem um alcance metafísico muito vasto, porque considera que a própria normalidade, e não apenas a exceção à normalidade, é milagrosa, já que manifesta o mistério supremo da existência. Tudo o que existe, pelo mero facto de existir, já é milagroso. Nas palavras de Bluteau, “a conservação do mundo é um perpétuo milagre da Divina Providência” (Bluteau, 1716, V, col. esq., p. 481). É a segunda acepção, contudo, que capta mais facilmente a atenção das pessoas: um evento ou uma obra localizada que parece violar a ordem normal das coisas e os recursos dos seres humanos. É difícil conciliar estes dois significados, porque, do ponto de vista do primeiro, as anomalias da ordem natural diluem-se no milagre supremo e inultrapassável da existência. O ponto de vista do segundo tende a autonomizar o evento anómalo e a amplificar as diferenças em relação ao contexto em que aconteceu, deixando na sombra o mistério maior da existência de tudo. Para um autor como Bluteau, totalmente de acordo com a ortodoxia católica da sua época, a ocorrência de milagres é sempre tributária do poder divino, “porque só Deus de seu próprio poder faz milagres”, explicando que, numa famosa sucessão de três advérbios, “a criatura não os faz senão instrumentalmente, ministerialmente ou impetratoriamente” (Bluteau, 1716, V, col. dir., p. 481).

Tomando, pois, como referência esta definição útil, datada como todas as definições, a investigação em torno dos milagres tem um campo de actuação muito limitado. Não está ao alcance da racionalidade humana conhecer o que está em causa na primeira acepção, já que isso implicaria saber responder às questões mais importantes da metafísica, como as que se colocam a respeito do nada, do ser e de Deus. Como Bluteau liga a segunda acepção à primeira, pouco haverá também a dizer a esse respeito. O segundo significado terá sempre um núcleo inacessível à inteligência humana. Nada, pois, há a fazer de fundamentalmente relevante a respeito da investigação dos milagres. O curso de acção mais ponderado é o da desistência: não vale a pena avançar no estudo do assunto, porque nunca se conseguirá ultrapassar os constrangimentos da criatura em relação à fonte de tudo o que existe. Nas suas margens, contudo, há a possibilidade de fazer *pele menos* o inventário do que acontece de modo aparentemente milagroso, de recolher as narrativas que se contam e de tentar compreender o lado humano dos milagres, nomeadamente o modo de potenciar a utilização de poderes excepcionais e os efeitos dos milagres na vida dos indivíduos e das comunidades. Não se trata, como se vê, de explicar o próprio poder sobrenatural, mas apenas de desenhar as sombras lançadas por esse poder sobre o mundo natural e humano. Melhor do que isso parece ser impossível.

Infelizmente, a complicar esta formulação a traços largos da problemática do milagre, o mero inventário das ocorrências da segunda acepção está severamente prejudicado pelo império da explicação científica do mundo. Dizendo de outro modo: a época em que existia sensibilidade para o estudo da possibilidade do milagre parece ter passado. A mera sugestão de que o mundo possa ter eventos milagrosos é dissonante em relação a tudo o que a ciência moderna propõe. É pouco provável, pois, que a reflexão contemporânea sobre a possibilidade de milagres consiga acrescentar algo de novo a um problema que atravessa os séculos. A curiosidade que ainda existe a respeito da possibilidade dos milagres não é, ela própria, um contributo para essa reflexão, mas uma mera parte do assunto a explicar, já que é um dos efeitos que a história longa dos hipotéticos milagres causou nas sociedades. Cada época parece alimentar um número vasto de perplexidades sobre o que de facto existe no mundo. Deste ponto de vista, o início do século XXI nada tem a respeito dos milagres nada que o distinga dos séculos passados. Os sociólogos fazem os seus estudos sobre a diversidade dos contextos em que alegadamente acontecem e sobre as movimentações populares que os promovem; os filósofos redigem os seus argumentos sobre a natureza e as suas leis, como sempre fizeram; os crentes também podem continuar a fazer o que sempre fizeram desde tempos imemoriais. As categorias mais importantes que organizam a percepção do assunto continuam estáveis onde sempre foram estáveis, nomeadamente na divisão fundamental entre espaço sagrado e espaço profano, e continuam problemáticas onde sempre foram problemáticas, nomeadamente a dúvida sobre a existência de entidades aparentemente inteligentes, mas não humanas, a dúvida sobre a própria possibilidade dos milagres e a dúvida dramática sobre o sentido último desses eventos (a existir de todo).

O milagre parece ser um assunto que apenas dá ocasião para que a seu respeito se produzam variações cansativas sobre o que já se sabia e não sabia há

muito tempo. O tédio dos intelectuais pode, pois, tornar-se insuportável, porque, a respeito de um assunto que parece importante, mas de que não se tem a certeza filosófica de que seja *mesmo* importante, não se teria nada de novo a dizer, e, pior ainda, não se teria sequer a esperança de vir a ter num futuro remoto qualquer perspectiva nova sobre o assunto. A contextualizar esta sensação de impotência dos teóricos, há a suspeita insidiosa de que não se trata apenas de saber e de não saber o mesmo que já se sabia no passado; a situação é mais grave, porque talvez se saiba muito menos do assunto no século XXI do que noutros períodos da história intelectual. Se se tomar como referência um qualquer grande autor do passado (Bluteau foi uma mera ilustração), parecerá indubitavelmente que ele sabia mais do assunto do que as pessoas do século XXI. O facto de se viver no contexto de um mundo que tem uma explicação dominante para o que acontece – a imagem científica do mundo – faz com que não se preste atenção suficiente aos casos que violam aparentemente o quadro das categorias científicas. Pensando na tendência que se manifesta na diminuição da sensibilidade perante a mera possibilidade de poderem acontecer violações do esquema de explicação científica, é possível antecipar um mundo totalmente secularizado em que a mera noção de milagre seria uma memória distante de épocas passadas.

Este futuro não se está a aproximar. A existência de milagres não parece depender das percepções culturais que se tem deles. Na margem diminuta que é possível estudar, há, talvez, lições a recolher. Não há milagre ou conhecimento da existência de milagres sem uma narrativa que afirme precisamente que aconteceu tal e tal milagre. A existência contínua destas narrativas é só por si merecedora de reflexão. Estas sombras do milagre foram colecionadas por um pequeno número de indivíduos ao longo dos séculos. Estes indivíduos poucas vezes tiveram a estima dos representantes da cultura dominante. A ciência moderna, em particular, sempre teve uma relação problemática com os indivíduos que esforçadamente colecionavam as informações sobre anomalias, portentos, maravilhas, monstros e, obviamente, milagres. A mera proximidade dos indivíduos em relação a estes fenómenos fez com que, por estranho contágio, o resultado do seu trabalho não parecesse rigoroso e sério. A ciência moderna construiu-se em torno de uma metodologia apoiada no ideal da objectividade. Uma experiência é científica apenas se se puder reiterar por observadores terceiros nas mesmas condições em qualquer outro lugar e tempo. Eventos que não podem ser reiterados com estes constrangimentos metodológicos foram sendo colocados nas fronteiras do conhecimento humano, a caminho da invisibilidade e da irrelevância. Se, estranhamente, ainda é possível falar a respeito de anomalias da ordem natural, isso deve-se em parte não despendendo ao trabalho esforçado de colecionadores das sombras testemunhais e documentais desses eventos raros. O papel desses colecionadores não foi suficientemente valorizado pela teoria da ciência nem, aliás, pelo pensamento filosófico, ele próprio filho de uma tradição racionalista que sempre viu com desconfiança a procura sistemática de eventos anómalos. Esta tradição “forteana”, como se poderia denominar, inclui o próprio Charles Fort, e, só para dar alguns exemplos, investigadores como John A. Keel, Aimé Michel, Zecharia Sitchin, Jacques F. Vallée, Erich von Däniken e Salvador Freixedo, já para não falar de figuras do passado ocidental (e.g. Plínio,

o Velho e Pierre Boaistuau) e oriental (a recolha chinesa de anomalias, *sou-chen chi* e *chih-kuai*, ou *zhiguai*). Alguns outros autores, por todo o mundo, desenvolveram o trabalho meritório de recolha de dados que auxiliam a fixar as sombras das anomalias da ordem do mundo. Se fosse possível resumir em duas ou três frases o contributo destes investigadores, dir-se-ia que, ao colecionarem os indícios evanescentes das anomalias, contribuíram para que se criasse um caso intelectualmente fundamentado do fenómeno do milagre. O ponto de vista deles não é, como se viu, o da ciência, nem o do pensamento filosófico. Lembrem, diferentemente, os colecionadores seiscentistas que organizaram as câmaras e os gabinetes de aberrações, de curiosidades e de maravilhas (*Wunderkammern*), como o padre jesuíta Athanasius Kircher. Falta certamente uma síntese teórica para dar sentido a essas colecções de maravilhas, mas o mero número das mesmas está a contribuir para que se produzam no futuro essas teorias gerais.

É interessante, por conseguinte, conhecer a própria tradição dos colecionadores de milagres, já que, nessas colecções olvidadas pelas religiões organizadas, pelas academias científicas e pela filosofia universitária podem ter ficado registados os contornos das sombras de alguns milagres. (Por razões que seria ocioso elencar, noutras áreas dos estudos da cultura e do pensamento acontecem muitos outros casos de invisibilidade e de ingratidão. Pense-se nos grandes colecionadores e nos caçadores quase lendários de manuscritos e de livros raros, nos editores, nos tipógrafos, nos agentes literários e nos cultores da arte da grande encadernação. Por menosprezo dos constrangimentos materiais da vida intelectual, os próprios intelectuais desconhecem tudo isto, contribuindo desse modo para que as histórias paralelas dos conteúdos e dos continentes nunca se venham a cruzar e esclarecer mutuamente.) Estes indícios de eventos que materializam a segunda aceção de milagre de Bluteau, apesar de estarem na margem quase irrelevante de um assunto incomensurável com os recursos da inteligência humana, têm um valor desproporcionado, já que contribuem para questionar a ordem natural explicada pela metodologia científica, o catálogo das capacidades dos seres humanos e, obviamente, o sentido da existência. Esses indícios não teriam sido recolhidos sem que o preço elevado de vidas sem fama tivesse sido pago. Há muito a fazer para recuperar esses colecionadores esquecidos e as suas obras meritórias, sobretudo os dos países periféricos.

Não há ainda, infelizmente, nenhum estudo sistemático sobre os exploradores do numinoso em Portugal e no mundo de língua portuguesa, sobretudo o Brasil. Das *Cartas do Cavaleiro de Oliveira*, de 1741, passando pelas *Raridades da Natureza*, de Pedro Norberto de Aucourt e Padilha, de 1759, até à *Relação de Vários Casos Notáveis e Curiosos sucedidos em tempo na Cidade de Lisboa e em outras Terras de Portugal*, de Gustavo de Matos Sequeira, de 1925, muitos vultos haveria a inventariar como precursores dos investigadores mais recentes, como Fina D'Armada, Joaquim Fernandes e Manuel J. Gandra. O que se segue contribui para a recuperação desse legado de figuras pouco amadas pelo *establishment* académico. Propõe-se a lembrança de um colecionador de milagres da segunda metade do século XIX europeu, e, a propósito da sua obra, far-se-ão considerações sobre o sentido do assunto que o movia: os eventos extraordinários que acontecem por vezes no mundo apontam para uma humanidade redimida. A natureza que se

manifesta no evento excepcional parece ligar-se à procura da felicidade humana. As narrativas sobre esses eventos são, pois, promessas de redenção.

## II. Um Coleccionador de Milagres

É pouco provável que o nome do padre algarvio José António da Conceição Vieira (n. c.1842-m.?) seja reconhecido. Os seus contemporâneos fixaram as suas percepções nas imagens do beato que trouxe a água de Lourdes para Portugal e do orador que se terá congratulado em público pela morte de Alexandre Herculano. Para o jornal humorístico *O Pimpão*, “o bufarinheiro de Lourdes” pisava nesse momento “o dragão da impiedade” (Mirski, pseud., 1877, p. 4). Ramalho Ortigão, na “Carta a Pio IX” que publicou nas *Farpas*, já tinha apodado Conceição Vieira de “sacrista”, caricaturando-o como organizador de uma romaria ao Vaticano com o intuito de se obter, pela “módica quantia de dezasseis libras” uma indulgência plenária dos pecados (Ortigão, 1876, V, p. 63; 1888, p. 60). Na prosa corrosiva do grande escritor, Conceição Vieira era o tipo de pessoa para quem é “fácil despir os pecados como se despe um colete de flanela, descalçar a culpa como se descalçam as chinelas de trazer no quarto, e pendurar a responsabilidade como se pendura a *robe de chambre*” (Ortigão, 1876, V, p. 63; 1888, p. 60). Por sua vez, o crítico literário Alexandre da Conceição, defensor do evolucionismo, considerava que a “vermelha pessoa do reverendo padre Conceição Vieira” tinha uma “autoridade científica e literária igual à do Santo Ofício” (Ortigão, 1876, pp. 23-24). Na mesma veia, Urbano Loureiro, numa das suas crónicas dos *Ortigões*, diminui Conceição Vieira ao estatuto de “despenseiro com exclusivo das águas milagrosas” (Loureiro, 1877, p. 37). Até mesmo o grande Camilo se pronuncia na sua *Maria da Fonte*, de 1884, sobre o sacerdote algarvio, classificando-o de “mitólogo”; como o vê próximo do Padre Casimiro, e como considera este um segundo José Agostinho de Macedo, é provável que Camilo entendesse Conceição Vieira como o terceiro vulto dessa série de padres ignorantes e reaccionários (Castelo Branco, 1901, pp. 285, 290; cf. p. 14). Com esta projecção pública, não admira que as suas obras nunca tenham sido reeditadas e que apenas os eruditos com interesses na história local do Algarve e personalidades que se afadigam no inventário dos eventos anómalos em Portugal o mencionem por vezes (e.g. Nunes, 1985; Fernandes, 2016, p. 89).

Este destino de um polemista ultraconservador da segunda metade do século XIX português não parecerá talvez injusto. Numa época de avanços notáveis da ciência e da técnica, Conceição Vieira parece ter escolhido temas anacrónicos para as suas obras. A crítica ao progresso oitocentista baseado nos impérios coloniais e no império ainda mais poderoso da tecnologia com base científica é misturada com diatribes contra as associações secretas que, do seu ponto de vista, dominavam o Portugal e a Europa Ocidental da época, nomeadamente a Maçonaria. A enquadrar todas estas críticas estava um pensamento que teria sentido no final da Idade Média e no início da Modernidade, quando os grandes demonólogos europeus publicavam os seus tratados contra os malefícios da bruxaria. Olhar para a realidade pujante de 1880 com os olhos do século XVI ou do século XVII é dissonante com a cultura erudita vasta que os seus livros reve-

lam. Esta impressão de estranheza acentua-se quando se repara que o sacerdote algarvio acompanhava com interesse manifesto as notícias sobre os progressos técnicos e científicos do seu tempo. Mais ainda, não lhe passam despercebidos grandes movimentos sociais, como a curiosidade pública a respeito das técnicas do hipnotismo e a introdução em Portugal das crenças do francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, mais conhecido como Allan Kardec, o principal organizador do Espiritismo oitocentista. Os locais das sedes das associações espíritas lusitanas são cuidadosamente identificados por ele: Lisboa, Almada, Faro, etc. (Vieira, 1884, pp. 48-49; 1886, pp. 171, 195; etc.). Se é verdade que Conceição Vieira pode ser acusado de criticar tudo e mais alguma coisa da sociedade finissecular, nunca poderá ser dito a seu respeito que se alheou em relação ao que estava a acontecer nas zonas sombrias dessa sociedade que os cientistas e intelectuais têm dificuldade em estudar e compreender. É justo reconhecer que as suas obras oferecem uma pequena enciclopédia de crenças que atravessaram a vida europeia durante séculos. Conceição Vieira faz parte do conjunto de personalidades que colecionaram notícias sobre anomalias da ordem do mundo, anomalias não susceptíveis de repetição em ambientes controlados. Neste sentido preciso, foi um colecionador de milagres.

Ora, uma parte muito interessante desta enciclopédia de crenças populares em torno de eventos excepcionais é dedicada à lenda de uma Ilha Encoberta que existiria algures entre a Europa e a América. Não se comprometendo com o nome exacto dessa ilha, vai elencando as representações históricas que ela foi merecendo, do velho nome platónico de Atlântida, passando por Antília, Ilha de Santa Cruz e Ilha de São Borondon (*sic*). Impressionava Conceição Vieira uma longa série de testemunhos escritos de marinheiros e viajantes que afirmavam por sua honra terem visto a Ilha Encoberta no meio do oceano e até interagido com os seus habitantes. A via testemunhal, como se poderia denominar este conjunto de representações, é muito rica em documentos que o cronista, que ele também foi do jornal legitimista *A Nação*, recolheu na Torre do Tombo. Recorde-se meia-dúzia de casos. Um tal Dom Francisco de Meneses, cavaleiro professo na Ordem de Cristo, testemunha que se achou a certa altura da sua viagem “numa ilha nunca vista pelo piloto [...] na qual se divisava um grande cais [...] e logo se ouviu um trovão e tudo desapareceu” (Vieira, 1884, p. 140). Os sacerdotes Frei André de Jesus e Frei Francisco dos Mártires registam numa carta de 1678 que, numa viagem do Maranhão para Lisboa, encontraram uma ilha com um cais muito bom, com estradas de qualidade, com um vasto arvoredo e, detalhe muito interessante, com palácios. Os sacerdotes afirmam ter falado efectivamente com os habitantes da ilha, descrevendo-os como pessoas de alta estatura e de barbas compridas. Tentando fixar os sentimentos que acompanharam o encontro com esses habitantes, os sacerdotes registam a atmosfera numinosa que os envolvia, dizendo que “toda esta gente parecia do outro mundo” (Vieira, 1884, p. 142). Os detalhes do palácio que visitaram não foram esquecidos, notando-se a existência de quadros com cenas bélicas, estátuas de mármore fino, chafarizes de água cristalina, jardins luxuriantes e leões domesticados. Uma pequena Arcádia no meio do mar, em suma. Um capitão de barca de nome José Tavares afirma ter visto seres estranhos de oito palmos de altura, seres híbridos que eram a um

tempo marinhos e femininos, e viu igualmente um ser humano que, parecendo ter menos de trinta anos, tinha de facto mais de cento e setenta (Vieira, 1884, p. 152). O viajante genovês Bremudo fixa o seu testemunho em 1756, relatando o encontro atlântico com uma vasta armada cujo comandante lhe disse pessoalmente que o objectivo da “sua navegação era *esperar tempo*, e a sua nação *procedia de Portugueses*, e que se não podia declarar mais, e que *ao seu tempo descobrirá o mundo quem eram*” (Vieira, 1884, p. 157). Na armada estavam também mulheres e crianças, todas elas afirmando que “o seu rei era mais poderoso que todas as regiões do mundo”, sendo um império que “se havia ocultado por permissão divina perto de 200 anos” (Vieira, 1884, p. 158). Apenas um ano antes da publicação em 1884 deste livro de Conceição Vieira, *O Spiritismo: Ilha Encoberta e Sebastianismo*, marinheiros norte-americanos, obviamente desconhecedores do imaginário lusitano, afirmaram ter encontrado uma grande ilha a poente da Madeira, em cujas praias viram restos de cerâmica grega.

Discernindo nesta biblioteca vasta de testemunhos, que aqui se resume, uma lógica de aparecimento e de ocultação, Conceição Vieira inventaria os aspectos comuns aos relatos. Três aspectos são especialmente recorrentes: os habitantes parecem falar um português muito antigo; esse povo do mar parece ter vida cristã organizada em bispados; a ilha parece aos que a viram “uma nuvem suspensa na superfície do mar” (Vieira, 1884, p. 130); e, detalhe muito relevante, os navios só dão com ela depois de grandes tempestades (Vieira, 1884, p. 131).

Este conjunto de testemunhos escritos e ajuramentados concorda estranhamente com uma tradição erudita muito antiga. Como é óbvio, os marinheiros não poderiam ter a sofisticação cultural de eruditos que dedicaram todas as suas vidas ao estudo. A semelhança estrutural das narrativas destes dois conjuntos de pessoas é, pois, significativa. Conceição Vieira percorre autores portugueses como o historiador João de Barros e o sempre presente Frei Bernardo de Brito, mas também António de Sousa de Macedo, Frei Manuel dos Anjos, Julião de Castilho, António Galvão, Manuel de Faria, o já mencionado Rafael Bluteau, Frei Henrique de Santo António e até o filósofo setecentista Padre António Cordeiro. Esta via historiográfica, como se poderia denominar, deriva não só de lendas muito antigas sobre os habitantes do mar mas também de narrativas mais recentes, nomeadamente a lenda açoriana em torno de Martim da Boémia, figura que se teria casado com a filha de um donatário do Faial de nome Jos d’Utra (Vieira, 1884, p. 128).

A enriquecer o alcance desta semelhança estrutural de narrativas está ainda uma segunda aproximação. A biblioteca lendária a que se refere Conceição Vieira está de acordo com um outro filão do imaginário ocidental: a literatura profética sobre a Ilha Encoberta. Esta literatura inclui vultos muito diferentes, desde os profetas veterotestamentários, como Isaías, Joel, Zacarias e Ezequiel, até figuras estranhas como a do sapateiro e “profeta” popular Bandarra. Conceição Vieira acrescenta ainda a este conjunto os vaticínios do Beato António da Conceição e figuras populares pouco conhecidas que teriam alegados dons de antecipação do futuro, nomeadamente um tal Pincho do Algarve, o mestiço de Malaca e o pretinho do Japão.

A complicar esta leitura das bibliotecas eruditas antigas, dos textos sagrados ocidentais e das tradições populares do seu país está a curiosidade do leitor de notícias sobre descobertas científicas. Conceição Vieira alonga a sua reflexão com cálculos sobre o número de cometas que têm aparecido nos céus durante o último século, garantindo que “nunca se viu tanto cometa” (Vieira, 1884, p. 202; cf. pp. 173, 179). Vê também, nos trabalhos agrícolas em torno das vinhas, sinais preocupantes de enfraquecimento da luz solar, como se a terra e o sol estivessem a ficar cansados (Vieira, 1884, pp. 192, 194).

O acordo dos testemunhos directos de marinheiros e viajantes, das lendas populares, da tradição erudita e historiográfica, dos relatos visionários e proféticos, e, mais contemporaneamente, das observações astronómicas sobre cometas e sobre a actividade do Sol não pode ser uma coincidência. Perante esta convergência ampla de dados que provêm de fontes muito diversas, o Sebastianismo é um pequeno detalhe com que Conceição Vieira não se compromete, recusando ostensivamente a hipótese do regresso de Dom Sebastião (Vieira, 1884, p. 165). Seja acordo, seja convergência, seja estranha coincidência, seja, de modo mais neutro, semelhança estrutural, ou qualquer outra designação que se encontrar, há necessidade de dizer uma palavra a este respeito. É possível olhar para os dois lados deste assunto: por um lado, procurar a fonte comum aos vários conjuntos documentais que representam a Ilha Encoberta; por outro lado, avaliar os indícios de realidade para que apontam as narrativas. Pode acontecer que estas derivem de uma fonte comum, mas também pode acontecer que, a despeito da semelhança estrutural que as irmana, essa fonte comum não seja parte do mundo físico, mas parte de um nível da realidade mais profundo que é manifestamente difícil de cartografar. Não sendo um filósofo encartado, o que move o padre algarvio parece ser a paixão dos colecionadores de maravilhas e de anomalias da ordem do mundo. Aqui e ali, contudo, aborda as questões tormentosas ligadas à fonte comum das narrativas e à avaliação da realidade do referente do que é narrado e profetizado. Lança dúvidas muito inquietantes, por exemplo, sobre a natureza dos seres descritos pelos testemunhos experienciais, já que eles podem ser seres humanos ou “simples espíritos materializados, pela condensação do éter”, acabando por se inclinar – sem grandes certezas, verdade seja dita – para que sejam seres humanos reais, se bem que tenham uma espécie de vida suspensa, já que vivem “na graça de Deus por uma reconciliação sincera” (Vieira, 1884, pp. 158-159). Do lado da fonte dos eventos testemunhados ou dos conteúdos proféticos, reconhece, como se esperaria, que sempre existiu um espírito profético por vontade de Deus (Vieira, 1884, p. 177), mas nada diz sobre o modo como essa fonte dos eventos molda realidades diferentes: uma coisa é a experiência de marinheiros no meio do oceano ou no seguimento de tempestades violentas; outra, bem diferente, é a religiosidade popular; e outra, ainda, é a imaginação que se manifesta no trabalho de alguns eruditos. Não estava ao alcance do colecionador formular a hipótese de visitantes do espaço exterior, ao modo contemporâneo de um Erich von Däniken ou de um Andreas Faber-Kaiser; mais de um século depois deste trabalho oitocentista de recolha de documentos antigos, continua a ser difícil conjecturar como seria possível que eventuais alienígenas possam ao longo de séculos fazer nascer uma imaginação com traços estruturais recorrentes. Não

estava também ao alcance de um polemista reparar no modo como os conteúdos das narrativas é perene, ultrapassando as circunstâncias da história luso-brasileira e apontando para um fundo imagético recorrente, como se esse conteúdo manifestasse um oceano de imagens que povoam a alma colectiva. Por maioria de razão, teria sido difícil teorizar na época a existência de universos paralelos.

O mérito do trabalho de coleccionador não é, contudo, o de teorizar, mas o de propiciar as condições adequadas para fundamentar futuras teorizações. Outros coleccionadores, perante o mesmo conjunto de narrativas antigas, afastaram qualquer possibilidade de elas serem verdadeiras, esquecendo-se de que não é apenas o conteúdo narrado que é interessante, mas também o próprio facto de existirem essas narrativas. Por exemplo, o olissipógrafo Gustavo de Matos Sequeira, que compulsou as narrativas dos marinheiros e viajantes e as reconstruiu numa síntese elegante, termina o seu trabalho com cepticismo, afirmando que “[n]ão sei o que o leitor pensa a este respeito. De mim lhe juro que não acredito uma única palavra de tudo quanto acabei de escrever” (Sequeira, 1925, p. 138). Se tivesse sido confrontado com esta opinião posterior à sua morte, é provável que o sacerdote algarvio reiterasse o que já havia dito mais de meio século antes, num livrinho sobre o Condestável D. Nuno Álvares Pereira: “Cada um entende o progresso à sua maneira: eu entendo-o assim” (Vieira, 1871, p. 7). Entre a crença de Conceição Vieira e o cepticismo de Matos Sequeira, muito haverá ainda a explicar. Todavia, considerando as propriedades evanescentes e fantasmáticas dos fenómenos anómalos, a mera recolha das narrativas que os fixaram já é um resultado suficientemente bom. Não é a crença nem o cepticismo que têm de ser explicados, mas sim as narrativas e, sobretudo, os eventos que as terão causado.

### III. Conjecturas Explicativas

O que é fascinante nas obras deste tesoureiro da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, segundo a nótula biográfica que o sempre útil Inocêncio dá dele (Silva, 1884, XII, p. 224), não é apenas o conteúdo positivo que está nelas, mas uma ausência que denuncia uma incapacidade de pensar. A ausência mais sentida é talvez a de uma doutrina da *Imaginatio*, uma teoria das imagens que dão forma à realidade e ao pensamento humano. Se Conceição Vieira tivesse sido um neoplatónico, poder-se-ia num só golpe de vista apreender a fonte destes testemunhos e narrativas e avaliar com propriedade a falta de realidade de que parecem ilusoriamente padecer.

Preparando uma reflexão sobre o valor último destas narrativas recorrentes, o Padre Conceição Vieira contribui para este imaginário de um modo surpreendente. O coleccionador de narrativas sobre anomalias na ordem do mundo dá lugar por vezes ao proponente de conjecturas hermenêuticas ainda sem a desenvoltura de construções teóricas sofisticadas. Para ele, o povo do mar é uma fracção de Lusitanos que vive separada há mais de mil anos numa ilha que, sendo “tão grande quanto Portugal”, tem milhões de pessoas que vivem sem guerras e sem pestes (Vieira, 1884, p. 163). Concedendo algum mérito a este modesto exercício explicativo, repare-se no que está em causa. Não se trata apenas de uma armada perdida no oceano, nem de uma ilha especial no vasto Mar de Sargaço, nem sequer das

“três ilhas postas em triângulo” das lendas em torno do tal Martim da Boémia, descrito por Conceição Vieira como um perigoso alquimista, nigromante, espiritista e “investigador da pedra filosofal” (Vieira, 1884, p. 129). Trata-se, sim, de uma duplicação da realidade, de um vislumbre de um mundo paralelo: a ilha tem o tamanho de Portugal; o número dos seus habitantes coincide com os milhões de portugueses que já existiram; a crença religiosa das entidades encontradas no meio do mar parece semelhante, para não se afirmar peremptoriamente que é de facto a mesma; as memórias identitárias têm aspectos comuns, já que os habitantes da ilha parecem ter abandonado a Península Ibérica a determinada altura, mantendo o contacto com a história portuguesa através de notícias que afirmam ter obtido dos marinheiros que aportam à ilha.

Não é apenas a ausência de guerras e de doenças que abala uma semelhança estrutural perfeita. Isso seria uma ampliação meramente evemerista do que existe: a realidade terrestre seria, neste caso, expurgada dos seus males e inflacionada nas suas virtudes. Não há apenas espelho perfeito; há abdução e recriação paralela. Os habitantes da Ilha Encoberta são indubitavelmente a versão purificada e sublimada dos próprios portugueses, mas são também o plano alternativo de Deus para a humanidade. Diz ele que esses “povos desconhecidos” foram “providencialmente preservados desta falsa civilização”, e virão a ser os executores da vontade divina de melhoria do curso da história humana (Vieira, 1884, p. 173). Para o polemista conservador, a humanidade aperfeiçoada que irá substituir a humanidade degradada já existe algures, estando à espera do momento certo para irromper pela História humana. Nada se diz sobre o que é precisamente o milagre. Será o cruzamento dos dois mundos, a existência paralela dos dois mundos ou a mera notícia de que existe um mundo paralelo mais perfeito e com a missão elevada de substituir a humanidade, se for caso disso? As narrativas de encontros extraordinários não permitem grandes respostas. Contudo, não parece abalar a consciência moral nem tampouco a fé de Conceição Vieira a utilização funcional de povos inteiros por Deus, num jogo cósmico em que os seres humanos são meros peões, já que, como afirma, não lhe “repugna aceitar a existência de um povo *derrancado* que viva em *terra desconhecida*, aguardando o momento em que tenha de reaparecer” (Vieira, 1884, p. VI). Os habitantes da Ilha são iguais aos seres humanos, excepto na diferença significativa de que são uma humanidade não adulterada devido a decisões erradas. Contudo, se os seres humanos vivem num mundo em que se imiscuem poderes sobrenaturais benígnos e malignos, não se fica a saber se as decisões erradas são exclusivamente as dos seres humanos, se são as decisões humanas maculadas pelas influências malignas, se são apenas as malignas ou se são todas as que aconteceram de tal modo que a humanidade tenha de ser substituída (neste caso, as decisões apoiadas por entidades benignas também deveriam ser responsabilizadas, já que essas entidades teriam fracassado na sua intervenção). Cada um destes cenários tem consequências diferentes, se se assumir (sem fundamento) que o poder divino é justo. Por exemplo, assim como há uma humanidade alternativa, poder-se-ia supor um mundo alternativo de seres sobrenaturais malignos e benígnos. Todos os agentes que participaram numa determinada sequência histórica teriam de ser substituídos; seria uma injustiça que apenas os peões humanos de uma jogatana

que os ultrapassa fossem substituídos. É claro que, neste cenário, estas categorias de entidades poderiam vir a ser colocadas em destinos diferentes, no mesmo destino ou destruídas definitivamente. Também estas possibilidades mereceriam por sua vez reflexões interessantes.

Quando a forma de viver contemporânea mergulhar no abismo, será necessária uma intervenção divina. Este ponto é claro. Conceição Vieira fala, em pleno século do triunfo da ciência e da técnica, de uma “regeneração social”, de uma “restauração” e de uma “reabilitação da Igreja” (Vieira, 1884, pp. 175, 176, 177; cf. p. 194). Não é possível defender peremptoriamente que, no futuro da Europa oitocentista, não haverá qualquer hipótese de melhorar as condições de vida espiritual. Conceição Vieira não poderia garantir a inconsequência da esperança num futuro melhor, tanto mais não seja porque isso implicaria um determinismo histórico em rota de colisão com a crença absolutamente central do Catolicismo de que o ser humano é livre, não tendo, pois, um destino necessariamente trágico (Vieira, 1884, pp. 15, 18, etc.).

No livro *O Spiritismo* não se desenvolve uma teoria ampla da História, mas no livro *O Apocalipse e a Magia*, de temática mais abrangente, que publicou dois anos depois, há toda uma reflexão sobre a lógica das sete épocas do mundo: da dispersão dos Apóstolos à paz de Constantino (I); de Constantino ao aparecimento do Islão (II); a época da consolidação do poder temporal dos Pontífices (III); de Carlos Magno até ao tempo de Lutero (IV); de Lutero até à Revolução Francesa (V); a sexta época, em que ainda o sacerdote estava, é a do aparecimento de governos adversos à Igreja (VI); a sétima época, iniciada no século XIX, é a que conduzirá ao Apocalipse e ao fim dos séculos (VII). Como facilmente se vê, não é fácil conciliar a lógica férrea desta sucessão de épocas com as teses centrais da liberdade humana e da ausência de um destino pré-determinado. Os indivíduos de cada uma destas épocas poderão alimentar a ilusão de que procederam de modo livre, mas a agregação de todos os comportamentos estará de acordo com a sucessão das épocas. A liberdade será uma ilusão simpática para doirar a morte apocalíptica que espera o mundo humano. O fim dos séculos espera toda a gente, incluindo os iludidos pelo ópio agradável da crença filosófica na liberdade.

Como se compreende, nesta lógica férrea das sete épocas da História do mundo, com os seus avisos, os seus atributos, os seus selos, as suas trombetas e as suas taças (Vieira, 1886, p. 16; cf. pp. 60-61), há pouco espaço para liberdades individuais, liberdades estas garantidas em teoria, mas comprometidas pela perspectiva que Conceição Vieira tem de uma realidade em que os seres humanos *não* são os únicos protagonistas da História. O mundo metafísico em que Conceição Vieira se move desapareceu da representação científica do mundo, porque séculos de filosofia sofisticada e de metodologia científica muito redutora garantiram que esses outros protagonistas da História não existem de todo (nomeadamente as criaturas de ordem superior, os demónios e os representantes destes na terra, Vieira, 1886, p. 6). Alguém que tenha crescido e sido formado no âmbito da tradição científica e filosófica da Modernidade não perceberá o discurso de autores como o do coleccionador e polemista Conceição Vieira. Em certo sentido, essa pessoa está refém de uma imagem do mundo. Por muito sofisticada que esta imagem seja, impede que outras perspectivas sobre a realidade sejam consideradas.

#### IV. Diagnóstico Civilizacional

É aqui precisamente que o imaginário milagroso da Ilha Encoberta se entronca numa reflexão civilizacional sobre a Modernidade. O Padre Conceição Vieira descreve uma sociedade que, “de precipício em precipício” (Vieira 1884, p. 171), se aproxima do Apocalipse. Este diagnóstico cultural, como se poderia denominar, causa alguma surpresa, porque Conceição Vieira toma aspectos da cultura ocidental, que são habitualmente interpretados como positivos, como manifestações de um pesadelo sem fim à vista em que a Modernidade vive. A vida contemporânea é descrita como estando refém de “uma estranha corrente de ideias” (Vieira 1884, p. 171) em que as doutrinas materialistas, ateístas, positivistas, liberais, comunistas e socialistas conduzem os destinos colectivos ao desastre. Com cores impressionistas, discerne-se nas formas de viver contemporâneas uma escravidão ao tempo presente. As pessoas parecem ter perdido o horizonte do futuro: “o presente, e não o futuro, é que [...] absorve todos os seus cuidados” (Vieira, 1884, p. 172). Mais, elas perderam a referência a laços sociais importantes, já que o grande organizador dessas vidas é o egoísmo crescente e impiedoso. Para Conceição Vieira, os valores ligados à família estão a desaparecer e cada pessoa acaba por tratar apenas dos seus próprios assuntos. É evidente aos seus olhos a indiferença das pessoas pelos quadros tradicionais de virtude; a falta de estima pelo trabalho; o gosto desproporcionado pela ociosidade; a quebra da relação de obrigação mútua, o que faz com que as pessoas sintam que tudo lhes é devido, mas que elas próprias nada devem a outras pessoas; o abalo forte na instituição do casamento devido ao adultério que se propaga a olhos vistos; e uma educação sem as orientações doutrinárias da religião.

A análise civilizacional que o Padre Conceição Vieira faz da vida sua contemporânea é muito perspicaz; discerne, por exemplo, o aumento do gosto que as pessoas têm pelo risco e o conseqüente crescimento da falta de temor pela morte, situação que pode roçar a indiferença ou até mesmo a procura deliberada da morte. A organização burocrática do Estado e dos serviços públicos merece considerações curiosas. Vieira discerne no aumento do número de funcionários públicos a que assistiu a segunda metade do século XIX um sinal de vidas inautênticas que são geridas por instituições e não pelos próprios indivíduos (Vieira, 1884, p. 110).

O estudo desta “sociedade corrupta e corruptora” (Vieira, 1884, p. 172) é manifestamente arguto e estranhamente próximo do século XXI. Encontram-se análises de teor semelhante em muitos autores posteriores. Contudo, o que é difícil de aceitar nos livros de Conceição Vieira, e que raramente é observado por outros analistas, é o fim do privilégio da autoria das acções humanas. Perante o que foi descrito, mesmo que não se concorde com todos os detalhes do diagnóstico civilizacional, sempre se poderia dizer que os eventos sociais oitocentistas que descreve derivaram de decisões criativas de indivíduos concretos ao longo dos últimos séculos. Estar-se-ia a reclamar o que parece evidente a quase todas as pessoas: as teorias pertencem aos autores que as propuseram e as decisões são responsabilidade de cada um. Esta é a forma normal de interpretar os eventos do mundo. Quem escreveu um livro? O seu autor. Quem decidiu de uma determinada forma? As pessoas que estão implicadas numa determinada acção.

Quando cada pessoa vai às compras aos sábados à tarde, quem deverá ser responsabilizado por essas decisões comerciais? A resposta que parece evidente é a de que são as pessoas que precisamente vão ao supermercado às compras. Esta forma de interpretar a acção, os eventos e as responsabilidades é claramente filosófica; séculos de debate intelectual no Ocidente criaram o entendimento de que as coisas se passam desse modo. Correndo o risco de tomar conhecimento de uma opinião ininteligível para as gerações que se habituaram a respirar uma atmosfera de descrença, por influência de processos culturais vastos que nenhum indivíduo consegue controlar ou recusar, Conceição Vieira questiona-se sobre a hipótese de muitas ideias que fizeram caminho no debate intelectual e na sociedade poderem ter tido uma origem, uma influência ou até mesmo um direccionamento sobrenaturais. Os grandes movimentos de ideias que entusiasmaram a Europa desde o século XVIII (nomeadamente, o indiferentismo, o liberalismo, o comunismo, o socialismo e o niilismo) são, aos olhos do polemista algarvio, fruto de influências espirituais malélicas. A instituição setecentista da Maçonaria e a oitocentista do Espiritismo kardeciano são consideradas como “partos do Inferno” (Vieira, 1884, p. 205). Mais, a liberdade de pensamento, que tanto deu à cultura europeia, é para Conceição Vieira uma causa de danos graves aparentemente irreversíveis. Essa liberdade só pode ser falsa, já que a “trindade infernal” do Protestantismo, da Maçonaria e do Liberalismo está “toda ela radicada no dragão, podendo dizer-se toda ela um só dragão” (Vieira, 1886, p. 59).

Os filósofos iluminados que têm multidões atrás de si pensarão, certamente, que as doutrinas que propõem são *suas*, assim como os objectos feitos pelos artesãos são dos *seus* criadores. Contra essa evidência, Conceição Vieira vê nas obras filosóficas que acabam por moldar os destinos colectivos o sinal da serpente maligna, isto é, de agentes sobrenaturais malfazejos. Ao lado das obras de intelectuais, muitos outros aspectos da vida social poderão ser apoucados. As pessoas que participam neles poderão acreditar que tudo se limita a obras humanas, mas o ultraconservador Conceição Vieira verá a pata do dragão em todas elas. Movimentos de ideias, como os que estão na origem das doutrinas em torno do inconsciente e das técnicas hipnóticas para o explorar, e crenças religiosas, como a do Espiritismo de Kardec, afiguram-se aos mais desprevenidos como assuntos diferentes, elementos de categorias que nada têm que ver umas com as outras. Acentuando a diferença que aparta os assuntos, poder-se-ia mencionar por exemplo o fenómeno do suicídio, que mereceu a atenção de sociólogos eminentes, como Durkheim. Outros exemplos de assuntos conspicuamente diferentes poderiam ser dados. Ora, para Conceição Vieira essas diferenças que apartam os assuntos são superficiais e irrelevantes. Em vários outros estudos, ele procurou mostrar que esses eventos derivam de uma fonte sobrenatural e maligna comum. Na *Memória acerca do Suicídio*, de 1895, procurou as causas do mal terrível do suicídio, encontrando-as nas práticas do hipnotismo e do espiritismo. Do seu ponto de vista, essas práticas teriam aberto vias de acesso para que entidades espirituais autónomas se imiscuissem nas vidas humanas: “as causas desses lamentáveis sucessos são o abuso do hipnotismo e subsequente [e]spiritismo” (Vieira, 1895, p. 6). A angústia que atormenta as vidas de muitos indivíduos poderia ter um desfecho diferente; para o sacerdote algarvio, agentes

malgnos desequilibram a favor da morte a decisão dessas pessoas. A atribuição de responsabilidade é clara: são os demónios “que ministram a um infeliz essa força, que naturalmente não tem, e ministram-lhe com toda a facilidade pelas práticas de hipnotismo” (Vieira, 1895, p. 7). A prosa impressionista com que esboça o trabalho subtil de entidades espirituais nos momentos de angústia das pessoas esclarece o que se passa no teatro secreto da individualidade de cada uma delas. Conceição Vieira fala de “constelações criminais”, de “espíritos tenebrosos”, de “impulsos para o suicídio”, de “picadas de escorpião”, de “hóspedes estranhos”, de demónios a entrarem na bíblica vara de porcos, de diabos, de sílfides e de ondinas ou salamandras (Vieira, 1895, pp. 7-10). A formação académica superior não protege ninguém frente a estes hóspedes perigosos, já que há casos em que os próprios doutores se matam (e.g. Vieira, 1895, p. 10). Dois anos antes, em 1893, o estudo *A Tentaçao Universal* procurava mostrar como práticas sociais de grande complexidade, como a literatura simbolista, as crenças espíritas na sobrevida, os ritos maçónicos e a terapia por técnicas hipnóticas têm em comum o “serviço do diabo”, que ele considerava como “o principal motivo de tantos e tão desusados desequilíbrios sociais” (Vieira, 1893, pp. III-IV). Alguém desprevenido que aprecie, por exemplo, a poesia da literatura simbolista, maldosamente apelidada de nefelibata (cf. Curado e Magalhães, 2018), poderia atribuir essas páginas à criatividade autoral do poeta; puro engano, para o arguto polemista algarvio. Recusando o privilégio da autoria dessa poesia, Conceição Vieira afirmava a respeito desses escritores que “os seus próprios movimentos inconscientes lhes dirigem a pena, que não a sua razão, nem a sua inteligência, nem o seu trabalho de espírito” (Vieira, 1893, p. 38). Facilmente se poderia dar mais exemplos. O que está em causa é simples: a vida quotidiana está parasitada por entidades não humanas, e os frutos da acção, que erradamente se atribuem aos seus autores humanos, são de facto provenientes de fontes malignas não humanas. Não há autoria, não há responsabilidade e não há mérito. O que Conceição Vieira discerne na cultura oitocentista só se diferencia de eventos semelhantes do passado devido à democratização das práticas ocultistas. O que antigamente só se encontrava em locais excepcionais, como Delfos, na contemporaneidade encontra-se “em qualquer parte, em palácios, oficinas, quartéis, tavernas – a cada canto” (Vieira, 1893, p. 46).

Não há forma fácil de decidir o que aqui se joga, mas, como é evidente, a riqueza da análise da alegada decadência da civilização oitocentista não fica hipotecada à conjectura sobre a influência maligna nas acções humanas. Que se veja decadência num dos períodos mais revolucionários e criativos da História humana é contra-intuitivo e digno de nota. Como se a vida humana fosse um vasto teatro, o coleccionador de eventos raros procura identificar o que *de facto* acontece nos bastidores da angústia do suicida ou da criatividade do literato ou do ideário das associações filantrópicas ou ainda dos programas políticos dos estadistas. Se a cada uma dessas pessoas se perguntasse quem é responsável pelas ideias que tem, ela responderia sem dúvida que é ela própria. Mais do que os exercícios efectivos de denúncia de intromissões não humanas na vida íntima dos seres humanos, o significado da obra de Conceição Vieira tem um alcance vasto. O que fez em casos particulares é modelar, mas a suspeita insinua-se a respeito

de acções menos notáveis do que as mencionadas. Talvez a suspeita possa ser generalizada a modestas compras, namoros, gostos, tendências, e a toda a vasta colecção de decisões “pessoais”. Vieira diria que cada uma dessas acções acontece na ribalta de um teatro público, mas que todas elas têm também bastidores reservados de que os próprios agentes não se apercebem. Os rótulos adjectivais com que as pessoas classificam as acções umas das outras – como os de “*inteligentes, livres, caprichosos, rebeldes e de índole perversa*”, que ele próprio selecciona (Vieira, 1888, p. 34) – escondem forças e determinantes de que não se tem noção. A generalização à totalidade das acções humanas não acontece porque, como bom católico, o sacerdote coleccionador está obrigado à aceitação das tais doutrinas filosóficas da liberdade individual e da consequente responsabilidade pelos actos. Essas doutrinas foram argumentadas racionalmente, mas é justo reconhecer que têm uma dimensão lendária já que nunca foram provadas para além de toda a dúvida razoável. A suspeita que ele lança poderia corroer também os proponentes originais e os defensores dessas doutrinas. Não há nenhuma razão para que os filósofos sejam excepções no grupo dos seres parasitados por “influências” sobrenaturais. Conceição Vieira não faz o exercício completo da denúncia, e acantona-se a uma suspeita parcial, com explorações e estudos de áreas por vezes surpreendentes. Chega a reflectir, por exemplo, sobre a acção de psiquiatras eminentes, como Charcot, tentando clarificar o seu pensamento sobre se esses clínicos poderão ou não aproximar-se dos praticantes de outras artes, querendo com isso referir-se às artes que potenciam a entrada de poderes maléficos na vida humana (Vieira, 1888, p. 34).

Contudo, é justo reconhecer que algumas análises por ele promovidas permitem o alargamento do âmbito dos estudos parciais. Maçonaria, espiritismo e hipnotismo não estão ao mesmo nível, tal como os casos oitocentistas não são em número idêntico aos da antiguidade. Há um crescendo, já que, como se afirma no estudo *Acerca do Hipnotismo*, esses casos “têm sido como degraus por onde parte da humanidade tem subido ou descido (como queiram) para entrar no campo do socialismo, último mal político, e da negação de Deus e de todo o Direito, último mal religioso e moral” (Vieira, 1888, p. 27). Reconhecendo-se, pois, que as análises são localizadas, o problema teórico pode ser generalizado à totalidade da vida humana. Vieira teme uma vida humana semelhante a autómatos e a sonâmbulos. Diz, sem ambiguidade, que receia para breve “ver a maior parte da humanidade toda hipnotizada” (Vieira, 1888, p. 29). As consequências seriam dramáticas porque seres automatizados e sonambúlicos já não seriam humanos. Seria curioso saber o que o Padre Conceição Vieira pensaria, pois, de contemporâneos seus que consideravam que a humanidade seria melhorada quando as pessoas se libertassem do facto e do fardo de sentirem que são conscientes, passando a viver como autómatos. Esses contemporâneos faziam parte da elite médica portuguesa da época: o Dr. Miguel Bombarda defendia, por exemplo, que a consciência é um mero epifenómeno da actividade do cérebro; e o Dr. José de Lacerda, numa célebre polémica com o Dr. Sousa Martins, defendia que é desejável que as pessoas vivam *sem* consciência, vendo no processo histórico sinais de que a humanidade do futuro será desprovida de toda a sensibilidade e consciência (Curado, 2017).

Perante o diagnóstico civilizacional do Padre Conceição Vieira, vê-se que a doutrina das sete idades da História e a crítica à forma contemporânea da vida social se reforçam mutuamente. A sexta época da História já dá sinais claros da chegada do Apocalipse: grandes terremotos, fenómenos recorrentes de Sol negro e de Lua ensanguentada, abundância de vinho devido à diminuição da evaporação que, por sua vez, indicia a diminuição da actividade do Sol, etc. (Vieira, 1886, pp. 37-39). Além disso, a cultura ocidental que se desenvolveu nos últimos séculos parece conduzir a nada, já que os alegados excessos do pensamento livre têm um preço civilizacional elevado (não perdendo de vista que, para o autor algarvio, o pensamento livre é de facto não-livre, porque parasitado ou influenciado por entidades sobrenaturais). A complicar os sinais da natureza e da impotência do pensamento humano em melhorar a sua própria condição, há ainda o lado decisivo da intervenção de agentes sobrenaturais malignos. Conceição Vieira vê um aumento claro dessa intervenção não solicitada, por exemplo, no caso célebre das irmãs Fox na América de 1846, o aparecimento do Espiritismo de Allan Kardec em 1857, na estima que cientistas e sábios oitocentistas dedicam aos fenómenos paranormais (Vieira, 1886, pp. 47-48), e no aumento do número de praticantes de formas de magia popular (Vieira, 1886, p. 171). O resultado destas tendências é o que se esperaria: os últimos tempos aproximam-se.

Passa ao lado do pensamento de Conceição Vieira a reflexão sobre o significado último das intervenções sobrenaturais benignas. Como católico romano, terá de aceitar a realidade dessas intervenções, e é a elas que atribui as lendas e os referentes das lendas em torno da Ilha Encoberta e do Sebastianismo, qualquer delas “indício de uma interferência sobrenatural que julgo boa, benéfica”; o Espiritismo, pelo contrário, dimana de uma fonte “evidentemente diabólica” (Vieira, 1884, p. V). Contudo, o que fica por pensar é a condição parasitada dos seres humanos. Agentes bondosos e malignos combatem no campo da vida humana, sendo difícil compreender por que razão todas as intervenções acontecem sem que os seres humanos sejam consultados. Pior ainda, não é fácil classificar o que é uma “boa” ou uma “má” intervenção. Afinal, um apreciador do movimento literário do Simbolismo poderá apreciar como boas essas páginas, tal como um cidadão com estima pelo socialismo poderá considerar que este ideário político é o melhor para a humanidade. Generalizando o que está em causa, se *toda* a História humana foi parasitada por entidades sobrenaturais, é manifestamente impossível classificar os eventos. Haverá sempre uma margem de ignorância que o estudioso humano não poderá atenuar. O que é bom pode, de facto, ser maligno, e o que parecia mau pode ter uma bondade associada. *Ignoramus et ignorabimus*.

É precisamente devido à certeza de que a análise que conduziu é verdadeira que se impõe ao sacerdote a doutrina da Ilha Encoberta em que reside uma humanidade preservada dos males causados aparentemente por si mesma e pela intervenção maligna na História. Conceição Vieira apresenta as provas do Apocalipse iminente, mas também procura os sinais da salvação possível por uma humanidade alternativa. Reserva-se, numa omissão bem-educada, o problema da impotência e do fracasso da intervenção benigna na História, e, obviamente, a suspeita consequente de que, se os agentes do Bem perderam a batalha no mundo humano, permitindo uma destruição final, nada indica que possam vir a

ser bem-sucedidos no seu plano alternativo. Talvez os povos abduzidos para salvarem a humanidade *in extremis*, tendo já sido vítimas desse poder sobrenatural imperfeito, voltem a ser vítimas da incapacidade que esse poder tem de enfrentar outros poderes sobrenaturais de sinal diferente. Conceição Vieira tem um pequeno catálogo a oferecer desses povos: a tal fracção de Lusitanos que vive na graça de Deus e se manifesta no meio do oceano, mas também povos com vida suspensa que se manifestariam nos gelos do Norte, no nordeste da Ásia, continente em que teriam “desaparecido” as tribos de Israel (Vieira, 1884, p. 209).

## V. Três Felicidades e uma Conclusão

Muitos aspectos das obras excessivas de Conceição Vieira são enigmáticos ou, no mínimo, pouco explicados nos seus fundamentos, mas há um problema que é especialmente grave. A humanidade desvalida que se aproxima do Apocalipse *não* pode ter uma salvação ao seu alcance. Não há Arca de Noé que as salve do Dilúvio. As pessoas não serão bem-sucedidas, mas, diferentemente, o plano de Deus sim obterá êxito. Os desvalidos que participam a contragosto num jogo em que foram colocados involuntariamente só têm a convicção, ao ler as análises do sacerdote algarvio, de que os espera o fim de tudo o que os moveu durante as suas vidas. Há, curiosamente, um cenário alternativo ao do Apocalipse e ao da convocatória da equipa de substituição da humanidade para que ocupe o lugar da velha equipa que durante séculos tomou as decisões livres, mas “erradas”. Que cenário é esse? Tomando como símbolo a feiticeira Genebra Pereira, de Gil Vicente, é o do ajuntamento de bruxas em Vale de Cavalinhos, aonde chegam pelo voo mágico nocturno. Como se Conceição Vieira fosse um Montague Summers português, discerne-se uma obsessão clara nos seus interesses intelectuais, tal como se vê no número de textos dedicados ao sobrenatural e, sobretudo, no título de um dos seus livros mais importantes: *O Apocalipse e a Magia*. O seu credo é proferido sem qualquer ambiguidade: “Eu creio na existência de sabats como possível, porque creio na existência do Inferno, e na acção dos espíritos malignos” (Vieira, 1886, p. 129). Não se trata, aliás, só de um mero enunciado de crença. As descrições que faz do que acontece num sabat de bruxas e feiticeiros, derivadas da velha demonologia europeia, mostram que Conceição Vieira sabe que alguns indivíduos humanos podem ser felizes no mundo dos sabats, dos conventículos e dos aquelarres, ou, pelo menos, as notícias que disso deram alimentaram muitas esperanças durante séculos. O assunto foi combatido pelos demonólogos cristãos desde o final da Idade Média e durante toda a Modernidade, e é também ridicularizado pelo sacerdote de Alcoutim. Ridicularizado, sim, mas isso não implica que o sabat e o voo mágico até ele não existam. Os detalhes das descrições recuperadas por Conceição Vieira dos velhos demonólogos europeus são alucinantes; só se compreende o cuidado em elencar esses detalhes como uma forma de garantir que essa “felicidade” está ao alcance de alguns seres humanos. Ele são as “orgias completas”, as “nojentíssimas e repugnantíssimas adorações aos demónios”, ele é “toda a casta de abominações indecentes”, comezainas, jogos e a liberdade vertiginosa de se poder blasfemar a plenos pulmões (1886, p. 134). Fica por pensar a generalização desta felicidade de poucos a *todos* os seres humanos. Bem vistas as coisas, se na última época da

História se sentir como inevitável o Apocalipse, será racional procurar uma outra forma de felicidade, num sabat de orgias infinitas. Mesmo antes da última época, quando se percebe que a liberdade individual é ilusória e que as vidas humanas acontecem numa prisão de que nunca se poderá escapar, não será desprovido de lógica que se procure um modo de atenuar essa condição. (Como é evidente, não se encontra nenhuma demonstração de que o mundo do sabat não será também destruído pelo Apocalipse, o que mostraria que a felicidade em que acreditam os praticantes da magia é tão ilusória quanto a felicidade das pessoas que não procuram o sabat.) A simetria que o título de 1886 equaciona não corresponde evidentemente ao conteúdo. Um sacerdote católico nunca poderia considerar seriamente a magia como uma alternativa para a vida humana.

O que é, pois, enigmático nesta estranha obra de um demonólogo conservador português que escreveu no século errado? É isto: a fonte da *imaginatio* que originou a Ilha Encoberta para redenção de uma humanidade condenada é exactamente a mesma que originou os prazeres ilimitados do sabat das bruxas. Uma complementa a outra. Uma humanidade sem guerras e doenças, mas claramente taciturna, suspensa, pouco autêntica, como a do povo da armada vista no meio do Atlântico, e uma humanidade que sabe voar ao encontro do sabat da alegria infinita e da ausência de constrangimentos revelam uma pulsão profunda para uma alteração do estado natural da vida humana. É digno de nota que as pessoas não vejam no meio do oceano nuvens a pairar sobre as águas com habitantes com ambições técnicas, comerciais e científicas como as dos países normais. Os marinheiros não vêem negócios nem ambições académicas, e não conseguem discernir nada mais do que Arcádia. Os praticantes de ritos populares que sabiam voar até ao sabat das bruxas, nos campos miseráveis onde viviam, também não encontram aí os habituais prémios da acção humana. Só o prazer de uma orgia infinita os contenta. Por uma estranha cegueira, olha-se para estes avatares simétricos da velha Arca bíblica de Noé, símbolo da esperança de uma vida posterior à catástrofe, como um assunto em que se tem de fazer escolhas: entre ilha e sabat, ou entre vida humana a caminho do fim dos tempos e vida humana num jardim de leões pacíficos como cordeiros. O que não se percebe (o que talvez na História intelectual europeia tenha sido vedado perceber) é que todas essas opções não se colocam de facto porque cada uma delas é uma mera onda num oceano de imagens que domina desde sempre e para sempre a vida humana. Finge-se escolher entre ilha com palácios e reuniões de bruxas quando a fonte de uma é exactamente a mesma que a fonte das outras. Milhares de pessoas na história europeia afirmaram em processos de tribunal em que foram julgadas que sabiam ir ao sabat. Gil Vicente, no *Auto das Fadas*, pela voz de Genebra Pereira, mostra que as pessoas sabem o que fazer para voar até Vale de Cavalinhos (Curado, 2018, pp. 40-42). Voa-se até ao sabat assim como nas condições especiais da solidão no mar se navega até à Ilha Encoberta. Ilha e sabat são a mesma coisa; os que estão lá são exactamente os mesmos que estão cá a desejar estar lá. É esta fonte que tem escapado à reflexão racional do milagre e dos eventos anómalos.

As duas felicidades da Ilha e do sabat têm em comum o indivíduo que se dispõe a chegar a esses destinos, fazendo diligências ostensivas – mas de sucesso nunca garantido à partida – para os alcançar. Coleccionador de milagres, Concei-

ção Vieira menciona alguns casos que, na época, ainda não tinham a importância que hoje, retrospectivamente, se lhes pode dar. Quem escrevia em 1884 não poderia imaginar a República em Portugal, em 1910, e muito menos Fátima, em 1917! Muito informado do que se passava nas sessões espíritas (e.g. Vieira, 1884, p. 114, § LXII), Conceição Vieira recolhe o dado inquietante de que os espíritos já conhecem *antecipadamente* a futura alteração do regime político português e que até já conhecem quem irá ser o primeiro Presidente da República: “Entre nós é de sobejo conhecido como os republicanos se atiram ao [e]spiritismo, fundando nestas revelações do erro todas as suas esperanças; e há tal que conta já ser o presidente da futura república, daqui a uns 18 anos, que é a época assinalada pelos tais espíritos para o advento da república” (Vieira, 1884, p. 121). Este texto notável é antecedido por um apontamento em que o sacerdote fixa o seu encontro com uma determinada mulher que visitou pessoalmente numa cidade espanhola. Esta mulher terá feito uma profecia “sobre a aparição de Nossa Senhora, entre Portugal e Espanha, semelhante à de Lourdes” (Vieira, 1884, p. 117). Como a profecia não se realizou imediatamente (a mulher faleceu em Maio de 1883), o sacerdote acabou por achar que “a pobre fora uma vítima inconsciente do poder dos espíritos diabólicos, que se fingiam celestes, nas consolações, que lhe davam, e outras vezes se apresentavam, como quem eram, diabólicos nos maus-tratos que lhe infligiam” (Vieira, 1884, p. 117). Conceição Vieira não sabia, nem veio a saber, que Fátima viria a acontecer em 1917. A profecia cumpriu-se com manifesta verdade, tal como já tinha acontecido com profecias semelhantes a respeito da República. Tudo isto é problemático para a imagem científica do mundo. Não é claro o sentido de narrativas que apontam para uma intervenção na História humana de entidades que conhecem antecipadamente o que irá acontecer. Ao sabat e à Ilha Encoberta, há, pois, que acrescentar as intervenções aparentemente bondosas de Fátimas que pontuam a vida das sociedades. Esta é uma terceira hipótese de felicidade e de redenção ao alcance humano: a hipótese Fátima, como poderia ser denominada. Todas as três – e talvez muitas mais – fazem parte de uma ordem metafísica que não é fácil pensar com os instrumentos da racionalidade humana. Muitas questões ficam necessariamente sem resposta. Em penhor delas, apenas estas: as três possibilidades de redenção têm uma fonte comum? A felicidade que proporcionam é real ou ilusória? Há entidades não humanas envolvidas nestes espectáculos periódicos, ou eles não passam de equívocos da esperança humana?

A história intelectual do Ocidente não tem ajudado a pensar estas coisas. As ilhas “encobertas” que pairam sobre as águas, os sabats de orgias infinitas e as Fátimas que se anunciam por meios ínvios muitos anos antes de acontecerem estão nas margens do que pode ser cientificamente investigado. Como contribuiu para se esquecer a tradição da *imaginatio*, a percepção da realidade estrutura-se exclusivamente em torno do contributo da racionalidade. Felizmente, autores excessivos e fora de tempo, completamente olvidados pelas várias tradições racionalistas (a científica, a historiográfica, a jurídica e até mesmo a teológica, também ela mais racional do que imaginal), como o Padre Conceição Vieira, auxiliam a reconstruir a visão correcta das coisas. Este não é um resultado menor da obra de um coleccionador oitocentista de milagres.

## Referências bibliográficas

- Bluteau, R. (1716). *Vocabulário Português e Latino* (Vol. V). Lisboa, na Oficina de Pascoal da Silva.
- Castelo Branco, C. (1901). *Maria da Fonte: a propósito dos Apontamentos para a História da Revolução do Minho em 1846, publicados recentemente pelo Reverendo Padre Casimiro, celebrado chefe da insurreição popular* (2ª ed.). Porto: Livraria Chardron.
- Conceição, A. (1876, Dezembro). Bibliografia. *A Evolução: Revista Quinzenal de Literatura, de Crítica e de Vulgarização Científica*, 3, 22-24.
- Curado, M. (2017). The Future Automation of the Brain: A Nineteenth-Century Polemic on the Perfection of Consciousness. In M. Curado & S. S. Gouveia (Eds.), *Philosophy of Mind: Contemporary Perspectives* (pp. 362-380). Newcastle upon Tyne UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Curado, M. (2018). Pensar o Ocultismo. In M. Curado (Coord.), *Primeiro Tratado de Cabala: Tratado da Ciência Cabala ou Notícia da Arte Cabalística* (pp. 7-53). (Col. Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa, vol. 24). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Curado, M. & Magalhães, A. (2018). Anti-simbolismo. In J. E. Franco (Org.), *Dicionário dos Antis* (Vol. II, pp. 1747-1751). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Fernandes, J. (2016). *Portugal Insólito: Enigmas, Crenças, Experiências Sobrenaturais e Outros Mistérios*. Barcarena: Manuscrito/Editorial Presença.
- Gandra, M. J. (2018). *Guia Templário de Portugal: A Demanda das Ilhas Míticas* (2ª ed.). Mafra: Manuel J. Gandra e Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica.
- Mirski [pseud.] (1877, 7 de Outubro). *O Pimpão: Órgão dos Dissidentes de Todos os Partidos Existentes, Folha de Rachar, Artigos de Escacha feitos com uma Acha*, 54, 4.
- Loureiro, U. (1877, Janeiro). Projecto José Maria (do Bem Público). *Ortigões: Crónica do Mês, Perfis Diversos, Sátiras da Actualidade*, 4, 28-38.
- Nunes, A. M. A. (1985). *Alcoutim, Capital do Nordeste Algarvio: Subsídios para uma Monografia*. Alcoutim: Câmara Municipal de Alcoutim.
- Ortigão, R. (1876). *As Farpas: Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes*. N.S. (Tomo V, Maio a Junho). Lisboa: Tipografia Universal.
- Ortigão, R. (1888). Carta a Pio IX. *A Imprensa: Revista Científica, Literária e Artística*, 32 e 33, 58-60.
- Rosário, D. (1870). *Flos sanctorum ou História das Vidas de Cristo e sua Santíssima Mãe e dos Santos e suas Festas*. Nova ed. aumentada com os santos modernos e outros omitidos nas edições anteriores pelo Padre José António da Conceição Vieira, 6 vols. Lisboa: Tipografia Universal de Tomás Quintino Antunes.
- Sequeira, G. M. (1925). Relação de Vários Casos Notáveis e Curiosos sucedidos em tempo na Cidade de Lisboa e em Outras Terras de Portugal. Coimbra.
- Silva, I. F. (1884). P. José António da Conceição Vieira. In *Dicionário Bibliográfico Português: Estudos, continuados e ampliados por Brito Aranha* (Tomo XII [V do Suplemento], p. 224). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Vieira, Padre C. (1871). *Memória sobre a Fase Cristã do Grande Condestável D. Nuno Álvares Pereira*. Lisboa: Tipografia de Sousa & Filho.
- Vieira, Padre C. (1878). *Recordações da minha Romaria ao Vaticano em 1877*. Lisboa: Tipografia Universal.
- Vieira, Padre C. (1884). *O Spiritismo: Ilha Encoberta e Sebastianismo*. Lisboa: Tipografia da Casa Minerva.
- Vieira, Padre C. (1886). *O Apocalipse e a Magia*. Lisboa: Tipografia Matos Moreira.
- Vieira, Padre C. (1888). *Acerca do Hipnotismo*. Lisboa: Tipografia Lisbonense.
- Vieira, Padre C. (1893). *A Tentação Universal*. Lisboa: Tipografia da Casa Católica.
- Vieira, Padre C. (1895). *Memória acerca do Suicídio*. Lisboa: Tipografia Lisbonense.
- Vieira, Padre C. (1900). *Divagações Bíblicas*. Lisboa: Tip. da Loteria da Santa Casa da Misericórdia.
- Vieira, Padre C. (1901). *O Meu Modo de Ver*. Lisboa: Elzeveriana<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Este ensaio foi apresentado numa conferência feita no Congresso Internacional “Arca de Noé: Catástrofe e Redenção”, organizado pelos professores António Manuel Ferreira, Ana Maria

## Resumo

O presente capítulo aborda a obra pouco conhecida de um polemista português do século XIX: o Padre José António Conceição Vieira. Nascido em Alcoutim no final de 1831, Conceição Vieira produziu uma obra literária anómala para o século de progresso em que viveu. O desencontro entre a religião tradicional e as alterações sociais promovidas pela ciência oitocentista fez com que o sacerdote algarvio defendesse posições ultraconservadoras, mesmo para os padrões da época. Os aspectos mais interessantes da sua obra manifestam-se na recuperação de documentos olvidados da história do esoterismo português e, sobretudo, na crítica a movimentos religiosos contemporâneos. São especialmente relevantes as leituras que fez dos mitos em torno do Sebastianismo, os ataques ao Espiritismo oitocentista e as muitas críticas que fez ao interesse popular pelo hipnotismo e por outros fenómenos da mente humana profunda. As obras que produziu causam espanto ainda hoje, seja pela rica informação erudita que as caracteriza, seja pela consciência atormentada que revelam. Como o mundo das antigas crenças mágicas parece não ter nada a ver com o novel mundo tecnocientífico que Oitocentos anunciou, a comunicação defende que o Padre Conceição Vieira representa o mal-estar dos intelectuais a respeito das representações da Salvação, esteja ela ligada a um apocalipse universal, a uma experiência pessoal anómala ou a uma futura felicidade civilizacional proporcionada por meios técnicos. Em nota mais positiva, defende-se em complemento que o conhecimento da tradição do esoterismo português é valioso (ou até mesmo imprescindível) para a compreensão do imaginário redentor.

## Abstract

This chapter deals with the little-known work of a Portuguese polemist of the 19<sup>th</sup> century: Father José António Conceição Vieira. Born in Alcoutim at the end of 1831, Conceição Vieira produced an anomalous literary work for the century of progress in which he lived. The mismatch between the traditional religion and the social changes promoted by nineteenth-century science led the Algarvian priest to defend ultraconservative positions even by the standards of the time. The most interesting aspects of his work are manifested in the recovery of forgotten documents in the history of Portuguese esotericism and, above all, in the critique of contemporary religious movements. Especially relevant are the readings he made of the myths surrounding Sebastianism, the attacks on nineteenth-century Spiritism, and the many criticisms he made of popular interest in hypnotism and other phenomena of the deep human mind. The works he has produced are astonishing even today, either by the rich erudite information that characterizes them, or by the tormented conscience they reveal. As the world of ancient magical beliefs seems to have nothing to do with the novel techno-scientific world that 19<sup>th</sup> century announced, the communication argues that Father Conceição Vieira represents the malaise of the intellectuals regarding the representations of Redemption, whether linked to a universal apocalypse, an anomalous personal experience or a future civilizational happiness provided by technical means. On a more positive note, it is argued in a complementary way that the knowledge of the tradition of Portuguese esotericism is valuable (or even indispensable) for the understanding of the redemptive imaginary.

---

Ramalheira, Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Maria Hermínia Amado Laurel e Rosa Lúcia Coimbra, do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, em 27 de Setembro de 2018. Muito agradeço a generosa hospitalidade com que fui recebido na Universidade de Aveiro. Agradeço também os comentários de Pedro Isidoro a esboços preliminares.



# Afigurações do sagrado e do profano na obra de João Pedro Oliveira a partir do Livro do Apocalipse e da poesia de Antero de Quental

Representations of the sacred and the profane in the work of João Pedro Oliveira from the “Book of Revelation” and the poetry of Antero de Quental

**Helena Maria da Silva Santana**

Universidade de Aveiro  
hsantana@ca.ua.pt

**Maria do Rosário da Silva Santana**

Instituto Politécnico da Guarda  
rosariosantana@ipg.pt

**Palavras-chave:** Antero de Quental, João Pedro Oliveira, Livro do Apocalipse, A Cidade Eterna, A Escada Estreita, imagética musical.

**Keywords:** Antero de Quental, João Pedro Oliveira, Book of Revelation, The Eternal City, The Narrow Ladder, musical imagery.

## 1. Introdução

A influência de universos diversos do musical, neste caso não só o poético, como o religioso e espiritual, permite a João Pedro Oliveira conceber uma natureza sonora que desmultiplica uma forma de abordagem de um mesmo objeto, de um mesmo material, de um mesmo som, em nosso entender, defletores da sua relação com uma forma de escrita que se mostra profética, e, neste caso, apocalíptica. Sendo que, segundo o autor, a primeira das obras, “A Cidade Eterna”, pertence a um ciclo de sete peças originalmente pensado como sendo uma evocação em termos musicais do livro do “Apocalipse”, bem como das suas profecias (Oliveira, 2004), pretendemos perceber de que forma o que nele se expressa, bem como a natureza expressiva da obra, se mostra gesto, som, intenção, expressão e obra. O livro do “Apocalipse” pertence a um género literário muito em voga a partir do século II A.C. entre os Judeus. Constante nos tempos de perseguição, este género procura descobrir os caminhos para Deus (Difusora Bíblica, 1982). Contém profecias sobre o futuro da humanidade, de forma a informar, e sobre-

tudo, pregar, consolar os aflitos. Prevê que em tempos de injustiça e angústia, medo e revolta, o homem procure respostas em outras realidades, que não só a ciência, e a arte. Procurando essas respostas numa realidade e força maiores que sente presente em todo o universo, o homem medita tentando a clarificação e a paz. Sabendo de uma realidade maior, e tentando perceber o porquê e o para quê da sua existência, o homem tenta compreender e perceber, na existência e sua pluralidade, o significado da vida, e daquilo que nela se usufrui, constrói, vivencia e faz. Apocalipses são revelações<sup>1</sup>. Neste sentido mostram-se pertinentes, e capazes, de elucidar e apaziguar o homem nas suas inquietudes, aquietando. Estas revelações apresentam diferentes aspetos. Podem referir-se a assuntos de caráter mais geral, como revelar intenções mais profundas. Têm um sentido tanto extensivo, como figurado, analógico ou místico, conforme a intenção, e sobretudo, a forma que enforma o seu conteúdo (Armond, 1971).

Se em tempos de maior aflição, o homem busca, na espiritualidade, os meios que ela tem para se dizer, ser consolo e orientação, nos diversos Apocalipses, busca ele as certezas e a coragem para vencer as vicissitudes, os obstáculos e as provas que lhe estão destinadas. Sendo que nos escritos onde se faz presente, Deus, sempre nos mostra que, no final, vencerão somente os justos e os bons, os Apocalipses mostram-nos as consequências de uma inconsequência e ignominia humanas. No caso particular do “Apocalipse de João”, escrito na ilha de Patmos, o autor revela-nos um texto de caráter cósmico, relatando acontecimentos que interessaram à destinação da terra e da sua humanidade.

Eu, João, que também sou vosso irmão e companheiro na aflição, na realeza e na paciência em Jesus Cristo, estava na ilha de Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus Cristo. E fui arrebatado em espírito, no dia do Senhor, e ouvi detrás de mim uma grande voz, como de trombeta, que dizia: “o que vês, escreve-o num livro e envia-o às sete igrejas que estão na Ásia: a Éfeso, a Esmirna, a Pérgamo, a Tiatira, a Sardes, a Filadélfia e a Laodiceia”. (Ap 1, 9-11)

O texto encontra-se dividido em três partes. A primeira contém instruções às igrejas. A segunda narra as provações da humanidade até que o início do período final se dê. A terceira revela-se, no entender de muitos autores, a mais interessante para o homem atual, pois relata os acontecimentos que a contemporaneidade vivenciará no final dos tempos (Armond, 1971). O próprio estilo apocalíptico caracteriza-se por imagens grandiosas e simbólicas constituídas por elementos da natureza apresentados sob a forma de visões (Difusora Bíblica, 1982). Presente na literatura semita à época, e invocadores de um imaginário e imagética próprios, estes elementos são ilustrados nas artes de diversas formas e por diversos autores. No caso da arte musical, o som e a imagética construídos, permitem a edificação e fruição destas imagens por parte, não só do compositor, como, e sobretudo, pelo fruidor de obra (Difusora Bíblica, 1982).

<sup>1</sup> Existem vários Apocalipses sendo que os mais citados são: *O Livro de Enoque*; *O Livro de Esdras*; *O Apocalipse de Baruque*; *O Apocalipse de Elias*; *O Apocalipse de Daniel*; *O Apocalipse de Moisés – a Gênesis –*, e *o Apocalipse de João* (Armond, 1971, p. 9).

Esta forma de pensar, própria do pensamento semita, é a base de construção dos textos em uso por João Pedro Oliveira, pois que neles tudo são símbolos, incluindo os próprios números. Na repetição tornam-se enfáticos, na circularidade também. O compositor, aportando todos estes aspetos para a sua obra, mormente a circularidade, a repetição, a variação e o elemento espiral, mostra-se coerente nos seus dizeres de obra. Reveladora de constantes referências bíblicas, bem como de um conjunto de princípios e técnicas de composição inovadores, a sua obra revela-se um edifício de inteligência, de poesia, de sensualidade, tornando corpórea a sua adoração por Deus. No esplendor da sua criação, bem como nos conteúdos imagéticos revelados por Ele aos homens no grande Livro sagrado, João Pedro Oliveira busca o fundamento de um imaginário que faz seu, e que, sobretudo, se faz obra. Segundo o compositor,

A [sua] convicção cristã [protestantes por opção, embora num saudável espírito ecuménico] tem sido um dos motores que me impulsionam na composição. Há qualquer coisa de mágico no pensamento espiritual que [creio eu] se pode apreender melhor através da criação e manifestação artística [...]. Mas acima de tudo, o pensamento bíblico está cheio de metáforas e outras figuras de estilo que o tornam suscetível das mais variadas interpretações e “recriações”. O livro do Apocalipse [que no original grego significa “revelação”] é talvez [juntamente com o livro do profeta Daniel] um dos livros da Bíblia onde a imagética e metáfora é mais evidente. É precisamente essa riqueza, por um lado literária, e por outro lado transmissora de significado espiritual, que me fascina. A questão profética tem que ser associada [ao contrário do que habitualmente acontece], não a um ambiente de catástrofe e fim-do-mundo, mas a uma mudança que trará um novo universo onde o belo imperará [...]. (Salazar, 2003, pp. 87-88)

Revelando-se em som, a sua adoração por Deus, mostra-se também na atitude reflexiva e crítica que realiza sobre a criação artística e musical, buscando, também ele, orientação nos textos sagrados para a edificação dos seus próprios elementos de criação. Prevemos que a criação não seja nunca, e somente, fruto de uma inspiração, de um acaso. Toda edificação de obra é um ato reflexivo e crítico sobre a realidade, construído e enformado no objeto de arte. Assim sendo, nunca se mostra fora e distante de um quotidiano vivencial.

Toda a atividade de criação, seja ela artística ou científica, questiona-se sobre esta temática. Não sei se existe resposta concreta, mas, no fundo, penso que dentro da vivência de cada criador existe uma força indefinível que impulsiona ao ato de criar. De onde vem essa força, qual a sua essência, isso para mim permanece um mistério [...]. há qualquer coisa emocional e espiritual dentro de um criador que o torna diferente, que o impulsiona para essa necessidade de construir e projetar num objeto concreto um turbilhão de ímpetos e emoções interiores. E ao dizer isso, o criador tenta também transmitir a quem o observa [...], um pouco dessa emoção que interiormente o agita”. (Salazar, 2003, pp. 85-86)

Nesse dizer o homem se exhibe também ele apocalítico e necessitado de transformação e mudança. Buscando-se, o compositor realiza uma reflexão sobre si, a vida, a obra, e os meios de se fazer e dizer outro. Numa revelação de si, mas, e

sobretudo, numa constatação de que não somos sós, o compositor mostra-se, no nosso entender, duo e plural.

## 2. Presenças do sagrado e do profano na obra de João Pedro Oliveira

Como já referido, “Apocalipse” traduz a ideia de “revelação”, como qualquer coisa que não é criada pelas mãos humanas, mas transmitida por Deus. Na maneira como o compositor pensa o ato criativo e a composição musical, podemos constatar que esta ideia se encontra presente. A partir de uma ideia e inspiração primeira, dá forma e corpo ao material musical, desafiando a sua própria ideia de revelação. O material musical e a obra surgem de um processo de fixação dessa ideia e inspiração primeira. Nesse processo surge a inconstância e a impermanência do humano naquilo que ele prenuncia de uma ignorância e insatisfação maiores. As possibilidades que demonstra neste fazer, as condições materiais de que usufruiu, são, também elas, motivo de constrangimento, pois que ela tudo enforma. A obra de João Pedro Oliveira, desenvolvendo conceitos diversos, reflete um manancial imagético e técnico que se mostram comuns, pois que de homem o autor se faz. Os materiais, os gestos, os sons, as ideias e os ideais, mas também a sua fixação, cristalização, repetição, variação e desenvolvimento fazem com que o seu universo de som e arte não perca uma circularidade comum, e se projete, espiral. Esta forma, compatível com o género apocalíptico, encontra-se, contudo, em expansão, não perdendo a intemporalidade e a impermanência que caracterizam o seu corpus de obra. Simultaneamente, sendo que todo o processo criativo inicia na objetivação de uma ideia, e no imaginário e poder imagético daí decorrente, e que, ao traduzir-se em som, gesto, estrutura, forma e obra, se desenvolve num espaço físico e temporal musical, permite o narrar do autor em obra. Prevedemos que a tradução e transformação dessa ideia, dessa imagem inicial em obra, se mostre um processo sempre reflexo e, sobretudo, complexo. Prevedemos ainda que, por vezes, essa ideia ou imagem primeira, se encontre submersa no resultado proposto como final, de forma nem sempre explícita, mas sim, e as mais das vezes, fugaz. O engenho do criador sobressai na forma como este materializa essa ideia, e na forma como se faz sobressair no universo da obra. Mostra-se também na forma como se traduz medianeiro de uma revelação maior.

Neste trabalho laborioso de materializar a ideia, a repetição surge necessária, permitindo uma melhor percepção de si, do tempo e espaço da obra. No caso das obras em apreço, e do ciclo ao qual “A Cidade Eterna” pertence, a repetição em número de sete, mostra-se constante, mas também em número de três (Santíssima Trindade), e de quatro (o Trono de Deus)<sup>2</sup>. Em outro, como experiência espiritual, os complexos sonoros conseguidos numa faixa de sobreposição entre os dois universos de som (o instrumental e o eletrónico), ajudam-nos a construir uma zona de percepção, reflexão, inflexão e interiorização que se faz sempre diversa, e

<sup>2</sup> Neste caso o número sete evidencia-se não só ao nível do conteúdo e da forma, como, e também, no número de peças do ciclo.

reveladora de uma dualidade que se pode informar da dualidade manifesta obra. Percebemos que estes conteúdos são, para além dos iminentemente sonoros e musicais, aqueles imagéticos definidos em o livro do “Apocalipse” e percebidos através dos textos sugeridos como fonte reflexiva, criativa e determinativa dos conteúdos imagéticos e musicais. Neste fazer, revelam-se, pois, um prelúdio aos Indizível e Invisível manifestos, obra. Esta particularidade permite-lhe, e a nós, a fruição de uma música reveladora do imaginário e do imagético presentes em o livro do “Apocalipse” do apóstolo João, mas igualmente da presença de Deus e do Divino, naquilo que se mostra o conteúdo imagético de o Soneto “Na Mão de Deus” de Antero de Quental, e de uma relação por ele construída com o plano espiritual<sup>3</sup>. O acesso ao Indizível e ao Sublime, ao Senhor de todas as coisas será fundamental e revelador da aliança entre o Homem e o Divino, a Terra e os Céus, sendo através dela que se manifestam a complementaridade entre os universos instrumental e eletrónico, universos fundamentais e definidores de toda a linguagem e pensamento musical de Oliveira. Sabemos que, e segundo o compositor,

Nos últimos anos tenho essencialmente composto música mista [para instrumentos e sons eletrónicos]. Uma vez que me interessa muito ligar ambos os universos sonoros, por um lado, o instrumento [real, físico, presente, humano, sujeito a variações e hesitações] e, por outro, o som electracústico [virtual, frio, pré-composto, sempre idêntico], o percurso tem sido de aproximação entre ambos. O resultado reflete-se nas duas componentes: na parte da eletroacústica, tenho tentado compor de uma forma “instrumental”, ou seja, o gesto e movimento dos sons têm que ter um carácter “humano” e natural, saindo da esterilidade que muitas vezes os sons eletrónicos têm, sem no entanto serem imitações simples de sons eletrónicos e gestos instrumentais; no trabalho com instrumentos, as sonoridades têm-se aproximado cada vez mais da eletroacústica quer através do gesto, quer através da utilização de novas técnicas de execução. (Salazar, 2003, p. 95)

Neste contexto, não só uma constante influência se mostra, como o género apocalíptico em particular, se revela importante. Sendo próprio dos tempos de crise e perseguição, o estilo apocalíptico mostra-se apropriado ao momento reflexivo que o autor vivencia nesta fase da sua criação. É sabido que o autor realiza uma profunda reflexão sobre os processos de formalização, fundamentação, conceção e criação. O facto de conceber um ciclo, e um ciclo constituído por sete obras em particular, mostra-se revelador de um contexto e forma igualmente

<sup>3</sup> Este soneto inspirou outros autores, nomeadamente Miguel de Unamuno, que escreve um poema com o mesmo nome, inspirado em Antero de Quental. Unamuno inspira-se recorrendo, muitas vezes, à citação, elemento que constitui um aspeto muito interessante do seu pensamento, e a partir do qual nasce grande parte da sua obra. Brota assim um jogo criativo que recorre a pequenas frases hendecassilábicas, a partir das quais os textos nascem. No poema com o mesmo nome de Miguel de Unamuno, vemos uma abordagem filosófica ao tema da morte, numa complexidade de escrita, num antidogmatismo, num espírito aberto e fecundo, onde o diálogo permanente e interior, feito de tensões, antagonismos e complementaridades, surpreendem pela tensão constante e a agonia que transmitem. Diverso daquele que o inspirou, Unamuno procura apresentar uma força libertadora nas palavras que o ritmam e rimam, nos jogos de cadências que ancoram, no canto que despertam, e nas trevas de onde nasce a luz (Lázaro, 2016).

apocalípticos. A circularidade é evidente, uma circularidade que se mostra na intenção, no conteúdo e na forma, relevando uma forma em arco, mas, e sobretudo uma forma em espiral, uma forma que se faz de evolução, transformação e mudança. Por outro lado, subjaz uma forma hiperbólica, uma forma usual no sistema oriental para fixar mentalmente imagens. O uso de relações numéricas também se faz presente<sup>4</sup>.

Se em o livro do “Apocalipse”, o seu autor revela um conjunto de profecias de forma alegórica e figurada, bem como um conjunto de elementos em que os números sete, quatro ou três, mas também doze prevalecem, estruturando o livro, não só ao nível do seu conteúdo, como da sua forma, no caso particular do número doze, este informa-nos sobre a nação israelita, a saber: as doze tribos, os doze filhos de Jacó, os doze meses do ano, os doze apóstolos, os doze signos do zodíaco, etc. (Armond, 1971). Apelando fortemente ao número e à sua simbologia, surgem ainda os sete candelabros, os sete castiçais, as sete cartas, os sete selos, as setes taças, as sete bem-aventuranças, etc., sendo o ciclo de obras composto por sete peças<sup>5</sup>. Nas sete cartas às Sete Igrejas da Ásia encontramos o primeiro septenário do livro do “Apocalipse”. Neste, o sete indica não só a totalidade – “Eu sou o Alfa e o Omega, diz o Senhor Deus, O que é, que era e que há-de vir, o Todo-poderoso” (Ap 1, 8)<sup>6</sup>, como se refere às Sete Igrejas que estão na Ásia. João escreve “Graça e paz da parte d’aquela que é, que era e há-de vir, e da dos sete espíritos que estão diante do Seu trono, e da parte de Jesus Cristo, que é a testemunha fiel, o primogénito dos mortos e o Príncipe dos reis da Terra” (Ap 1, 4-5)<sup>7</sup>.

Na obra do compositor João Pedro Oliveira sobressai uma forma predominantemente em arco<sup>8</sup>. Refletindo o semicírculo, retrata ainda o princípio da circularidade e o de espiral. Característica do estilo literário que aqui evidenciamos, mostra-se relevante a sequência do número sete. No conjunto dos elementos a que faz alusão, é precedido de uma visão preparatória que os situa no

<sup>4</sup> É do conhecimento que o número e diferentes relações numéricas se mostram igualmente na determinação dos conteúdos de o livro do “Apocalipse”.

<sup>5</sup> O sete indica uma totalidade. A totalidade do espírito, o número sete, o espírito santo (Difusora Bíblica, 1982).

<sup>6</sup> Alfa e Omega, a primeira e última letra do alfabeto grego. Jesus Cristo é o princípio e o fim de tudo (Difusora Bíblica, 1982).

<sup>7</sup> A Éfeso (escreve ao anjo da Igreja de Éfeso e diz-lhe d’Aquele que tem na Sua mão direita as sete estrelas e que anda no meio dos sete castiçais de ouro); a Esmirna (escreve ao anjo da Igreja de Esmirna e diz-lhe do Primeiro e do Último, que esteve morto e reviveu), a Pérgamo (escreve ao anjo da Igreja de Pérgamo e diz-lhe d’Aquele que tem a espada de dois gumes afiada), a Tiatira (escreve ao anjo da Igreja de Tiatira e diz-lhe do Filho de Deus cujos olhos são como chamas de fogo e cujos pés dão semelhantes ao bronze), a Sardes (escreve ao anjo da Igreja de Sarde e diz-lhe d’Aquele que tem os sete Espíritos de Deus e as sete estrelas), a Filadélfia (escreve ao anjo da Igreja de Filadélfia e diz-lhe o que é santo, O que é verdadeiro, Aquele que tem a chave de David, que abre e ninguém fecha, e fecha e ninguém abre) e a Laodiceia (escreve ao anjo da Igreja de Laodiceia e diz-lhe Isto diz o Amén, a testemunha fiel e verdadeira, o princípio das criaturas de Deus) (V. V., 1982).

<sup>8</sup> De referir que as Sete Igrejas formam um semicírculo junto de Éfeso, a cidade principal.

seu ambiente celeste<sup>9</sup>. “As Visões da Revelação” são compostas pela visão de o “Trono de Deus” (Ap 4, 1-11), do “Livro dos Sete Selos” (Ap 5, 1-14), dos “Eleitos” (Ap 7, 1-17), das “Sete Trombetas” (Ap 8; Ap 11, 15-18), das “Duas Testemunhas” (Ap 11, 1-14), dos “Sete Sinais” (Ap 12, 13, 14, 15), das “Sete Taças da Ira Divina” (Ap 15, 1-8) e das “Sete Visões” (Ap 17, 3; Ap 18, 1-8; Ap 19, 11; Ap 20, 1; Ap 20, 4-11), elementos que sobressaem no conjunto do ciclo de obras. Em o “Trono de Deus” João descreve, “Olhei e vi uma porta aberta no Céu (Ap 4, 1).

Logo fui arrebatado em espírito e vi um trono no Céu, no qual Alguém estava sentado. O que estava sentado era, na aparência, semelhante à pedra de jaspe e de sardônio; e um arco-íris rodeava o trono, semelhante à esmeralda. Ao redor do trono havia outros vinte e quatro, sobre os quais estavam sentados vinte e quatro anciãos (Ap 4, 2-4). Diante do trono ardiam sete lâmpadas de fogo as quais são os sete espíritos de Deus. Diante do trono havia ainda um mar de vidro, semelhante ao cristal; e no meio e em redor do trono, quatro viventes cheios de olhos por diante e por detrás. O primeiro era semelhante a um leão, o segundo a um touro; o terceiro tinha o rosto como que de homem, e o quarto era semelhante a uma águia em pleno voo. Cada um dos quatro viventes tinha seis asas, cobertas de olhos por dentro e por fora. (Ap 4, 5-8)

“Tessares” engloba todas estas vivências tanto nos seus conteúdos, como na sua forma. “O Livro dos Sete Selos” (Ap 5, 1-14), compõe o segundo grupo apocalíptico de sete, um grupo que é dividido em duas partes: a Ambientação nos Céus onde se apresenta o Trono de Deus e a Sua glória, o Livro (pergaminho enrolado) e o Cordeiro. A abertura dos selos é reveladora e premonitória. “Os quatro primeiros simbolizam o que deveria ser a vida na Terra, dentro da paz, da pureza e do amor quando, ao contrário, prevaleceram os elementos negativos do orgulho, egoísmo, sensualismo, ambição, violência e morte, circunstância essa que forçosamente levaria aos corretivos indicados nos selos quinto e sexto” (Armond, 1971, p. 18). A abertura do sétimo selo corresponde ao silêncio que se fará no céu no final dos tempos. Em o sétimo, Deus informa-nos, através de João, que o silêncio será de cerca de meia hora (Ap 8, 1-6).

Em seguida João narra que viu sete anjos diante de Deus aos quais foram dadas sete trombetas, dos quais quatro representariam os Eleitos. Os Eleitos, estavam de pé, sobre os quatro cantos da terra retendo os quatro ventos da terra, para que nenhum vento soprasse sobre a terra, sobre o mar, ou sobre árvore alguma (Ap 14, 1-5). A visão das “As Sete Taças da Ira Divina” está mais ou menos presente na visão das sete trombetas (Ap 8, 7-13; Ap 9, 1-21) e, mais uma vez, na sequência

<sup>9</sup> No texto de o livro do “Apocalipse”, apóstolo João afirma: “Virei-me para ver quem falava comigo e, ao virar-me vi sete castiçais de ouro e, no meio dos sete castiçais, alguém semelhante a um filho de homem, vestido até aos pés com um vestido comprido e cingido no peito com um cinto de ouro” (Ap 1, 12-13). “Tinha na sua mão direita sete estrelas e da sua boca saía uma aguda espada de dois gumes, afiada e o seu rosto era como o Sol quando resplandece com toda a sua força” (Ap 1, 16). “Eis o mistério das sete estrelas que viste na minha mão direita e dos sete castiçais de ouro” (Ap 1, 20). As sete estrelas são os anos das sete Igrejas, e os sete castiçais são as sete Igrejas.

Ambientação aos Céus<sup>10</sup>. As Sete Visões correspondem ao sexto grupo de sete, e a divisão deste grupo não é tão evidente como na seção anterior, e baseia-se na repetição do verbo “ver” usado distintas vezes (Ap 17, 3; Ap 18, 1-8; Ap 19, 11; Ap 20, 1, 4-11). Este surge mais claro no original em grego do que nas traduções que se seguiram. Neste sentido, é-nos apresentado no seguinte esquema, visão introdutória, as seis primeiras visões, a visão intermediária e a sétima visão<sup>11</sup>.

O ciclo de obras de João Pedro Oliveira revela-nos sete visões e sete revelações que se mostraram no ato criativo<sup>12</sup>. A obra “Visão” (1992) em particular, revela a profecia de Joel sobre a aproximação do fim do tempo, refletindo ainda a intemporalidade de Deus e da sua criação. Em outro, o autor deste livro, encontrando-se em Patmos pequena ilha do mar Egeu (Ap 1, 9) é identificado como o Apóstolo João (Mt 4, 21; Mt 27, 56; Jo 21, Jo 1-14). Este facto leva a crer que se encontra sob perseguição de Domiciano, factos que se sucederam por volta do ano 95 D.C. (Armond, 1971). Nesta ilha escreve o livro do “Apocalipse” como forma de enaltecer a bondade de Deus. Escreve o livro do “Apocalipse”, procurando o consolo e a revelação para compreender e aceitar os momentos de perseguição que vem sofrendo por afirmar de forma perentória a sua fé<sup>13</sup>. Expressando a fé da Igreja Apostólica na sua mais avançada fase, a doutrina do Corpo Místico (1 Cor 12, 12ss), que no quarto evangelho aparece sob a alegoria da videira e dos ramos

<sup>10</sup> A primeira taça, esvaziada sobre a terra, traz-nos como resultado úlceras malignas. A segunda, esvaziada sobre o mar, tem como resultado transformar o mar em sangue. A terceira, esvaziada sobre os rios e as fontes, tem como resultado transformá-los em sangue. A quarta, esvaziada sobre o sol, tem como resultado queimar os homens. A quinta, esvaziada sobre o trono da besta, tem como resultado as densas trevas que daí resultam. A sexta, esvaziada sobre o rio Eufrates, tem como resultado secarem as suas águas. A sétima e última taça, esvaziada sobre o ar, tem como resultado terremotos e tempestades. De referir, que o castigo resultante da aplicação das sete taças é distinto do castigo resultante das trombetas, pois que este é mais abrangente, mais universal. Nestas descrições, o apóstolo João serve-se dos elementos presentes no Antigo Testamento e dos apocalipses judaicos para nos dar uma teologia da História (Difusora Bíblica, 1982, p. 1626).

<sup>11</sup> A primeira visão possui duas mensagens angélicas, uma anunciando a destruição da Roma imperial, sob o nome de Babilónia, e a outra avisando os fiéis de Cristo. A segunda alude aos lamentos fúnebres de reis, comerciantes e marinheiros ao ver a queda da cidade. A terceira contrasta com a anterior e o céu exulta. No entanto, depois o canto de lamentação é retomado. A quarta alude à alegria da Igreja pela queda da cidade perseguidora. A quinta fala do Rei dos Reis, Cristo, que vence a Besta que simboliza o Império Romano. A sexta refere o Dragão encadeado e depois de narrada a sorte das duas bestas (a última chamada “falso profeta”, vem a descrição do destino do Dragão, de quem as bestas receberam o poder. Na visão intermediária, o reino de mil anos, que não aclara a sua natureza, torna mais uma vez o número importante para a definição de um tempo indefinido, um período de esplendor para a Igreja, antes da Parusia final. A sétima visão, que corresponde ao juízo final, termina a História da Salvação que tão dramaticamente é descrita até agora (Difusora Bíblica, 1982, p. 1628).

<sup>12</sup> Em 1982 João Pedro Oliveira concebe uma obra já sobre os textos de o livro do *Apocalipse*. Falamos da obra *Sete Visões do Apocalipse* para órgão.

<sup>13</sup> A teologia do Apocalipse é rica de conteúdo sendo que a obra musical da autoria de João Pedro Oliveira, “Patmos”, se baseia nos primeiros quatro capítulos do livro do “Apocalipse”, referindo a necessidade, em termos de vivência espiritual, de uma constância na forma de ser e proceder do ser humano, uma constância que aceita essa mesma revelação.

(Jo 15, 1ss), recolhe aqui novas imagens, nomeadamente aquelas que ressaltam do Cristo presente no meio de sete castiçais (Ap 1,13), tendo na sua mão direita sete estrelas (Ap 1,16), símbolos das Sete Igrejas que representam a totalidade da Igreja<sup>14</sup>.

De uma rica imagética, a obra de João Pedro Oliveira, baseando-se no Livro Sagrado, surge como manancial de possibilidades criativas e sobretudo frutivas para nós outros. Na posse de uma intenção e revelação primeira, na posse de um criador maior, transparece na maneira como este forma, informa e enforma, obra. Em Oliveira manifesta-se um edifício de inteligência, de poesia e de sensualidade tornando corpórea a sua adoração por Deus no esplendor da sua criação. Em outro, os conteúdos imagéticos revelados por Deus aos homens no grande Livro Sagrado, são por ele relevados, e revelados, obra. No conjunto das obras que nos propomos analisar e divulgar, não só se revelam os conteúdos de o livro do “Apocalipse” como, na denominação da segunda das obras, “A Escada Estreita”, encontramos uma alusão à escada estreita, o único caminho que conduzirá a Deus e à felicidade eterna. Em “A Escada Estreita”, o compositor busca igualmente sustentação na poesia de Antero de Quental. O poeta mostra-nos a sua ideia de “Escada Estreita”, deste caminho para Deus, um caminho que se faz caminhando, mas também, de trabalho e esforço, de fé e perseverança, para que aquilo que a este caminho conduz, e aquilo que nos revela. De forma contínua, permanente e enfática, este imaginário se define não só na sua poesia como, posteriormente, no sonoro de João Pedro Oliveira: “Na mão de Deus, na sua mão direita./Descansou a final meu coração./Do palácio encantado da Ilusão/Desci a passo e passo a escada estreita” (Quental,1886, p. 121).

## 2.1 “A Cidade Eterna”

“A Cidade Eterna”, obra de música eletrónica com a duração de 15 minutos e 29 segundos, foi composta por João Pedro Oliveira no ano de 1988, pertencendo, como já referido, a um ciclo de sete peças onde o autor reflete sobre o próprio conteúdo da palavra “Apocalipse” (Oliveira, 2004). A palavra “Apocalipse” traduz a ideia de “revelação”, como qualquer coisa que não é criada pelo homem, mas que é transmitida (revelada) por um ser superior a ele, ou seja, Deus. O conceito de revelação transparece no conjunto do ciclo, mas também em “Visão” (1992). Nas suas notas de programa escreve:

Considero que o ato da criação na sua essência, e tal como o concebo, não existe por si só mas é resultado de uma revelação que se processa através do nosso Espírito para a nossa Mente, e cujas origens não podemos determinar. Para o ateu, talvez ele seja considerado como o resultado de toda uma vivência em termos musicais, todo um conhecimento e compreensão de um passado e presente, um reflexo de experiência vivida. Para o crente, essa revelação vem de Deus. No entanto, há uma característica comum a ambos os casos, que é o facto de que o ego do criador é de certa forma destruído por essa revelação, tendo de se submeter a ela. A natureza

<sup>14</sup> Cristo e a Igreja formando uma só unidade (unidade e pluralidade).

e a essência dessa revelação é de certa forma efémera. Ela pode vir durante um sonho, um momento de angústia ou alegria, um momento de reflexão, etc. e pode consistir num som, um gesto musical, um timbre, uma frase, uma imagem, etc. Partindo daí, o criador, tem de dar corpo a esse momento, construindo ao redor dele todo um complexo retórico-musical, que justificam e fortalecem a sua essência. (Oliveira. 1992, s.p.)

Em “Visão”, João Pedro Oliveira fundamenta-se num texto “... do profeta Joel (3: 1-5) que anuncia uma avassaladora generalização do Espírito Santo [o sopro] e dos seus dons [profecia, visão, sonho], assim como a chegada do Senhor, dia de julgamento anunciado por terríveis fenómenos cósmicos” (Melo, 2003, p. 30). Neste sentido, cada uma das peças contida no ciclo de onde faz parte “A Cidade Eterna”, pretende abordar um aspeto dessa mesma revelação. “Patmos” (1990), que se baseia nos primeiros quatro capítulos do “Livro do Apocalipse”, refere a necessidade em termos de vivência espiritual dessa revelação<sup>15</sup>. “Tessares” (1991) (em grego significa “quatro”), é baseada na visão das quatro criaturas ao redor do “Trono de Deus”, relatada no mesmo livro e refere-se, entre outras coisas, à universalidade da revelação.

“A Cidade Eterna” (1988), baseada nos últimos capítulos do livro, refere-se à perfeição da revelação. “Visão”, que é baseada na profecia de Joel sobre a aproximação do fim do tempo, refere-se à intemporalidade da revelação. “Requiem” (1994) aponta para uma inevitável concretização física das ideias transmitidas durante a revelação, sejam elas de teor profético, ou meramente de carácter pessoal. “Íris” (2000), a quarta peça deste ciclo, baseia-se na visão do “Trono de Deus”, com o arco-íris à sua volta, e os vinte e quatro anciãos em adoração, descrita pelo profeta (Ap 4). A sua temática diz respeito à beleza intrínseca que é transportada em cada revelação, e que é simbolizada pela descrição do profeta. O arco-íris é o fenómeno mais belo da Natureza, uma vez que possui um profundo significado espiritual, conforme descrito em o livro do “Génesis”.

“Vou estabelecer uma aliança convosco, com a vossa descendência e com os demais seres vivos que vos rodeiam [...]. Estabeleço convosco esta aliança: não mais criatura alguma será exterminada pelas águas do dilúvio e não haverá jamais outro dilúvio para destruir a terra”. E Deus acrescentou: “Este é o sinal da aliança que faço convosco, com todos os seres vivos que vos rodeiam e com as demais gerações futuras: coloquei o meu Marco nas nuvens para que seja o sinal da aliança entre Mim e a terra. Quando cobrir a terra de nuvens e aparecer o arco nas nuvens recordar-Me-ei da aliança que firmei convosco e com todos os seres vivos da terra [...]”. (Gn 9: 8-15)

A obra em si é composta por vinte e quatro frases musicais, que se dividem em quatro grandes secções, que não são separadas, mas coexistem para formar um todo orgânico.

“A Cidade Eterna” fundamenta-se no ideário transcrito num conjunto de fragmentos de textos em latim dos capítulos 21 e 22 do livro do “Apocalipse” (A

<sup>15</sup> De notar que Patmos é o nome da ilha grega onde segundo consta João escreveu o seu Apocalipse.

Nova Jerusalém) (Oliveira, 2004). Existe nesta mensagem de João a preponderância do número sete: sete bem-aventuranças, sete cartas, sete Igrejas da Ásia, dando assim início ao primeiro septenário do Livro do Apocalipse, onde o número sete assume capital importância como já descrito. Em outro, no capítulo 21 do Livro surge o Desenlace e a Bem-Aventurança do encontro de uma Nova Jerusalém e da eternidade bem-aventurada, com a presença da Cidade de Deus e de uma igreja renovada e celeste. O cerro deste livro, presente na bênção final, é visível na expressão “Vem Senhor Jesus”, oração predileta dos primeiros cristãos, reveladora de uma necessidade intrínseca dos crentes em Deus e em Jesus (Difusora Bíblica, 1982, p. 1632). A obra mostra uma intemporalidade, manifestação física e sonora da “perfeição da revelação”. Esta intemporalidade está construída nos conteúdos musicais que o compositor desvela ao longo de uma forma que expressa o estilo apocalíptico. Esta forma de pensar, contrária ao pensamento ocidental, linear e apoiado em silogismos e conclusões, é de natureza circular e desenvolve-se em forma de espiral (Difusora Bíblica, 1982). Em espiral é também a obra. Os materiais vivenciados apresentam-se, de forma circular, construindo uma unidade formal e discursiva clara, uma intemporalidade que se constrói na continuidade e repetição. Simultaneamente, a constante variação, reflete o dizer e a maneira em como o livro do “Apocalipse” se constrói, pois nele as imagens aparecem numa sucessão repetitiva retornando a cada vez ao tema, explicitando novos aspetos desse mesmo tema, construindo o seu discurso de forma circular e em espiral (Difusora Bíblica, 1982). A repetição, mas também a variação e derivação dos materiais, surge reveladora desta forma de fazer, pensar e ser. Esta forma de pensar, subjacente a todo o pensamento semita, é apropriada pois tudo são símbolos, incluindo os próprios números (Difusora Bíblica, 1982).

Os símbolos e os números traduzem-se nos estratos sonoros que se constroem e sucedem numa intemporalidade determinada pela sucessão dos sons lineares, mas também de estratos sonoros mais complexos. Neste fazer, sugerem-nos uma sensação de aproximação/afastamento determinados pelo comportamento dinâmico (uso de dinâmica evolutiva crescendo/decrescendo) e pelo uso do *fade in/fade out* produzindo a circularidade e a forma espiral, elementos base de determinação do estilo apocalíptico. A espacialização do som, contribuindo para a realização desta sensação de aproximação/afastamento constante das estruturas sonoras adstritas a cada estrato de som, bem como para a clareza dos objetos sonoros que as constituem – som-liso; som-ponto; som-voz –, surge igualmente essencial revelando a magnificência e onnipresença de Deus. A natureza desses estratos revela-se sempre atemporal, pois que de ciclos também se fazem; o Tempo Sagrado, também (Melo, 2003). A continuidade das estruturas surge ao nível dos objetos sonoros, mesmo quando de natureza pontilhística, e ao nível do discurso revelado. Este nunca se invalida, como não se invalida a presença de Deus no Homem. Na segunda parte da obra, o texto surge dissimulado numa constante variação dos seus som-objeto e numa repetição/reverberação dos seus conteúdos som-palavra. Compostos de sons-lisos e sons-ponto, constroem-se mostrando as frequências determinadas pelo dizer dos som-palavra.

A repetição, uma e outra vez, do mesmo pensamento sob imagens diversas, é uma constante na construção do livro do “Apocalipse”, também o é por parte

de João Pedro Oliveira na construção da sua obra. A repetição continuada de elementos sonoros a cada vez diferentes, enquanto elementos variados de um primeiro, também. João Pedro Oliveira transcreve assim a simbologia de um livro não só através do número sete, como das técnicas de repetição, circularidade e determinação de uma forma espiral, elementos omnipresentes na sua obra, enformando e informando conteúdo e forma.

## 2.2. “A Escada Estreita”

“A Escada Estreita”, obra de 1999 para flauta alto, flauta baixo e fita, tem a duração de 8 minutos e 29 segundos, tendo sido composta no estúdio do compositor e no Centro de Investigação em Música Eletrónica da Universidade de Aveiro (Oliveira, 2004). Esta obra, “foi inspirada por um Soneto de Antero de Quental [...]” – “Na mão de Deus”<sup>16</sup>. Quental aborda neste Soneto a questão da morte e da imortalidade da alma, propondo o seu entendimento sobre a finalidade da existência, das provas e das expiações por que todo o ser humano passa, discorrendo ainda sobre a pluralidade das existências, como meio para alcançar o descanso eterno, a verdade absoluta, o repouso almejado nas mãos do seu Deus. O alerta surge numa escrita circular comum ao estilo apocalíptico. Num constante repetir, num constante indagar, Quental procura o descanso, o descanso que só obterá quando finalmente pousar, pousar na sua mão direita (de Deus), o seu coração.

Antero de Quental aborda repetidas vezes o tema da morte. O conteúdo dos seus versos, bem como a tensão vivencial e espiritual que neles deposita, informa-nos desta sua aflição. Neste sentido, vemos essa abordagem não só nos dois versos iniciais, mas também no seu terceto final. Somente depois de atravessar “Selvas, mares, areias do deserto...” (Quental, 1886, p. 121), repousa em sono tranquilo o seu coração, um coração agora liberto de todas as angústias, um coração apaziguado e solícito. Contudo, e como nos diz no terceiro e quarto versos da primeira quadra, este caminho não se faz fácil. É de tropeços e quedas, de avanços e recuos, pois que “Do palácio encantado da Ilusão / Desci a passo e passo a escada estreita” (Quental, 1886, p. 121). Este palácio e esta escada, que de estreita, difícil é, são o intento e o caminho, o objeto de desejo e o tropeço. Contudo, o desespero em que mergulha por não conseguir ultrapassar os obstáculos da vida, leva o poeta, a descer, a descer no sentido da queda e do mergulhar nas trevas dum inferno que abomina, um inferno que lhe trará a agonia do espírito, mas, simultaneamente, a libertação de uma exasperação da alma. Mas lá volta a tentar, e, “Como as flores mortais, com que se enfeita / A ignorância infantil, despojo vão.” (Quental, 1886, p. 121), lá tenta mais uma vez, pois que o objeto de

<sup>16</sup> Texto de o Soneto “Na mão e Deus” de Antero de Quental: “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração. / Do palácio encantado da Ilusão / Desci a passo e passo a escada estreita. // Como as flores mortais, com que se enfeita / A ignorância infantil, despojo vão. / Depois do Ideal e da Paixão / A forma transitória e imperfeita. // Como criança, em lóbrega jornada, / Que a mãe leva ao collo agasalhada / E atravessa, sorrindo vagamente, // Selvas, mares, areias do deserto... / Dorme o teu somno, coração liberto, / Dorme na mão de Deus eternamente! (Quental, 1886, p. 121).

desejo é mais forte que a falha. Neste dizer, o poeta nos conduz nos caminhos da existência humana, sobre o princípio e o fim das coisas. O ser humano, nas suas sucessivas existências, compromete-se num Ideal e Paixão, a deixar “A forma transitória e imperfeita” (Quental, 1886, p. 121) de que se faz a cada vez. E nesse trabalho incessante de transformação e mudança, nesse trabalho incessante da busca da perfeição, o Homem, e os autores em particular, se confrontam com as suas próprias dificuldades, tentando a cada existência e obra, ser melhor aprimorando-se “como criança, em lóbrega jornada” (Quental, 1886, p. 121), numa jornada sem fim. E assim atravessa a vida tal como criança “que a mãe leva ao collo agasalhada / E atravessa, sorrindo vagamente” (Quental, 1886, p. 121). Estes versos aclarando a visão e revelação de uma mãe que cuida e consola, agasalha e protege, tal qual Deus com os seus Filhos neste percurso de vida e morte por “Selvas, mares, areias do deserto...” (Quental, 1886, p. 121). No final do caminho, prevemos que o autor alcance o seu intento e, a cada vez o seu coração se apazigue nem que de forma incompleta até alcançar a perfeição, pois “Dorme o teu somno, coração liberto, / Dorme na mão de Deus eternamente!” (Quental, 1886, p. 121), alcançando enfim, a paz e o repouso eterno.

Analisando o poema, verificamos ainda que Antero de Quental apresenta repetidas vezes o tema da morte e a trágica procura do infinito e da eternidade do homem, em clara alusão nos seus textos a uma imortalidade do ser, à perpetuidade das almas e à sede de infinito no alcance da eternidade. E nesta agonia Antero suicida-se, num turbilhão que o acicata no pronúncio dum futuro servido pela Justiça Divina, no enalço do bem e da paz. Assim nos debruçamos num Antero de Quental que luta silencioso nas palavras e nos gestos, numa luta de palavras que o agrilhoam na sua pretensão ascensional e apolínea. Desta luta em que fenece, pois, que de suicida mostra o seu abatimento face à contemplação de um Deus magnânimo, o autor (o sujeito poético), desce a escada estreita, e mergulha em luta, repetindo, ciclicamente, cada existência. Assim é a vida, e assim é a arte. Nesta obra, Antero revela-nos os traços das visões contemplativas que o assomam e assolam e, o abandonar-se às mãos de Deus é o libertar-se do trágico da existência humana, pois que toda a crença apoiada no cristianismo nasce e medra na existência de Deus e na evolução do homem até que alcance a paz e a felicidade eternas. Ao alcançar essa paz e felicidade eternas, mas também a verdade metafísica da existência de Deus, este oferece-lhe a sua mão direita, a sua mão que conforta e protege, libertando-o das amarras terrenas, do sepulcro e das tentações, do sofrimento enfim.

O dizer de Deus, mas também o dizer do homem, vão transparecendo em arte nas suas mais diversas formas. As questões da existência humana, as dúvidas, as esperanças e os medos do homem, vão medrando em diversos projetos dos quais a obra de Quental, mas também de Oliveira, nos elucidam. Em “A Escada Estreita”, para além de um novo projeto de arte onde estas questões se mostram, notamos que os universos instrumental e eletrónico se tocam, imergindo um outro. Fruto da interação entre o desenho e o gesto da proposta instrumental e o produzido e veiculado em fita, é notória a influência que o primeiro promove no segundo, sendo o gesto e a gestualidade performativa, fatores de primordial importância no momento de fruição e captação da obra. Surge também magnâ-

nima a presença e influência que Deus exerce sobre o homem, e em particular, sobre o autor em análise. Se esta influência se mostra e expressa nos conteúdos obra, ela surge fruto da natureza dos materiais propostos, num e noutra estrato discursivo, sendo evidenciados pela localização em sala do instrumentista e dos difusores da fita<sup>17</sup>. Um é magnânimo, omnipresente, infinitamente justo e misericordioso. O outro a isso aspira, como aspira toda a obra de arte. No caso dos materiais sonoros propostos por Oliveira, destacamos como exemplo desta imagética o expresso logo o início da obra. O sonoro, transmite-nos a intemporalidade da ação manifesta no Soneto de Quental e a ideia de descanso intemporal: “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração.” (Quental, 1886, p. 121). O contorno melismático que se desenvolve num contínuo enrolar e desenrolar transparece nos primeiros conteúdos propostos pela flauta (Oliveira, 1999). Seguidos do som-trilo, do som-glissando e do som-multifônico, de caráter sempre predominantemente ascendente propõem, sempre, um objeto sonoro em fita. O gesto eletrónico, produzido a partir da manipulação dos sons instrumentais, caracteriza-se por um redizer destes últimos que raramente são puros, surgindo sempre deformados pelo dizer da eletrónica. Assim é a vida, impura, deformada às condicionantes físicas, morais e vivenciais de cada um.

A finitude da vida face à omnipresença de Deus, revela-se na dualidade duração e suspensão rítmica, sonora e musical dos materiais enformados obra. Uma suspensão temporal é conseguida através da intemporalidade que o gesto musical e performativo ganha no todo som, obra e arte. Um objeto, um tema, um gesto, quando continuamente repetido perde a sua natureza objeto construindo-se um não-objeto. A repetição contínua e variada, assumida do início ao fim da peça, constrói uma intemporalidade da textura e das dimensões musicais dos objetos que a compõem, nomeadamente aquelas definidas nas suas estruturas melódicas, rítmicas, métricas, tímbricas, as quais se tornam num todo, podemos ousar, infinito, atemporal, inumano.

O uso do multifônico transcorre igualmente toda a obra sendo que aparece de uma forma mais marcada ao longo dos compassos 32 a 41 (Oliveira, 1999). O seu uso transforma de forma controlada a natureza monódica do instrumento, que se transforma num instrumento polifônico. A natureza do sonoro cria em si diferenças de intensidade nos sons que constituem o campo harmónico dito, constituindo um redizer do mesmo tema, numa clara alusão ao estilo apocalíptico, mas também um universo dual. Nele, os materiais apresentam-se de forma circular, construindo uma unidade formal e discursiva clara, uma intemporalidade fruto de uma continuidade constante e marcada. A variação dos materiais, neste caso da dinâmica dos campos harmónicos, reflete a maneira como o Tempo em Deus se faz cíclico e atemporal, mas também como se produzem os conteúdos em o livro do “Apocalipse”. Nele as imagens aparecem numa sucessão de imagens diferentes que retornam a cada vez ao tema em questão, explicitando novos aspetos desse mesmo tema (Difusora Bíblica, 1982). A nível dos registos, toda a estrutura, se desenvolve num desenrolar contido e numa dimensão ondulatória

<sup>17</sup> Deus e homem também se propõem e localizam diferenciadamente no universo.

que contraria a imagética do soneto de Antero de Quental: “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração. [...] Dorme o teu sono, coração liberto, / Dorme na mão de Deus eternamente!” (Quental, 1886, p. 121).

Formalmente a obra revela uma estrutura em arco. Pela análise percebemos a riqueza de um imaginário poético e musical. Percebemos a importância de universos criativos, formais, linguísticos e espirituais, na obra de João Pedro Oliveira. Percebemos ainda o interesse que o mesmo deposita naquilo que denomina de conteúdos da História das Ideias.

Interessa-me muito a História das Ideias. Muitas das minhas obras têm inspiração extramusical, que muitas vezes nem sequer tem reflexo direto na estrutura da própria obra, mas é mais um motor para a composição. Por exemplo, uma obra para flauta e fita chamada *A Escada Estreita* é inspirada por um poema de Antero de Quental. Não há nenhuma relação direta entre o texto e a música em si, exceto o facto que, quando escrevi a obra, estava num estado de espírito muito semelhante àquele que é sugerido no poema. É uma obra que tem a ver com o interior espiritual do compositor nesse momento da vida e que é mais bem traduzido naqueles versos. (Salazar, 2003, p. 99)

Em “*A Escada Estreita*” e “*A Cidade Eterna*” podemos vivenciar o aqui expresso por Oliveira. Afirmamos igualmente a tradução de um estado vivencial, um estado de alma em obra, construindo um som, um sonoro, fruto de um dizer de si. Nesse processo, um processo criativo que se faz, mais uma vez, dual.

### 3. Conclusão

Podemos concluir que, progressivamente, e a nível técnico e estilístico, a dissolução da fronteira entre a música instrumental e a música eletroacústica se concretizou emergindo uma banda sonora resultado da sobreposição das duas fontes primeiras. Da primeira à segunda obra, o universo sonoro revela este objetivo do compositor. No entanto, se por um lado o objetivo primeiro do compositor foi alcançado, por outro, a conquista de novos espaços de reflexão tanto composicional como estética, técnica e interpretativa continua em aberto. Próprio de toda a marcha criativa, a criação visa o novo, o desconhecido desenvolvendo-se mormente em ciclos, e em ciclos de obras (Melo, 2003).

Neste sentido, qualquer autor, ou intérprete, fica atento, e ciente, das novas possibilidades, manifestando-as obra. Em outro, a evolução das técnicas de fixação seja ao nível da notação, seja ao nível da execução e criação de obra, permitem, conjuntamente, que o compositor fixe e utilize sonoridades provenientes de uma ideia e de uma sonoridade primeira que não será, por isso, alvo de qualquer tipo de cedências e, por isso mesmo, mais próximo da “revelação”. Desenvolvendo conceitos diferentes, as obras refletem, contudo, técnicas composicionais comuns. Progressivamente, o uso do som-ruído como elemento estrutural, emana. O som, a sua cristalização, variação e desenvolvimento fazem com que o universo sonoro não perca uma circularidade comum e se projete em forma circular e em espiral. Assim, encontra-se sempre em expansão não perdendo a intemporalidade e a impermanência que caracterizam “*A Cidade Eterna*” e “*A Escada Estreita*”.

De forma contida e permanente, o jogo de subtilezas tímbricas age sobre a natureza do gesto, codificando um universo próprio, quer falemos da peça para eletrônica (“A Cidade Eterna”), quer falemos da obra para flautas e eletrônica (“A Escada Estreita”). Neste caso, a subtileza da dinâmica acentua-o, a interpretação manifesta-o, sendo que, no laborioso trabalho de corporalização da ideia, o engenho técnico surge necessário, permitindo a sua melhor definição e posterior manifestação. Numa segunda fase é o trabalho laborioso de criação e interpretação da obra que sobressai, relevando o universo descrito, decorrendo essencial na manifestação de uma intemporalidade associada à eternidade da ação descrita – “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração” (Quental, 1886, p. 121).

## Referências Bibliográficas

- Armond, E. (1971). *A Hora do Apocalipse*. São Paulo: Mundial Gráfica.
- Lázaro, M. (2016). “Na mão de Deus”: Quental e Unamuno. In *Filosofia e Poesia: Congresso Internacional de Língua Portuguesa* (pp. 241-249). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14155.pdf> (acedido a 18/10/2018)
- Melo, V. (2003). A Abelha, a Escada e o Jardim”. In *João Pedro Oliveira. Compositores portugueses contemporâneos* (pp. 23-50). Porto: Atelier de Composição.
- Oliveira, J. P. (1992). *Notas de Programa da obra “Visão”*. Manuscrito do autor.
- Oliveira, J. P. (1999). *A Escada Estreita*. Edição de autor.
- Oliveira, J. P. (2004). In *Omni Tempore. Obras de João Pedro Oliveira*. Num 1122.
- Quental, A. (1886). *Os Sonetos completos de Anthero de Quental*. Porto: Livraria Portuense. Lopes & C<sup>a</sup> Editores. <https://pt.slideshare.net/MJFSANTOS/antero-de-quental-sonetos> (acedido a 15/09/2018)
- Salazar, Á. (2003). Para um retrato de João Pedro Oliveira. In *João Pedro Oliveira. Compositores portugueses contemporâneos* (pp. 85-106). Porto: Atelier de Composição.
- Difusora Bíblica (1982). *A Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica.

## Resumo

Desenvolvendo-se em vastos e diversos campos do conhecimento, utilizando processos de formalização provenientes de outros domínios do saber, que não só o musical, a música de João Pedro Oliveira permite-nos a abordagem de princípios distintos na conceção do seu universo sonoro e musical. Ao analisarmos o seu catálogo de obras deparamo-nos com um conjunto de peças que revelam a presença dum imaginário e de uma temática, que buscam nos escritos sagrados o seu fundamento. Segundo o autor, “A Cidade Eterna” (1988) pertence a um ciclo de sete peças, originalmente pensado, como sendo uma evocação, em termos musicais, das profecias contidas no livro do “Apocalipse”. Através dela, o compositor realizou uma reflexão pessoal sobre o mistério da criação artística. A palavra “Apocalipse” traduz a ideia de “revelação”, como qualquer coisa que não é criada pelas mãos do homem, mas que é transmitida por Deus. Através desta obra, mas também de “A Escada Estreita” (1999), baseado no poema de Antero de Quental “Na mão de Deus”, o autor revela-nos não só uma sua ideia de “revelação” e “criação”, como a progressiva dissolução da fronteira entre a música eletrônica e a música instrumental, elemento fundamental para a definição das suas características técnicas, estilísticas e estéticas. As técnicas discursivas e compositivas que nelas expõe, bem como os arquétipos que aí expõe, serão alvo da nossa análise e reflexão para que possamos apresentar a forma como estas obras se tornam exemplos de um poético que se faz musical, denunciando uma perspetiva de evolução técnica, estilística e estética do autor. Neste texto pretendemos ainda mostrar a dualidade

e multiplicidade de formas de se dizer uma sua ideia de sagrado, naquilo que se faz, e traduz, conteúdo e imaginário, profanos, a obra de arte musical.

### Abstract

Developing in vast and diverse fields of knowledge, using processes of formalization coming from other domains of knowledge that not only the musical, João Pedro Oliveira's music allows us to approach different principles in the conception of his sonorous and musical universe. When we analyze his catalog of works, we come across a set of pieces that reveal the presence of an imaginary, which seek in the sacred writings its foundation. According to the author, "A Cidade Eterna" (The Eternal City; 1988) belongs to a seven-part cycle originally thought to be an evocation in musical terms of the prophecies contained in the "Book of Revelation." Through it, the composer realized a personal reflection on the mystery of the artistic and musical creation. The word "Revelation" translates to the idea of "revelation," as anything that is not created by the hands of man, but which is transmitted by God. Through this work, but also of "A Escada Estreita" (Strict Stairway; 1999), based on the poem by Antero de Quental "Na Mão de Deus" (In the hand of God), the author reveals not only his idea of "revelation" and "creation", but also the progressive dissolution of the frontier between electronic music and instrumental music, a fundamental element for the definition of its technical, stylistic and aesthetic characteristics. The discursive and compositional techniques that expose them, as well as the archetypes, will be the subject of our analysis and reflection so that we can present the way these works become examples of a poetic that becomes musical, denouncing a perspective of technical, stylistic and aesthetics evolution. In this text we also intend to show the duality and multiplicity of readings and ways of saying one's idea of the sacred in what one does, and translates, in profane content, the musical work.



## “Catástrofe” anunciada: os últimos dias de um regime opressor e os exilados políticos portugueses no Brasil

“Catastrophy” announced: the last days of an oppressive regime and the Portuguese political exiles in Brazil

Elisabeth Battista

Unemat

**Palavras-chave:** Exilados portugueses, jornalismo, Portugal Democrático, *Os últimos dias do fascismo português*, Maria Archer.

**Keywords:** Portuguese exiles, journalism, *Democratic Portugal*, *The last days of Portuguese fascism*, Maria Archer.

Vê esta pátria, escombro a escombro,/cair  
na treva/[...]/  
Que nova luz virá raiar/Da noite em que  
jazemos vis?

Fernando Pessoa

*Os últimos dias do fascismo português*, lançado em 1959, durante o longo exílio de Maria Archer no Brasil, cede lugar à pluralidade de vozes no decurso das audiências do julgamento do processo político que teve lugar no 1º Tribunal Militar Territorial, (Santa Clara), em Lisboa<sup>1</sup>, em Dezembro de 1952. Trata-se da compilação dos apontamentos tomados pela autora, durante as referidas audiências.

Tais anotações, a escritora e jornalista Maria Archer, tendo sido alvo de intensa perseguição intelectual em Lisboa, inclusive com a censura e o confisco de três de suas obras<sup>2</sup>, enviava, de forma clandestina, a um amigo exilado no Brasil, Tomás Ribeiro Colaço<sup>3</sup>. Seis anos mais tarde, as anotações reunidas

<sup>1</sup> A sua origem remonta ao arquivo do Conselho de Guerra, criado em 11 de dezembro de 1640, que se crê ter sido o primeiro arquivo militar português.

<sup>2</sup> *Ida e volta de uma caixa de cigarros* (1938); *Casa sem pão* (1947) e os originais de *Os últimos dias do fascismo português* (1952).

<sup>3</sup> Tomás Ribeiro Colaço (1899-1965). Amigo de Maria Archer. Advogado, autor de vasta obra como romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, foi também crítico em jornais e na rádio, fundou, em 1934, o semanário literário *Fradique*.

em forma de memórias aparecem publicadas no Brasil, sob o título *Os Últimos Dias do Fascismo Português* (1959). O próprio Colaço, em nota na primeira página, comenta que o livro é sem dúvida,

o mais grave e doloroso libelo contra a nossa ditadura; e mais, contra o conformismo horroroso que ela já conseguiu implantar em várias camadas do espírito português. É um dos grandes documentos do nosso tempo. (Archer 1959, p. 6)

Este livro estampa em capa a contrafé da Polícia “convidando” Maria Archer a comparecer à Rua Antonio Maria Cardoso, 20, no dia 20 de maio de 1953, a fim de prestar contas de seus atos e suas ideias (à PIDE), e teve sua edição esgotada logo no ano seguinte à sua publicação no Brasil.

Ao tomar o consistente volume de 313 páginas nas mãos, o leitor tem diante de si um título instigante, direto e incisivo. A expressão “Os últimos dias do fascismo português”, por sua incisiva referencialidade não deixa margem a interpretações metafóricas.

O título, bem como o documento que fornece a imagem para a ilustração da capa do livro, reportam-se a um dos movimentos políticos em voga e remetem à ideologia de extrema direita e, nesta direção, a maioria dos estudiosos sobre o tema, quer historiadores, quer cientistas políticos, independentemente da escola teórica em que se insiram, tendem a excluir o Estado Novo do fascismo<sup>4</sup> e do totalitarismo.

E, o que distingue um regime autoritário de um regime totalitário? Bem, essa é uma discussão mais complexa. O título, de fato remete ao movimento político apoiado popularmente na altura, ou seja, “conjunto das instituições políticas dum sistema social e o modo como o sistema político se forma e funciona” (Fernandes, 2010, p. 143), a arquitetura organizacional das “relações entre governantes” (Pinto, 1990, pp. 395-396).

O fato é que a referida obra da autora portuguesa Maria Archer, lançada na condição de exilada em terra de idioma fraterno, fixa acontecimentos que terão repercussão de proporção imprevista nos rumos políticos do seu país natal e darão sentido à luta contra o regime opressor vigente em seu país de origem.

No livro, a literatura e a história recente de Portugal se interseccionam, e, aparelhados com este “espírito de jornada”, conforme aduz Antonio Candido, somos capturados e surpreendidos por estas palavras iniciais da autora:

---

<sup>4</sup> A esse respeito, de acordo com os registros históricos, a Itália foi o primeiro país a assistir à ascensão de um movimento antibolchevique, antissocialista, nacionalista, corporativo e violento. O embrião do que viria a ser o Partido opinião, Portugal, em certa medida tomou os postulados do regime fundado em 1919, em Milão, pelo ex-socialista Benito Mussolini. Muito embora, na opinião da crítica, o fascismo, desde o início, tenha procurado ideologizar as massas, o movimento, segundo afirma-se, nunca teve apoio tão indiscriminado na sociedade italiana quanto o nazismo na Alemanha. Apesar disso, a Itália admitiu partidos com o Movimento Socialista Fiamma, fundado em 1985 por seguidores de Mussolini.

Delenda Cartago<sup>5</sup>

Intróito

É meu intento, ao escrever estas páginas, fixar alguns aspectos dum dos julgamentos políticos realizados sob a ditadura de Salazar. Ocasionalmente, e sem vislumbre de preferência, veio ao meu encontro e deste propósito, o processo de Henrique Galvão e os seus co-réus. Pedi e obtive, na “República” que me autorizassem a servir do nome do jornal para o direito de um lugar da bancada de imprensa. Isto é, a garantia de um lugar sentado. E a garantia de me encontrar ao alcance das vozes do tribunal.

A expressão, ao pé da letra, significa: “Destruam Cartago!”. Trata-se da frase de Catão, político romano que defendia a destruição da cidade africana devido à ameaça econômica e bélica que ela representava para Roma. A campanha surgiu durante as Guerras Púnicas, três guerras sucessivas ocorridas ao longo de um século, até que o exército romano sitiou a cidade, invadiu-a, degolou os sobreviventes, incendiou, e depois espalhou sal sobre as ruínas.

“Delenda Cartago” é também o título de um dos poemas épicos mais belos da língua portuguesa, escrito por Olavo Bilac: “Fulge e dardeja o sol nos amplos horizontes do céu da África...”. Bilac descreve em alexandrinos cinemascópicos o cerco, e reproduz alguns dos mitos que cercam essa batalha tão famosa quanto a do Cerco de Tróia: a de que quando os arcos dos defensores tinham suas cordas partidas de tanto disparar flechas, as mulheres cartaginesas cortavam seus longos cabelos para fabricar novas cordas e defender a cidade.

No referido processo que derivou o livro lançado em 1959, sete pessoas foram julgadas e, dentre elas, duas foram condenadas: o Capitão Henrique Carlos da Maia Galvão, nome marcante na História contemporânea portuguesa e o Coronel Gonzaga Tadeu. Quando nos referimos ao nome do Henrique Galvão, a nossa memória discursiva é conduzida, paradoxalmente, a outro polo da história do regime político e somos levados, de forma muito sucinta, a recuperar: apoiante convicto do Estado Novo, desde a primeira hora, uma vez que fora um dos atores sociais a tomar parte ativa na revolução de 28 de Maio de 1926, Henrique Galvão foi passando de salazarista fervoroso a desiludido pelo rumo da política nacional, até se tornar num acérrimo opositor. Como se operou esta transformação, quais os motivos e as circunstâncias que lhe estão subjacentes?

Para compreendermos melhor esse gesto vale a pena enveredar, ainda que panoramicamente, pelos meandros do percurso de Henrique Galvão que desde cedo seguiu a carreira militar. Foi um dos apoiantes de Sidónio Pais. Administrou o concelho de Montemor-o-Novo. Participou na revolução de 28 de maio de 1926. Exerceu a função de Comissário Geral da Exposição Colonial Portuguesa, realizada no Porto, em 1934. Nesse mesmo ano foi nomeado como primeiro diretor da Emissora Nacional.

---

<sup>5</sup> “Delenda Cartago!” é uma frase latina de Catão, político romano, cujo significado é: “Cartago deve ser destruída!”. O bordão do político romano era na verdade uma frase mais longa: “Ceterum censeo Carthaginem esse delendam”, algo como “olha, eu não sei não, mas por mim, essa tal de Cartago deveria ser eliminada quanto antes”.

Por volta de 1948 era Deputado por Angola e funcionário do Ministério das Colônias. No exercício da função de Inspetor Superior Colonial, ao retornar de uma viagem apresenta um dossiê que revela graves desvios na administração local.

O dossiê é entregue, entretanto, o Ministério das Colônias não se pronuncia. Henrique Galvão leva a denúncia para a Assembleia em Angola. No início da década de 50, Galvão tornou-se dissidente do regime de Salazar e deu início ao movimento de resistência com seus pares, seu plano, entretanto, acabou por ser abortado, ele foi preso e expulso do exército.

No Julgamento de Santa Clara acaba por ser condenado a cumprir pena. Conforme foi dito anteriormente. Em 1959, contudo, aproveitando-se de uma ida ao Hospital de Santa Maria, fugiu e refugiou-se na embaixada da Argentina, tendo conseguido exílio político na Venezuela.

## De Santa Clara ao Santa Maria: a memória e os sobreviventes

Henrique Galvão era, como Humberto Delgado, uma figura extremamente popular nos meios oposicionistas não afetos ao Partido Comunista Português. Após ter perdido as eleições presidenciais em Portugal e sentindo-se perseguido, Humberto Delgado, no dia 12 de Janeiro de 1959 pediu asilo na embaixada brasileira em Lisboa, onde permaneceu por cerca de 100 dias. O pedido de asilo gerou controvérsias e tensões, pressões do governo português, dúvidas do então presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, pressões do embaixador Álvaro Lins, que assumiu a defesa do asilado.

Maria Archer, no Ato de Solidariedade ao povo cubano, promovido pela União Estadual dos Estudantes, em 24 de janeiro de 1959, onde contou com a participação do Capitão Sarmiento Pimentel, faz alusão ao fato. Em seu pronunciamento para mais de 1500 pessoas, Maria Archer iniciou dizendo não estar acostumada a falar de improviso, já que “em Portugal esse costume não pode ser desenvolvido, pois lá temos que escrever tudo o que se vai dizer e submeter à aprovação política do Salazar”, e prossegue:

Heróis anônimos tombam dia após dia, nos porões das cadeias políticas de Salazar, enquanto uma centena de fantoches do governo vive no luxo e no conforto. A colônia portuguesa que se encontra no Brasil, talvez por ser formada na sua maior parte de indivíduos apolíticos, que para cá se dirigem e tenho a impressão que aqui se influenciam pela máquina de propaganda orientada pelo governo português, começa ultimamente a tomar consciência e felizmente, da real situação, o mesmo não se deu quando há dois ou três anos passados para aqui se dirigiu o caixeiro viajante da ditadura general Craveiro Lopes<sup>6</sup>.

Ao finalizar, a autora expressou ainda a sua gratidão à Embaixada brasileira e à coragem do governo deste país, manifestando o desejo para dentro em pouco,

---

<sup>6</sup> Francisco Higinio Craveiro Lopes foi o décimo segundo presidente da República Portuguesa (terceiro do Estado Novo), atuou no período de 1951 e 1958. Natural de Lisboa, 12 de Abril de 1894, faleceu na cidade natal, a 2 de Setembro de 1964.

do grande prazer de receber o verdadeiro presidente dos portugueses, o General Humberto Delgado que "tenho a certeza de que ele entrará tão triunfante em Lisboa, como Fidel entrou em Havana".

Delgado organizou o Movimento Nacional Independente (MNI, de 1959) que se tornou a base para várias de suas ações. Após a eleição, no início de 1959, ele foi demitido da Força Aérea. O jornal *Portugal Democrático* cobriu as eleições presidenciais de 1958 e se posicionou frente à derrota de Delgado, acompanhando seu exílio para o Brasil.

Finalmente, em abril de 1959, Delgado partiu para o Brasil mantendo suas ações de oposição ao regime (também esteve na Argélia, Itália, França, tendo retornado ao Brasil). No Rio de Janeiro, o Movimento Nacional Independente (MNI, encabeçado por Delgado) teve como elemento de divulgação um novo jornal – *Portugal Livre* (1959-1960, 13 edições), fundado por iniciativa de Miguel Urbano Rodrigues, o qual levantava a plataforma da liberdade de expressão, contra a censura, pela democracia em Portugal e anistia dos presos políticos.

A despeito do imbróglgio diplomático, Delgado refugiou-se na Embaixada do Brasil, acabando por partir, a 21 de Abril de 1959, para o Rio de Janeiro, onde travou contato com intelectuais opositoristas ao regime político de Salazar.

Havia certa divergência no interior do Partido Comunista, para muitos, Portugal ainda não se encontrava devidamente habilitado para deflagrar uma revolução, enquanto Galvão era da opinião que não havia razão e nem tempo a perder.

Nesta direção, durante os respectivos exílios – Galvão na Venezuela e Delgado no Brasil –, engendraram o plano que viria a ser a iniciativa mais espetacular. Em 1961, Portugal e o mundo foram surpreendidos com o desvio do pacote de luxo Santa Maria, que singrava o Atlântico a caminho de Miami. O comandante era Henrique Galvão. Que fatores instigam um capitão do Exército, antigo defensor de Salazar, a corajosa protagonização de um gesto desta natureza? Sua motivação era reivindicar a atenção mundial para a condição de subjugação política das colônias de Portugal.

O desvio do pacote português Santa Maria, com centenas de passageiros de várias nacionalidades e, atingiu a almejada visibilidade de proporções internacionais, a que deu o nome de "Operação Dulcineia". Coordenou este plano de ação estratégica em comum acordo com Humberto Delgado, que na altura encontrava-se, conforme afirmamos anteriormente, na condição de líder e exilado político no Brasil.

## Henrique Galvão e a operação Dulcinéia

O navio escolhido foi o pacote "Santa Maria", que tinha largado em 9 de janeiro de 1961 para uma viagem regular até Miami. Galvão embarcou clandestinamente no navio, em Curaçao, Antilhas Holandesas. A bordo já se encontravam os vinte integrantes da Direção Revolucionária Ibérica de Libertação (DRIL), grupo que assumiu a responsabilidade pelo assalto. O navio levava cerca de 612 (seiscentos e doze) passageiros, muitos norte-americanos, e 350 (trezentos e cinquenta) tripulantes. A operação começou na madrugada de 22 de janeiro, com a

ocupação da ponte de comando. Um dos oficiais de bordo ofereceu resistência e foi morto a tiro; os restantes renderam-se.

O paquete mudou de rumo e partiu em direção a África. O plano liderado por Henrique Galvão era dirigir-se à ilha espanhola de Fernando Pó, no golfo da Guiné, e a partir daí atacar Luanda, que seria o ponto de partida para o derube dos governos de Lisboa e Madrid. O corajoso Um plano teve, entre outras finalidades, chamar a atenção do mundo para a longa ditadura portuguesa e, em simultâneo, denunciar o regime ditatorial de Francisco Franco em Espanha.

Face a toda movimentação, em Angola tem-se registro dos primeiros conflitos em grande escala contra o regime colonialista vigente, que, como se sabe, atingirá imprevistas proporções.

No decorrer da curta duração em que se estendeu o episódio, Galvão “governou” o navio, chamou a atenção do mundo, conferenciou com emissários dos Estados Unidos e do Brasil. A bordo do navio, na liderança da ousada operação, após ter mobilizado e atingido parte de seus fins, a luxuosa embarcação foi avistada por um cargueiro dinamarquês que informou a guarda costeira americana. Daí, não tardou a chegada dos navios de guerra.

Henrique Galvão decidiu rumar ao Recife e render-se às autoridades brasileiras, pedindo asilo político, que foi aceite. Henrique Galvão também veio a falecer em São Paulo, em 25 de junho de 1970, aos 75 anos acometido de *Alzheimer*.

A despeito da arrojada e estratégica operação liderada por Galvão, é possível aproximar com outro gesto de menor proporção, que entretanto diz respeito a uma passagem no final do seu julgamento no 1º Tribunal de Santa Clara, que podemos colher um significado: o momento em que Henrique Galvão, após a condenação (p. 150) levanta-se diz:

Peço licença para oferecer a V. Excia. Como modesta lembrança deste natal e da causa que julgou, um exemplar, (sem valor comercial) de *Tartufo*, de Molière. A oferta não é de um condenado. É de um dramaturgo.

Comédia do século XVII, *Tartufo* foi encenada 1664 e, imediatamente censurada pelos religiosos que, no texto, foram representados na personagem-título como dissimulados. Molière utiliza em seu texto elementos de refinada linguagem cômica, abordando com ironia as relações humanas que envolvem questões como a religião, o poder e a ascensão social. Utilizando-se como mote a aristocracia francesa em luta por manter seus privilégios, a burguesia emergente sequiosa por ampliar seu *status quo* e ainda o papel intrigante dos religiosos, é, no entanto, através da popular e sábia “Dorina”, a empregada, que Molière desconstrói a hipocrisia de estrutura social da época, desmascarando o farsante “Tartufo”.

O gesto de Henrique Galvão ao final do seu julgamento reveste-se de profundo significado e fornece uma chave interpretativa para o estabelecimento de uma relação entre as personagens principais: Orgon pode remeter ao sistema que oprime o país e Tartufo à figura do seu dirigente máximo, neste caso o seu primeiro ministro, que estaria a lançar mão de todo subterfúgio para ludibriar e espoliar seus ingênuos admiradores.

*Os últimos dias do fascismo português*, pelo seu conteúdo e atendendo aos fins a seus fins precípuos que se propôs é produzido em linguagem jornalística.

A escolha de uma tipologia de gênero jornalístico como forma de expressão, enquanto instrumento, para tratar cada acontecimento, já é por si só, ideológica. Na medida em que esta opção está assente em critérios básicos que vão revelar a intenção da autoria em se reportar ao fato, em comentar ou em provocar a opinião do público leitor para prepará-lo coletivamente para a tomada de decisão em sintonia com a formação discursiva e ideológica que a obra recém lançada vem a postular.

#### Considerações finais

Ao nos voltar para os núcleos fundamentais de interesse apreensíveis nas produções literárias dos intelectuais portugueses que viviam em situação de exilados políticos no Brasil, anotamos que Maria Archer dedicou-se, com intenso interesse, ao episódio do Julgamento do 1º Tribunal de Santa Clara, deu visibilidade aos conflitos e movimentos de libertação da África colonial.

Pela sua temática, *Os últimos dias do fascismo português* se coloca como uma contribuição literária e um documento histórico e revela que as circunstâncias do exílio impuseram à escritora viajante e viajada a redefinição e a reconstrução de um conceito de identidade, entre os países que se comunicam através da língua portuguesa. A crítica tem apontado essa condição de uma forma particular de exílio vivida por muitos intelectuais contemporâneos, geradora de um pensamento que se esforça por articular mundos e universos culturais diferentes.

Pouco a pouco, a experiência compartilhada entre os mundos em que viveu, levou a escritora e jornalista Maria Archer ao encontro de uma maneira de pensar que tendia a desconstruir os paradigmas do conhecimento ocidental, num mundo crescente marcado pela visão anticolonialista. O seu livro é canal de expressão de sua posição política.

A nova postura adotada, pensada e vivida por Maria Archer, pode ser presentida no teor anticolonialista logo no prefácio da obra, onde apela à mobilização dos países e a solidariedade entre as nações, fundada na íntima conexão dos seus destinos.

## Referências bibliográficas

- Archer, M. (1959). *Os últimos dias do fascismo português*. São Paulo: Liberdade Cultura.
- Archer, M. (1938). *Ida e Volta duma Caixa de Cigarros*. Lisboa: Editorial O Século.
- Archer, M. (1947). *Casa Sem Pão*. Lisboa: Empresa Contemporânea de Edições.
- Battista, E. (2007). *Entre a literatura e a imprensa: percursos de Maria Archer no Brasil* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.
- Battista, E. (2011). Entre impressões e opiniões: Apontamentos sobre Machado Cronista e a imprensa periódica no Brasil. *Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas*, 8 (11), 33-40. Cáceres-MT: Editora Unemat.
- Battista, E. (2012). Literatura e Solidariedade – um estudo de Brasil, Fronteira da África, de Maria Archer. In R. Gomes & O. A. Moreira (Orgs.), *Vida e obra de Maria Archer – Uma Portuguesa da Diáspora* (pp. 28-31). Lisboa: Edição Mulher Migrante – Associação Estudo, Cooperação e Solidariedade.
- Battista, E. (2012). Maria Archer – O encontro com uma escritora viajante. In M. M. Aguiar & M. G. S. Guedes (Orgs.), *Encontro Mundial de Mulheres Portuguesas na Diáspora* (pp. 16-17). Lisboa: Edição Mulher Migrante – Associação Estudo, Cooperação e Solidariedade.
- Fernandes, A. J. (2010). *Introdução à Ciência Política: Teorias, Métodos e Temáticas* (3ª ed.). Porto: Porto Editora.

- Hobsbawm, E. (2010). *A Era dos Extremos* (5ª ed.). Trad. Manuela Madureira & Catarina Madureira. Lisboa.
- Rémond, R. (2011). *Introdução à História do Nosso Tempo. Do Antigo Regime aos Nossos Dias* (4ª ed.). Trad. Teresa Loureiro. Lisboa: Gradiva.
- Rosas, F. (2013). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta da China.
- Salazar, A. O. (1937). *Discursos e Notas Políticas* (1928-1934). Vol. I. Coimbra: Coimbra Editora.
- Salazar, A. O. (1967). *Discursos e Notas Políticas* (1956-1966). Vol. VI. Coimbra: Coimbra Editora.

## Resumo

Ao aprofundar a análise dos núcleos fundamentais de interesse apreensíveis nas colaborações dos intelectuais portugueses que viviam em situação de exilados políticos no Brasil, no período de 1955 a 1977, anotamos que Maria Archer, jornalista portuguesa, se destaca como produtora textual, articulista e formadora de opinião. Assim, procuraremos desenhar melhor a trajetória da sua atuação, situando-a historicamente no contexto de intenso engajamento político, social e cultural no exílio em terras brasileiras, debruçando-se sobre os movimentos de libertação do regime opressor e os latentes conflitos coloniais, sobretudo no contexto da publicação do livro *Os últimos dias do fascismo português*, em 1959.

## Abstract

When deepening the analysis of the fundamental nuclei of interest apprehended in the collaborations of Portuguese intellectuals who lived as political exiles in Brazil, from 1955 to 1977, we notice that Maria Archer, a Portuguese journalist, stands out as text producer, columnist and opinion maker. Thus, we will seek to better draw the trajectory of her performance, placing it historically in the context of intense political, social and cultural engagement in exile in Brazilian lands, focusing on the liberation movements of the current regime and the latent colonial conflicts, especially in the context of the publication of the book *The last days of Portuguese fascism*, in 1959.

## Os que sucumbem e os que se salvam: aproximações ao Holocausto em Alves Redol

The drowned and the saved: Alves Redol's approximations to the Holocaust

**Luís Pimenta Lopes**

Universidade do Minho  
jluis@ilch.uminho.pt

**Palavras-chave:** Holocausto, Alves Redol, Primo Levi, testemunho literário, literatura portuguesa, catástrofe.

**Keywords:** Holocaust, Alves Redol, Primo Levi, literary testimony, Portuguese literature, catastrophe.

### 1.

Naquela que viria a ser a sua última obra, escrita em 1986, Primo Levi propõe-se esclarecer alguns aspetos ainda obscuros do sistema concentracionário, sobretudo aquele que angustia todos os que tiveram ocasião de ler os relatos de sobreviventes:

[...] quanto do mundo concentracionário é que morreu e nunca mais tornará, como a escravatura e o código dos duelos? Quanto é que voltou ou está a voltar? O que pode fazer cada um de nós, para que neste mundo prenhe de ameaças, pelo menos esta ameaça seja eliminada? (Levi, 2008, p. 17)

O argumento mais conhecido da obra é provavelmente aquele consubstanciado na expressão “zona cinzenta”, entretanto utilizada frequentemente em variados contextos para descrever espaços ambíguos entre vítimas e carrascos. Levi fala especificamente na classe híbrida dos prisioneiros-funcionários dos campos de concentração nazis, os privilegiados que ascenderam e colaboraram com o próprio regime que os pretendia aniquilar. Esta generalização de Levi sobre aspetos que tenderão que ver com a condição de animais gregários do ser humano é complementar à questão que ocupou vários intelectuais ao longo do século XX<sup>1</sup>: o Holocausto é um fenómeno particular na história humana, ou sim-

<sup>1</sup> Para uma visão panorâmica desta discussão, consulte-se Levi & Rothberg (2003).

plesmente um lado negro da Modernidade que, reunidos determinados fatores históricos, teve a oportunidade de se mostrar? E, sendo assim, como interpretar a era pós-Holocausto? Corresponde à inauguração de um novo tempo? Saímos purificados de 1945, ou demos continuidade ao caminho de uma história europeia correspondente a uma barbárie cíclica?<sup>2</sup>

De entre os milhões de seres humanos almejados pelo projeto megalómano do Holocausto, salientam-se os que, tendo a morte como certa, acabaram por não sucumbir. Aqueles que sobreviveram e que escreveram sobre a experiência apresentam, com frequência, uma desfiguração de conceitos fixos de autobiografia, verosimilhança ou identidade<sup>3</sup>. Já aqueles que calaram, morreriam com a memória ou esta seria resgatada através dos descendentes (em sentido lato) em formato pós-memorial (Hirsch, 2012; Young, 2000). Interessa-nos, para o propósito da nossa análise, o estatuto de “fantasma”, o caráter prosopopeico de quem ficou para contar algo pelos outros (Günter, 2002, p. 26). Levi refere uma anomalia inerente à condição de sobrevivente do Holocausto: quem se libertou de um campo de concentração é a exceção, não a regra. Se pertence à nova era inaugurada a partir desse evento traumático, é necessariamente suspeito: “Os que se salvaram do *Lager* não foram os melhores, os predestinados do bem, os portadores de uma mensagem: tudo o que vi e vivi demonstrava o exacto contrário. [...] Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados: os melhores morreram todos” (Levi, 2008, pp. 81-82). Este recusa, assim, tomar a responsabilidade do testemunho, pois as verdadeiras testemunhas são os que sucumbiram, reconhecendo-se ao invés como voz daqueles por delegação:

Nós sobreviventes somos uma minoria anómala além de exígua: somos os que, por sua prevaricação ou habilidade ou sorte, não tocaram o fundo. Quem o fez, quem viu a Górgona, não regressou para contar, ou regressou mudo; mas são eles [...], os que sucumbiram, as testemunhas integrais, aqueles cujo depoimento teria um significado geral. São eles a regra, e nós a excepção. (Levi, 2008, pp. 83)

O capítulo onde estas considerações se encontram denomina-se, não por acaso, “A vergonha”. Levi detalha como quem viveu às portas da experiência plena da morte revela um mal-estar e um sentimento de culpa que na hora da libertação se revelaram inexoráveis. Não interessando aqui aprofundar as especificidades da escrita autobiográfica de sobreviventes, é ainda assim proveitoso perceber alguns conceitos-chave do seu estudo, de forma a podermos manejá-los no questionamento do Holocausto como mito fundacional do pós-guerra,

<sup>2</sup> Zygmunt Bauman propõe uma das respostas mais radicais nesta discussão, notando uma “afinidade eletiva” entre Holocausto e civilização moderna, através de uma analogia que se aproxima de figurações bíblicas: o Nazismo e a sua almejada nova ordem mundial comparar-se-iam a um jardim que deveria nascer *ex nihilo*. A cultura moderna aspira a uma vida ideal, a uma administração das condições humanas que elimine as ervas más. O genocídio é, assim, uma das tarefas do jardineiro, e a nova ordem mundial, só possível através do genocídio das espécies invasoras, selecionaria e melhoraria a espécie humana, de forma a tornar o mundo num local melhor (Bauman, 1997, p. 126).

<sup>3</sup> Para uma discussão específica sobre a questão, vejam-se Günter (2002) e Kleinschmidt (2002).

ou seja, naquilo que ele tem de potencial analógico ou metonímico (Assmann, 2010; Alexander, 2004; Probst, 2003). Por outras palavras, interessa expandir as questões até aqui aludidas à escrita de autores alheios a uma experiência direta do genocídio, mas que sobre ele se debruçaram, assumidamente ou à margem de outras temáticas<sup>4</sup>.

Analisaremos estes aspetos procurando evidências de aproximações ao fenómeno no contexto literário português durante um tempo histórico em que o fenómeno não tem nome, o pós-guerra, já que, não existindo à época um conceito agregador como aquele que de que dispomos hoje em dia, o que hoje se entende por Holocausto constitui uma amálgama de dados dispersos, abertos e interpretáveis numa perspetiva em grande parte determinada pelas condições e restrições de índole nacional (Levy/Sznaider, 2006, p. 38). O interesse deste estudo no caso português tem em conta a sua particularidade de *bystander* (Hilberg, 1992) e oficial neutralidade durante o conflito mundial, mas não conversão para um regime de pluralismo democrático e liberdade de expressão após o seu término. Que forma tomava, neste contexto, uma aproximação ao Holocausto? Particular – enquanto conjunto de crimes oriundos da ideologia nazifascista, comparáveis aos do regime estado-novista – ou universal – enquanto metáfora da modernidade, com crítica de feição anticapitalista?

O exemplo em estudo é o de Alves Redol. Uma boa parte das publicações neorrealistas coincidirá com a descrição estereotipada decorrente dos “impulsos de configuração dualista da história literária”, que, para efeitos de eficaz “gestão da memória” recorre, frequentemente, a um “imaginário de inspiração dialética” (Reis, 2005, p. 174 ss.), como o da antinomia entre presentistas interessados na arte pela arte e neorrealistas devotados à intervenção social<sup>5</sup>. No entanto, um olhar particular, não sujeito exclusivamente à questão estética e/ou ideológica, dará conta de particularidades à primeira vista invisíveis. Em primeiro lugar, porque o próprio trajeto de Alves Redol apresenta transformações significativas dentro daquilo que é o neorrealismo e sua reconfiguração especialmente durante a década de 1950 (Madeira, 2012; Reis, 2012; Ferreira, 1992, p. 179 ss.); em segundo lugar, porque ao mudar o paradigma na análise dos contextos socio-literários que subjazem as obras, para além da evolução natural do próprio Alves Redol enquanto escritor e neorrealista, poderemos iluminar aspetos da sua obra até aqui ignorados. No caso, focamo-nos em dois volumes que não surgem num momento aleatório: *A Barca dos Sete Lemes* (1958) e *O Cavalo Espantado* (1960).

Em 1948, Redol publicara *A França – Da Resistência à Renascença*, que classifica como reportagem, após visita a França e contacto com os testemunhos da

<sup>4</sup> Para uma explicação detalhada deste gesto metodológico, veja-se Rothberg e a definição de “memória multidirecional” (2009, pp. 16-18): “What is odd about the case of Holocaust memory [...] is that such memory hardly seems innocent or comforting. And yet (...) the content of a memory has no intrinsic meaning but takes on meaning precisely in relationship to other memories in a network of associations.”

<sup>5</sup> “A suposta indiferença à profundidade psicológica das personagens, a falta de preocupação formal, o gosto pelo detalhe regionalista e o desbordamento lírico constituem a base de uma rejeição do romance neo-realista por virtude do seu «romantismo»” (Ferreira, 1992, p. 12).

Resistência durante o período de Vichy<sup>6</sup>. No prefácio, perora: “Escrevi este livro sem propósitos literários, julgando que cumpra um dever humano e um dever nacional” (Redol, s.d., p. 14). Nesta reportagem, cujo conteúdo terá estudado simultaneamente com a sua participação no Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz em 1948 na Polónia (Madeira, 2012, p. 199), descreve os horrores perpetrados pelos nazis, com enfoque na resistência francesa. Uma década depois, em 1958, irá rever este posicionamento, e tomará o caminho da ficção para abordar novamente a temática da perseguição e extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Demonstraremos de que forma estas duas obras contradizem a crítica simplista de uma construção de figuras do romance redoliano imbuídas do “carácter algo esquemático e mesmo maniqueísta das análises que nos primeiros textos se encontram”, sobretudo porque, como nota Carlos Reis, “o romance neorrealista trabalha com especial acuidade uma categoria narrativa, a personagem” (Reis, 2012, pp. 19-20). Propõe-se a observação das zonas cinzentas que Redol visitou quando mobilizou aquilo que viria a ser o Holocausto, e que desafiou esse fenómeno lançava à construção das personagens e ao papel do próprio autor enquanto intelectual numa era pós-apocalíptica.

## 2.

A 4ª edição de *A Barca dos Sete Lemes*, em 1964, inclui um prefácio de Alexandre Pinheiro Torres, que introduz o seu problema central da seguinte maneira:

Uma das coisas mais intrigantes deste século de Trevas e de Luz tem andado à volta da descoberta do mecanismo secreto que fez agir os carrascos. [...] Quem não terá perguntado como se fabrica um SS? [...] Quem não ficou gelado de pavor com o massacre dos judeus, as execuções à escala industrial, as eliminações científicas com tiros na nuca? (Redol, 1964, p. 9)

Termina propondo até um título alternativo: “A Arte de Transformar um Homem do Povo Num Carrasco”. Pinheiro Torres reforça a atualidade<sup>7</sup> do livro que Redol escrevera em 1958, ainda antes da discussão alargada sobre os carrascos de Hitler, que ganha em 1961, com o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém, uma importância mediática global (cf. Levy/Sznaider, 2006, p. 105). Nesse sentido, *A Barca dos Sete Lemes* precede a discussão que viria a ter lugar, é, portanto, de certo modo, visionária nas questões que coloca.

<sup>6</sup> A publicação integral apresenta a data de 1949 na lombada. Várias fontes apontam, no entanto, para 1948 como o ano da publicação integral (Pereira, 2013, p. 13; Madeira, 2012, p. 199; Santos, 2012, pp. 248-249). “Reportagem” é ainda assim um termo redutor para a diversidade de temas e formatos incluídos na obra. As informações lá contidas integram desde estudos sobre a economia e geografia do país até à avaliação da situação dos artistas de várias áreas no imediato pós-guerra. A propósito destes últimos, veja-se Luísa Duarte Santos (2012).

<sup>7</sup> Sobre a importância dos prefácios da obra redoliana como revisão crítica, vejam-se Bezerra (2012) e Reis (2012).

A estrutura externa, que, orientada pelos sete nomes que são atribuídos ao protagonista, se divide em seis capítulos (num deles são explicados dois), confere-lhe rasgos de um *Bildungsroman*. A identidade em evolução de Alcides Bago de Milho organiza-se a partir das fases de formação da sua personalidade, embora a narração não seja estritamente cronológica, por via da divisão da narração em dois tempos distintos. A biografia do protagonista, já o referimos, determina a estrutura externa: Bago de Milho nasce em situação precária nas margens do Tejo, imbuído de misticismos populares que o alcunham de Menino Jesus por nascer na noite de Natal. Culmina no último capítulo, numa prisão francesa, em 1941, com a alcunha de Chacal. É nesta prisão, durante a invasão alemã da França, que a obra tem início, não enquanto final do estrato cronológico da vida de Alcides, mas como introdução do narrador, um escritor português que colaborava com a Resistência francesa, que é preso e que encontra Alcides na cela. É este narrador enigmático quem expõe o percurso de Alcides, reproduzindo a narração biográfica daquele em modo heterodiegético, mas interrompendo o fluxo narrativo com comentários e descrições do estado de alma em que ele, Alcides, se encontra ao contar-lhe aquilo que ele, escritor, transforma em objeto literário. É este, então, o segundo tempo da narração, o de uma narrativa primária em forma de comentário e/ou diálogo com Alcides. Acontece que a estes dois estratos, correspondentes aos dois tempos distintos – biográfico de Alcides e narrativo pelo narrador – acresce um aspeto peculiar: a figura que testemunha é o protagonista de um texto trabalhado que, *in statu nascendi*, é reproduzido pelo narrador ao próprio<sup>8</sup>. O texto fixado literariamente como narrativa secundária (do ponto de vista estrutural, mas não de amplitude e duração, já que é o centro da obra) expõe-se, portanto, como dado a conhecer à figura que lhe dá origem, abrindo-o à possibilidade de a própria o ouvir, de confirmar o seu conteúdo, de protestar contra ele, ou até de o corrigir durante as conversas na cela. Cria-se, assim, a ilusão de uma narração intercalada entre um testemunho (pseudo)extradiegético – o de Alcides e as suas conversas com o escritor – e a sua passagem ao espaço ficcional – a reprodução literária desse testemunho pelo escritor enquanto narrador homodiegético do percurso de transformação do homem do povo em carrasco, que se entrecruzou com o seu<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> “Quando eu me punha a escrever o que ele contara, ficava quieto, a olhar-me com humildade e um certo orgulho, e só se irritava quando percebia, em qualquer expressão minha, que o barulho da sala me transtornava. Mas era quando eu lhe lia, à hora de um silêncio tácito, livremente aceite por todos, que ele se tornava um homem sem complicações, curioso e atento, talvez feliz. Uma vez por outra dizia «foi assim mesmo» e acenava a cabeça rapada” (Redol, 2011, p. 351).

<sup>9</sup> Esta estratégia deu origem a múltiplas considerações teóricas, por um lado, sobre uma aparente absoluta novidade na literatura portuguesa, por outro sobre a porosidade entre níveis diegéticos e respetiva opacidade entre o que é ficcionado e o que é experiência autobiográfica do “autor”. Alexandre Pinheiro Torres notaria estarmos, tecnicamente, em frente a um “jogo curioso, e inédito na literatura portuguesa, do confronto na escrita das duas realidades”: a narrada por Alcides e a literária/ideológica por parte do narrador (Torres, 1979, p. 235). Mário Sacramento chama-lhe “um dos mais altos momentos de *crise* auto-reflexiva da novelística portuguesa” (*apud* Reis, 2012, p. 16). Ana Paula Ferreira encontra já em *Fanga* (1943) o primeiro passo de Redol rumo a uma técnica de descentralização gradual da “autoridade narrativa tradicional”, cujo auge diz ser *A Barca*

[...] se falo na prisão é só para justificar o meu encontro com o filho do Bago de Milho. O romance de uma cadeia fica por fazer. A sua função neste romance é a de um cenário no qual se destacam, por vezes, além do meu patrício, certas figuras que não consigo dominar. (Redol, 2011, p. 21)

O Bago de Milho da prisão, figura que facilmente imaginamos construir-se a partir da experiência que Redol testemunhara em 1947-48 em França<sup>10</sup>, está à espera de julgamento, e, ao contrário dos outros, foi honesto na confissão: “Nos primeiros dias todos estão inocentes. Eu sou o único que cheguei aqui e contei tudo tal qual se passou. Matei um homem, mas não m’envergonho de o ter morto” (Redol, 2011, p. 24).

A descrição da infância e juventude do Bago de Milho mantém ainda a “minudência de desenho anedótica” neorrealista, como notou à época João Gaspar Simões (2001, p. 134), de que o escritor, por imperativo ideológico, não quis prescindir, mesmo perante a aparente vontade de inovar. Até culminar em “Chacal”, nome que lhe tatuam nas costas durante a guerra junto com uma caveira, Alcides ultrapassará vários percalços, à maneira picaresca, e é a urgência da subsistência que o levará em determinado momento da obra a alinhar com uma oportunidade de trabalho em Marrocos, que, apenas ao lá chegar, sabe ser a da participação na Legião Estrangeira que combatia as pretensões independentistas face a Espanha<sup>11</sup>. É este percurso que marcará Alcides e que levará a que, nos interregnos

---

*dos Sete Lemes* (Ferreira, 1992, p. 164). Carlos Reis (2012, p. 21) encontra na obra “um registo de ambivalente indagação em torno da memória, da forma como o sujeito se relaciona com ela, da modelização ficcional e dos seus condicionamentos”. Não sendo este o espaço para uma análise desse tipo, importa destacar a confusão entre as categorias narratológicas de autor empírico, autor textual e narrador (cf. Buescu, 1998, p. 24 ss.), presente sobretudo em algumas recensões críticas da obra, a que aludiremos adiante.

<sup>10</sup> Leiam-se as transcrições detalhadas dos escritos dos prisioneiros em paredes de prisões francesas em *A França – Da Resistência à Renascença* (Redol, s.d., p. 282 ss.): “Quem percorrer aquelas celas onde vive alguma coisa que se não pode definir inteiramente, mas oprime o coração e amarfanha, quem ler as inscrições feitas pelos prisioneiros, saberá mais alguns capítulos dessa história que ainda se não pôde escrever e de que este livro é uma pálida imagem”. Divergimos, neste sentido, da visão de Vítor Viçoso sobre estes subcapítulos intitulados “Os Gritos Silenciosos” como uma “óbvia projecção da experiência do autor nas prisões portuguesas” (Viçoso, 2012, p. 139, itálico nosso).

<sup>11</sup> Segundo Pinheiro Torres (1979, p. 232), Redol ter-lhe-á afirmado pessoalmente que, em virtude da censura, deslocou o percurso de Alcides para esta guerra em vez de para a Guerra Civil Espanhola, que era a que estava, efetivamente, na génese do livro que havia pensado e que encaixa na cronologia de vida de Alcides. Estranhamente (ou não, tendo em conta a arbitrariedade daqueles incumbidos de censurar), há referências óbvias à Guerra Civil de Espanha, como por exemplo o capítulo III da secção intitulada “Chacal”, de nome “Viva la muerte!” (Redol, 2011, p. 375). A desvalorização das referências à guerra por parte dos censores prende-se, precisamente, com a sua universalidade, como se pode ler num dos pareceres de censura desta obra: “Trata-se de uma obra de ficção em que os trechos que se julgam lesivos da nossa ética – embora contrários à nossa formação – não podem, porém, ter rígido o significado que se lhes pretende atribuir. A guerra é a guerra, e apresentada de forma crua, embora, tal não pode concluir pela significação de propaganda comunista” (Azevedo, 1997, pp. 76-77). Sobre esta discussão, em especial a necessária análise sobre *história* e *discurso* neste livro e na obra redoliana em geral, consultem-se, respetivamente, Torres (1979, pp. 234-239) e Reis (2012, p. 21).

da narrativa de regresso à cela, este não apareça separado de uma metralhadora imaginária, a quem inclusive tinha dado o nome de um amor de outrora, Mariana, com a qual combatera aqueles sinalizados como inimigos na guerra:

Quando passávamos plos que morriam, fazia-se logo a limpeza, não fosse outro companheiro ganhar a nossa parte. Corriam-se-lhe os bolsos, os dedos por causa dos anéis, o que houvesse para arrebancar. Duma vez [...] descobrimos dois dentes de ouro na boca de um inimigo morto. [...] Mas os malditos estavam agarrados como se lhe tivessem já nascido assim. [...] Vá de experimentar com a coronha da espingarda e bumba por duas vezes. Aquilo não eram dentes, eram pedras. Tive de lhe partir a queixada. (Redol, 2011, p. 123)

Não é, contudo, por dezenas de crimes como este em cenário de guerra que Alcides está no cárcere francês à espera de julgamento, mas por um único, pela morte de um homem na única vez que achara uma razão válida para o fazer<sup>12</sup>. No final da guerra, o capitão Michelet, que o tinha dirigido, leva-o para trabalhar numa fábrica francesa, onde começam a desaparecer alguns objetos. Acusado de roubo, negando-o várias vezes o obrigado a confessar o furto, Alcides-Chacal dirige-se ao engenheiro-chefe e mata-o com um tiro na cabeça:

Entrei por ali dentro, abri a porta do gabinete dos engenheiros, e quando puxei da pistola os outros fugiram e só ele ficou. «Vamos fazer contas!» O queixo dele deu um estalo, nunca pensei que os engates da cara de um homem pudessem dar um esticão daqueles. Despejei-lhe a carga toda e saí da fábrica, eles deviam pensar que eu guardara o último tiro para mim, mas enganaram-se. (Redol, 2011, pp. 372-373)

Pela brutalidade cometida por Alcides já fora do cenário de guerra, este é olhado com admiração pelos guardas nazis que gerem a prisão onde se encontra, de tal forma que uma absolvição no julgamento que o espera poderá levar à sua apropriação para funcionário de uma instituição de repressão. A liberdade de Alcides equivale, portanto, à perpetuação da violência:

– Mas se eles me querem, não é para coisa boa, com certeza.  
– Talvez para seres guarda dalgum campo de concentração.  
(Redol, 2011, p. 292)

<sup>12</sup> *A Barca dos Sete Lemes*, no seu registo confessional de um jovem encarcerado à espera de julgamento por um crime cuja gravidade foi modificada pelas circunstâncias históricas, apresenta evidentes semelhanças com o filme de 1952 *Nous Sommes Tous des Assassins* [*Pena de Morte*, em Portugal], de André Cayatte; por outro lado, o encontro de dois portugueses na cela evoca diretamente um filme como *Un Condamné s'est Échappé* [1956, *Fugiu um Condenado à Morte*] de Robert Bresson. Este facto não escapa à crítica incisiva que João Gaspar Simões tece ao livro aquando da sua publicação: “Não só o episódio da Resistência que leva o narrador à cadeia onde encontra o português cujas «aventuras» se propõe trasladar à escrita se nos afigura recomposto sobre o que no género se tem visto no cinema, como a própria vida do aventureiro falha por completo naquilo mesmo que ia constituir o elemento renovador do romance” (Simões, 2001, p. 135).

Ao longo das conversas que mantêm na cadeia, enquanto Alcides espera pelo julgamento, é notório o decalque do autor Alves Redol na figura do escritor-narrador, que apresenta impulsos violentos quando Alcides expressa o seu ódio às vítimas do discurso vigente:

À volta abriam caminho por entre o grupo dos judeus, afastando-os com violência e gritando-lhes: «Não julguem que também a cadeia é de vocês.» Eu percebia a sua admiração pelos nazis, só retida ali dentro porque o seu apego ao passado o fizera aproximar-se de mim. (Redol, 2011, p. 352)

A receção da obra na época dá conta da confusão que o romance desencadeia no seu esbatimento de fronteiras entre o que é ficção e relato autobiográfico. Precisamente por isso, a reação à leitura entusiasta ou menos favorável é proporcional ao valor de “realidade” que cada crítico-leitor entende atribuir-lhe<sup>13</sup>. É esta aproximação ao escritor enquanto alter-ego literário que nos parece destacar-se deste percurso do Bago de Milho. Teria Alcides oportunidade de redimir-se no contacto com este escritor enigmático, que exorta o leitor à compreensão do atual estado anímico e moral do herói do romance? Como interpretar a empatia ambígua do escritor perante um assassino, mesmo conhecendo o espectro ideológico que o autor veicula nas suas obras? Note-se que as descrições de violência perpetrada por Alcides em Marrocos em nada ficam a dever àquelas que hoje conhecemos pelos *Einsatzgruppen* nazis na frente leste da Segunda Guerra ou dos SS em campos de concentração nazis. Por ser um criminoso, não haveria outra saída para Alcides que a permanência na prisão, mesmo que aqueles verdadeiramente culpados pela sua metamorfose em carrasco gozem de liberdade. O papel do escritor relativamente ao destino da personagem manifesta-se inútil no final, como é visível nas últimas palavras da obra: “Na mão que ele prendera ficara um mundo de interrogações a que os homens têm de dar resposta. Não sou eu, sozinho, que lha posso dar” (Redol, 2011, p. 428). Se mantivermos a convicção de que Redol pretende confundir-se com este escritor, identificamos aqui traços de uma empatia limitada, de uma aproximação a um drama, no caso o do homem do povo feito carrasco, cuja história é ouvida a paredes meias com outras que ficam por ouvir, como o narrador avisara na abertura, de forma a que o leitor (português, em primeiro lugar) se aproxime também do drama da figura, pela possibilidade virtual de experimentar aquele percurso e de aprender com ele. Ao colocar Alcides à porta de um drama de gigantes proporções, destacando o seu drama pessoal e comparando-o ao maior, mas sem salvação possível,

<sup>13</sup> A título de exemplo, vejam-se a crítica literária da Revista *Brotéria* (julho, 1958), por João Mendes: “Não serão intermediários demais? Se se torna claro que o narrador fictício da prisão não pode deixar de ser o próprio romancista, para quê uma ficção dupla?”; e a de Óscar Lopes, em texto do *Comércio do Porto* (29/07/1959): “Estas duas ordens de qualidades conjugam-se num efeito global: o de nos convencermos, nós, leitores, de que Alves Redol concebeu de facto o romance à base de um depoimento oral, ou de vários, talvez. Enquanto corre a narração, nós assistimos nos capítulos entremeados a itálico ao surto de problemas suscitados pela passagem a literário de um testemunho directo. Se isso não passa de um artifício a sugerir a verdade vivida do enredo, não há dúvida que o artifício resulta” (apud *Vértice*, n.º 322-323, p. 1010).

parece-nos mais apropriado intuir que Redol opera no narrador uma *incomodidade empática*<sup>14</sup>, a única que lhe é possibilitada pela não-experiência direta, quer do Holocausto, quer de uma guerra como a vivida por Alcides, construindo uma extensão metonímica da perspetiva aparentemente periférica de que o português comum poderá ter tido do Holocausto, de uma guerra longínqua, de uma injustiça que, afinal, lhe é próxima: “Ele não percebia que aqueles que o tinham conduzido até à guerra e ao crime eram os mesmos *que iriam julgá-lo e me tinham prendido*” (Redol, 2011, p. 353, itálico nosso)<sup>15</sup>.

No desenlace, Alcides é declarado culpado. Não terá a liberdade, que seria de qualquer forma a sua integração no sistema assassino nazi e não entende, que, de mão em mão, é apenas uma peça na engrenagem das forças que impediram que fosse feliz com amor e uma família, como o havia sido em determinado ponto da intriga. Pelo que se conclui que Alcides, com ou sem liberdade, é um dos que sucumbe. Não como vítima do sistema concentracionário, mas como carrasco.

### 3.

Em *O Cavalo Espantado*, de 1960, Alves Redol escreve, pela primeira vez, um romance que não gira estritamente à volta de problemas relacionados com o povo português (Torres 1979, p. 275). A temática da fuga dos judeus da Alemanha nazi já havia sido explorada em 1940, no conto *Nasci com passaporte de turista* (Redol, 1991, pp. 93-110), mas é apenas aqui que o autor voltará a trazer o Holocausto para a primeira linha da sua ficção. Neste romance encontramos um triângulo de personagens, um casal de judeus austríacos abastados e um funcionário de um consulado de um país da América do Sul, com o qual se deparam na tentativa de conseguir vistos de trânsito para fugirem da Europa. Estamos perante Lisboa como local de fuga de judeus durante a segunda guerra mundial, a partir de um tempo de escrita do romance que é o do interesse generalizado pelo genocídio nazi no mundo mediático internacional. Alves Redol ter-se-á sentido estimulado a publicar um romance desta natureza para, de alguma forma, contribuir para essa discussão a partir de uma experiência que, pese embora pouco conhecida, é autobiográfica. De facto, na altura, Gaspar Simões, mais uma vez, acusá-lo-á de não ter legitimidade para escrever sobre tal assunto, precisamente por falta de conhecimento empírico:

Os talentos do romancista são condicionados pelo seu génio, e este, quando não é da grandeza do génio de Balzac ou de um génio do Tolstoi, tem de se resignar, prudentemente, às reservas da experiência biográfica, se não é que o génio dos

<sup>14</sup> Tradução nossa de *empathic unsettlement* (Dominick LaCapra, 2014), a partir da *incomodidade voluntária* com que José Cardoso Pires, em homenagem a Redol, o descreve (cf. *Vértice* n.º 258, p. 162).

<sup>15</sup> Não deixa de ser profético que, como a investigação mais recente nos indica, tivessem sido mortos, efetivamente, centenas de portugueses no sistema concentracionário nazi, a maioria deles precisamente membros da Resistência Francesa (Carvalho, 2015; Pimentel/Ninhos, 2013).

grandes criadores novelísticos não sofre as limitações implícitas na sua própria biografia. (Simões, 2001, p. 143)

Disputas estético-ideológicas à parte, hoje sabemos que Alves Redol não seguiu totalmente a conduta exigida à época enquanto vice-cônsul da embaixada do Paraguai em Lisboa, e terá também, como Aristides de Sousa Mendes em Bordéus, emitido vistos a judeus em fuga<sup>16</sup>, identificável nesta reflexão de Pedro Dias no romance:

Um gesto simples, afinal – uma pancada no tampão de tinta violeta, a pressão de um carimbo barato sobre uma folha de papel, dois ou três selos, pouco mais de cem escudos, e aí estava um homem, uma família inteira, livre ou manietada, entre a esperança e o desespero, entre a liberdade possível e o campo de concentração. (Redol, 2017, p. 23)

É crível identificar na personagem de Pedro Dias, tal como no escritor enigmático de *A Barca dos Sete Lemes*, um alter-ego do autor, que, mais uma vez, se cruzará com personagens em fuga e impossíveis de categorizar de forma perentória como vítima ou carrasco perante a catástrofe do Holocausto.

De facto, a dimensão psicológica das personagens, em que o romance se baseia a partir de solilóquios introduzidos pelos respetivos nomes das figuras, dá conta de uma itinerância identitária judeu *versus* austríaco e, de uma maneira mais claramente ideológica, entre o da sua classe social privilegiada e o de vítima do sistema de valores capitalista ao qual pertenciam antes da perseguição nazi. É este, na verdade, o centro do dilema ético do romance: Jadwiga e Leo são ricos, ela é inclusive filha do Sr. Goldstein, “um dos homens mais ricos da Europa”, aliado da banca com os nazis austríacos. Os dois são apanhados de surpresa pelo *Anschluss* de 1938, em que, de repente, se veem na posição de perseguidos e em perigo de, tal como os seus semelhantes menos abastados ou socialmente conectados, terminarem em campos de concentração e ou de extermínio. Jadwiga denota maior crise psicológica pela forma como se salva da catástrofe:

[...] reproduzo sempre aquele grito de uma mulher a quem separaram do filho na estação de caminho de ferro de Viena, eram ambos judeus como nós, e nós dizemos que somos irmãos, mas eu pude fugir com Leo, e meu pai ainda fugiu antes para a Suíça, que é o país das paisagens calmas e do dinheiro calmo, para onde todos os banqueiros transferem o seu dinheiro, sejam eles semitas ou arianos, e aquela mulher ficou em Viena e o filho foi levado para um campo de concentração, onde já estão outros judeus, nossos irmãos; que estranha família esta que Deus separa pelo dinheiro! (Redol, 2017, p. 86)

Já Leo é a personagem-tipo capitalista, mecanicamente imbuído de interesses económicos, mesmo em situação de fuga:

<sup>16</sup> Cf. *Vértice* n.º 258 (1965, p. 177) pela voz do próprio, e confirmação pelo filho, António Mota Redol, mais recentemente, a Ana Paula Ferreira (2012, p. 64).

Já vi o que isto aqui dá. É um país pobre. Cortiça, azeite, vinho. Para passar o tempo interessaria. Mas aqui nem ao menos posso negociar. A não ser... Sim, é uma hipótese. Estou a pensar nesse tal Pedro Dias. Podia fazê-lo meu sócio. Ele abriria um escritório de importações e exportações, eu estaria por trás... Enfim. Mas ele sabe que o meu passaporte é falso, estou nas suas mãos. (Redol, 2017, pp. 173-4)

Por sua vez, o dilema de Pedro, o terceiro vértice do triângulo, é o do *bystander*, o do Alves Redol funcionário da chancelaria do Paraguai, que, por um lado, não quer fazer vingar o oportunismo de um judeu oportunista, o Dr. Klemm, que dá a entender aos judeus em fuga (em troca de dinheiro) que tem influência sobre Pedro na emissão de vistos, mas que, por outro, sente o imperativo de ajudar vítimas em fuga, com o perigo sempre iminente de apaixonar-se por Jadwiga:

Filha de um banqueiro ou filha de um pedinte, a senhora fugiu do seu país por causa do nazismo. Devo por isso, e só por isso, uma ativa solidariedade a todos que sejam suas vítimas. Sangram ainda em mim acontecimentos muito recentes para que não fale disto tomado de emoção. Desculpe. Talvez não tenha sido muito claro. É difícil sermos precisos nos tempos que vivemos. Se fosse alemão ou checo, eles ter-me-iam assassinado. (Redol, 2017, p. 106)

À pergunta de Jadwiga sobre se é judeu, responde: “Julgo que não. Mas sou um homem. E eles assassinam os homens. A compensação que procuro é esta: ajudar todos aqueles que os nazis perseguem. Sem tratar de saber quem são” (Redol, 2017, p. 107). Pedro Osório Dias congrega em si, portanto, o olhar periférico ao Holocausto, uma posição de intermediário chamado a reagir aos acontecimentos da Europa central, preso, por sua vez, nas restrições que a situação do próprio país lhe impõe, como, no caso, a proibição de emitir vistos a Judeus em trânsito. À pergunta de Jadwiga, ainda no princípio do romance, sobre se não vive num país democrático, Pedro responde-lhe com uma inescapável referência à célebre Circular 14, de novembro de 1939, mais conhecida por ser desrespeitada por Aristides de Sousa Mendes: “Não sei bem o que se possa entender por um país democrático. Recebemos há dois dias uma ordem que nos interdita de pôr vistos de entrada a judeus. Achas que isso é democracia?” (Redol, 2017, p. 44). Jadwiga apenas sorri, e a conversa segue para o pedido de Pedro para que ela lhe traga os documentos de naturalização e que aprenda a falar espanhol. Só assim poderá emitir passaportes desse país da América do Sul para quem trabalha. A demora em emitir esses passaportes falsos é a do tempo em que o dilema moral de Pedro se estende durante o romance, perante um Leo corrupto, que o tenta subornar, e as aproximações de Jadwiga, que nunca entendemos se são por paixão ou desespero de fuga (política e familiar).

O romance é sobrevoado pelo espectro de Wanda, igualmente incógnita, uma outra refugiada ajudada por Pedro que desaparecera em circunstâncias inexplicadas, mas que se entende ter sido um amor com fim infeliz. A divisão entre imiscuir-se nesse triângulo amoroso ou manter-se de fora fará parte das reflexões de Pedro, junto com o dilema ético perante estes judeus em fuga. É esta quase história de amor que nunca o é que torna ambíguo o posicionamento de Pedro perante estas vítimas de classe alta. Redol, alter-ego, enforma Leo nesse estereótipo do capitalista sem escrúpulos, ao mesmo tempo que lhe confere, em alguns

momentos, um sentido de humanidade relativo à identidade judaica, agora, para efeitos políticos, mais saliente que a de austríaco:

Como tudo isto me parece um pesadelo!... Como fui feliz no dia do incêndio do Reichstag, convencido de que também nós, os Austríacos, iríamos beneficiar da força alemã, libertando-nos dos nossos inimigos! E agora essa força esmaga-me, obriga-me a fugir como um covarde... E os que não foram avisados a tempo?... E os que pressentiram tudo, antes que eu visse a realidade, e nem puderam fugir?... (Redol, 2017, p. 52)

Quanto a Pedro, há, sem dúvida, atração e interesse por Jadwiga, mas que nunca são materializados, culminando na viagem do casal austríaco para o outro lado do oceano, onde se salvariam da catástrofe europeia. Pedro reflete *a posteriori*:

Nunca lhe chegaria a dizer que Hitler também nascera na Alta Áustria, em Braunau, junto ao Inn, afluente do Danúbio das valsas azuis, e que em Mauthausen, e das pedreiras de granito – como é belo o granito polido! – descia-se aos Infernos alguns meses depois.

75000 homens morreram nas pedreiras de granito de Mauthausen entre 1 de outubro de 39 e 1 de maio de 45. Mas Jadwiga não poderia, sequer, suspeitá-lo. (Redol, 2017, p. 160)

Pedro, narrador omnisciente, interrompe a narração linear com prolepses informativas que nos dizem mais sobre o tempo da escrita do que o tempo da narração. Efetivamente, Redol explica a ambiguidade da categorização destes judeus abastados enquanto vítimas ou carrascos de outros judeus através do que naquela época, vinte anos depois da ação narrada, se vai lentamente descortinando sobre a relação entre o genocídio e a burguesia financeira alemã e austríaca. Num dos diálogos da despedida antes do casal por fim seguir para a Argentina, Pedro Dias antecipa na narração o que Alves Redol testemunhava à época, a mediatização do Holocausto:

- Um dia há de falar-se muito dos judeus assassinados. Muito. Mas destes dramas...
  - Poderá chamar-se-lhe assim?
  - Para os que vivem, com certeza. Uns e outros fazem parte igualmente deste mesmo apocalipse.
  - Como os dos exilados nas suas pátrias... *Por que estarei a falar nisto?*
- (Redol, 2017, pp. 277-8)

Redol procede aqui à crítica camuflada à falta de liberdade salazarista, sem fim à vista, ao contrário destas vítimas de estatuto tão especial, que, através de um país sem liberdade, adquiriram a deles. Jadwiga e Leo salvam-se e Pedro Dias como Alves Redol lembra-se do que viu na Polónia contando, através de um epílogo em forma de carta nunca enviada a Jadwiga, que se lembrara dela numa visita ao gueto de Varsóvia:

Fui a Varsóvia e aí encontrei esta mesma luz coada e infeliz. Estive no gueto, onde viveram milhão e meio de pessoas como nós, todas assassinadas. Pairava sobre aquela área destruída uma luz vazia que é preciso encher; um silêncio ativo, um tumulto imenso que seria bom esquecer, mas que deve estar vivo em todos nós.

[...] E agora choro, às vezes, de repente, sem ninguém perceber de quê, nem eu próprio o sei, basta uma palavra, qualquer coisa que me lembre o drama de todos nós, os que morreram e os que ficaram para testemunhar e sofrer o resto. (Redol, 2017, p. 286)

Como já referido, Redol participara no Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz em Wroclaw, em 1948, provavelmente recolhendo impressões daquela “área destruída” em Varsóvia, que Pedro Dias agora refere em pensamentos desde o futuro. Parece-nos particularmente interessante a auto-inclusão de Pedro na categoria de vítima, num sentido metonímico do Holocausto nazi a que aludimos anteriormente e que aqui se manifesta de forma clara: o gueto de Varsóvia é parte de um “drama de todos nós”, testemunhas e sofredores do “resto”. Se no livro sobre a Renascença francesa o enfoque principal era o da Resistência, e se este plano ainda existe n’*A Barca dos Sete Lemes*, embora, como já notamos, haja referências aos judeus enquanto vítimas nas prisões francesas assim como a danos colaterais, como no caso do Bago de Milho, aqui as vítimas são eles próprios responsáveis pela sua miséria. Leo e Jadwiga construíram o seu próprio inferno<sup>17</sup>, colaborando com os nazis quando essa situação lhes era permitida, e conseguindo escapar, mas não sem o tormento ético que Pedro Dias/ Alves Redol observa em constante intromissão e distanciamento.

#### 4.

Este último aspeto exige um regresso à incomodidade empática que identificávamos em *A Barca dos Sete Lemes*. Enquanto naquele caso propúnhamos a ficcionalização de um Alves Redol investigador da França da Resistência na sua reportagem de 1948 em conversa com um potencial cidadão português numa das prisões francesas a que aquela reportagem aludia, aqui ficciona-se um verosímil encontro entre Redol e aqueles refugiados na sua curta passagem pelo consulado sul-americano em Lisboa. A questão mais importante é a forma como Redol torna ficção aquilo que recolheu enquanto testemunho secundário do Holocausto.

Perguntávamos na introdução a este trabalho se o autor e o seu interesse pelo Holocausto demonstravam uma visão particular ou universal do fenómeno. O caso do dilema ético do casal que protagoniza *O Cavalo Espantado* justifica, à primeira vista, uma categorização universal, uma vez que, novamente, as categorias de vítima e de carrasco (moral) coexistem na mesma medida em Leo e Jadwiga, aqui utilizados de forma exemplar para demonstração dos males advindos da colaboração, pela inconsciência política, nos propósitos puramente económicos de quem governa, tal como Alcides Bago de Milho, na obra analisada anteriormente, teria chegado a um desenlace trágico pela mesma razão. Ainda assim, uma contextualização da génese histórica deste romance impõe uma limitação a

<sup>17</sup> A ligação do Inferno a um tratamento do Holocausto enquanto analogia constitui um *topos* presente igualmente na literatura portuguesa, como já demonstrámos em outro lugar (Lopes, 2017, pp. 155-174).

conclusões precipitadas sobre o julgamento moral que Alves Redol possa querer fazer destas personagens à luz do conhecimento dos dias de hoje sobre a complexidade da chamada “solução final”. De facto, publicado em 1960, este romance constitui um documento de relevância para tomar o pulso à impressão que um fenómeno como o Holocausto teria deixado apenas uma década e meia após o seu término, em articulação com a ideologia promovida de forma assumida pelo autor na sua obra, indissociável do contexto político e pessoal em que é realizada, ainda sem particularização da perseguição aos judeus e encaixada numa luta antitotalitária e maiormente marxista, como é, de resto, comum durante as décadas de 1950 e 1960 a um nível transnacional (Kansteiner/Presner, 2016, p. 12).

Por outras palavras, urge perguntar: que leitura se pode fazer de uma obra deste teor nos dias de hoje, após décadas de mediação do Holocausto com evidente ênfase da questão da perseguição aos judeus e sua tentativa de extermínio? Ressaltaria quicá uma representação antisemita das personagens? E isso explicará a recente ressalva desta obra com ênfase na equiparação do seu autor a Aristides de Sousa Mendes, relegando para segundo plano a análise concreta da representação dos refugiados judeus em Lisboa, um assunto que é escasso na literatura portuguesa<sup>18</sup>?

Para entender mais profundamente a complexidade da questão e a necessidade de fazer justiça a uma obra de um determinado tempo histórico, parece-nos mais produtivo o enfoque no tratamento do trauma histórico do Holocausto por Redol a partir da figura do testemunho observado enquanto oscilando entre as categorias do que sucumbe e do que se salva. Tanto Alcides como Leo e Jadwiga constituem heróis negativos colocados numa situação sem saída<sup>19</sup>, contrários à fase inicial neorrealista de Redol, o que indica uma construção destas personagens do ponto de vista da crítica distanciada, com explicação das consequências da inconsciência política para cada uma delas.

É Alves Redol quem entrega estas personagens à impossibilidade de redenção, chamando o Holocausto (análogo à Guerra Civil Espanhola, ou à Guerra na Argélia, ou à vindoura Guerra do Ultramar portuguesa) – o *trauma histórico* – a um ponto de partida das premissas que ele entende perversas de um *trauma estrutural* como o da exploração do ser humano por outros seres humanos<sup>20</sup>. E se estas obras de Redol não veiculassem o “apelo hiperbólico do sublime” (LaCapra, 2014,

<sup>18</sup> Veja-se a este propósito o texto de Verena Lindemann (2017) sobre *O Cavalo Espantado*.

<sup>19</sup> Tal como aduz Ana Paula Ferreira (1992, p. 217), o existencialismo é, nesta fase do percurso de Redol, um conceito-chave: “Os três romances publicados nos anos finais da década de 50 podem-se considerar, porém, um bom exemplo da natureza e resultados a que a influência do pensamento existencialista leva a literatura «comprometida» nacional. Publicado um ano antes de *Aparição*, de Vergílio Ferreira, *A Barca dos Sete Lemes* (1958), em especial, mas também *Uma Fenda na Muralha* (1959) e *O Cavalo Espantado* (1960) testemunham de modo exemplar a influência do pensamento de Sartre, tal como este se articula na obra de tese *Huis-clos* e nos ensaios-manifestos *L'Existencialisme est un humanisme*, e *Qu'est-ce que la littérature?*”

<sup>20</sup> A distinção é de Dominick LaCapra, que entende esta *incomodidade empática* ser a forma de agência mais responsabilmente ética de dar conta do testemunho a que se teve acesso de forma indireta (LaCapra, 2014, p. 102).

p. 93), tão recorrente no que à representação mediática do Holocausto e da violência extrema diz respeito, e, por essa razão, aparentassem promover simplesmente uma visão mecanicista/estereotipada das vítimas que pretende ficcionar?

Precisamente para evitar uma visão mecanicista/estereotipada na leitura dos textos aqui analisados, procuramos estabelecer uma articulação entre estas duas obras de Alves Redol, de forma a explicar as fragilidades que emanam do caráter testemunhal daqueles que foram vítimas, de alguma maneira, do Holocausto e dos desastres das guerras que tiveram lugar no século XX. A confrontação das personagens de Alcides, o narrador misterioso da prisão francesa, Leo, Jadwiga e Pedro Dias, naquilo que nos dizem sobre escolha, livre arbítrio, salvação e sucumbência a uma catástrofe inenarrável poderão dar-nos uma correlação mais produtiva sobre Alves Redol e a visão particular que este imprimiu a um fenómeno que se desenvolveu discursivamente ao mesmo tempo que a sua própria obra. O escritor intuiu, muito antes do término do Holocausto, ainda durante a guerra, o que acontecia, e previu a possibilidade de recorrência de catástrofes análogas quase vinte anos depois, carregando, como Pedro Dias refere na reflexão final de *O Cavalo Espantado*, o peso da impossibilidade de redenção de todos os que sobreviveram aos apocalipses do século XX:

Será terrível, Jadwiga, mas não conseguimos recusar o mundo. É nele que estamos enraizados; é ele que nos faz e somos nós que o fazemos. Todos os dias. O drama está em cada um e no todo. E na carne da vida encontram-se as tragédias e as alvoradas numa luta permanente. Mesmo compreendendo – como é terrível sabê-lo! – que, depois de a noite ceder, outra noite virá. O que precisamos é de fazer com que as noites sejam menos longas. Depois de cada uma, é inútil e preciso lembrá-lo, o dia volta sempre também. Preparemos os dias. Tornemo-los cada vez maiores. (Redol, 2017, p. 287)

## Referências bibliográficas

- Alexander, J. (2004). On the social construction of moral universals: The *Holocaust* from war crime to trauma drama. In A. C. Jeffrey, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 196-263). Berkeley: California University Press.
- Alves Redol e a crítica. (1958). *Vértice*, 30, 322-323, 983-1022.
- Assmann, A. (2010). The Holocaust – a global memory? Extensions and limits of a new memory community. In A. Assmann & S. Conrad (Eds.), *Memory in a global age. Discourses, practices and trajectories* (pp. 97-117). London: Palgrave Macmillan.
- Azevedo, C. (1997). *Mutiladas e Proibidas. Para uma história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.
- Bauman, Z. (2003). The uniqueness and normality of the Holocaust. In N. Levi & M. Rothberg (Eds.), *The Holocaust. Theoretical readings* (pp. 82-88). New Jersey: Rutgers University Press.
- Bezerra, A. C. (2012). Concepções de Alves Redol sobre a ficção e a narrativa: prefácios a *Avieiros* e *Fanga*. *Nova Síntese*, 7, 175-192.
- Buescu, H. C. (1998). *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos.
- Carvalho, P. (2015). *Portugueses nos campos de concentração nazis: As histórias dos Portugueses deportados para os campos da morte de Adolf Hitler*. Amadora: Vogais.
- Ferreira, A. P. (2012). Para a história do neo-realismo: *O Cavalo Espantado*, testemunho épico-poético. *Nova Síntese*, 7, 61-70.
- Ferreira, A. P. (1992). *Alves Redol e o neo-realismo português*. Lisboa: Caminho.

- Günter, M. (2002). Writing Ghosts: Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben. In M. Günter (Ed.), *überleben schreiben – zur Autobiographik der Shoah* (pp. 21-50). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Hilberg, R. (1992). *Perpetrators, victims, bystanders. The Jewish catastrophe 1933-1945*. New York: Harper Collins.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of post-memory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Kansteiner, W. & Presner, T. (2016). The field of Holocaust studies and the emergence of global Holocaust culture. In C. Fogu, W. Kansteiner & T. Presner (Eds.), *Probing the ethics of Holocaust culture* (pp. 1-42). Massachusetts: Harvard University Press.
- Kleinschmidt, E. (2002). Schreiben an Grenzen. Probleme der Autorschaft in Shoah-Autobiographik. In M. Günter (Ed.), *Überleben schreiben – zur Autobiographik der Shoah* (pp. 77-95). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- LaCapra, D. (2014). *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Levi, N. & Rothberg, M. (Eds.). (2003). *The Holocaust. Theoretical readings*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Levi, P. (2008). *Os que sucumbem e os que se salvam*. Lisboa: Teorema. Trad. port. de José Colaço Barreiros.
- Levy, D., & Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and memory in the global age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lindemann, V. (2017). Rereading Alves Redol's *O Cavalo Espantado* (1960): Literary negotiations of a refugee crisis and the remembrance of Jewish refugees in Lisbon. In E. Kovach, A. Nünning & I. Poland (Eds.), *Literature and crises. Conceptual explorations and literary negotiations* (pp. 105-116). Trier: WVT.
- Lopes, L. P. (2017). Denunciar o horror: o caso de Bernardo Santareno. In D. Tavares, D. Oliveira, L. P. Lopes, O. Grossegese, C. Flores, M. Ramón (Eds.), *Outros lugares. Utopias, distopias, heterotopias* (pp. 155-174). V. N. Famalicão: Húmus.
- Madeira, J. (2012). Alves Redol nos 'anos de chumbo' do neo-realismo. *Nova Síntese*, 7, 199-209.
- Pereira, G. M. (Org.). 2013. *Alves Redol e o Douro. Correspondência para Francisco Tavares Telles*. Porto: Afrontamento.
- Pimentel, I. F., & Ninhos, C. (2013). *Salazar, Portugal e o Holocausto*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Pires, J. C. (1965). Uma incomodidade deliberada. *Vértice*, 258, 161-166.
- Probst, L. (2003). Founding myths in Europe and the role of the Holocaust. *New German Critique*, 90, 45-58.
- Redol, A. (2017). *O cavalo espantado*. Alfragide: Caminho.
- Redol, A. (2011). *A barca dos sete lemes*. Alfragide: Caminho.
- Redol, A. (1991). *Nasci com passaporte de turista: E outros contos*. Lisboa: Caminho. Org. J. M. Mendes.
- Redol, A. (1965). Alinhavos para uma autobiografia. *Vértice*, 258, 175-178.
- Redol, A. (1964). *A barca dos sete lemes*. Lisboa: Europa-América.
- Redol, A. (s.d.). *A França – Da resistência à renascença*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Reis, C. (2012). Alves Redol e a poética do romance: encruzilhadas e derivas ideológicas. *Nova Síntese*, 7, 15-30.
- Reis, C. (2005). A construção da memória: história literária como dualidade e conflito. In M. da P. C. Fernandes (Coord.), *História(s) da Literatura: Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas* (pp. 169-182). Coimbra: Almedina.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory – Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford: Stanford University press.
- Santos, L. D. (2012). Pensamento e acção de Alves Redol no neo-realismo visual: a estética, a arte e as artes visuo-plásticas. *Nova Síntese*, 7, 243-252.
- Simões, J. G. (2001). *Crítica III. Romancista contemporâneos (1942-1961)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Torres, A. P. (1979). *Os romances de Alves Redol*. Moraes Editores.

- Viçoso, V. P. (2012). Alves Redol: do 'etnografismo' à construção de uma poética da narrativa neo-realista. *Nova Síntese*, 7, 121-143.
- Young, J. E. (2000). *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press.

## Resumo

Partindo da célebre formulação de Primo Levi (*Os que Sucumbem e os que se Salvam*, 1987), propomos expor dois exemplos da obra de ficção redoliana nas quais o autor concretiza o pendor político que lhe é reconhecido através de aproximações ao Holocausto: *A Barca dos Sete Lemes* (1958) e *O Cavalo Espantado* (1960). Na primeira, descreve o percurso de um jovem nascido nas margens do Tejo, até se ver em combate na guerra de Marrocos, culminando na sua prisão em território francês sob ocupação nazi, e deixando entrever a sua potencial utilização como guarda de campos de concentração alemães pela experiência de guerra que entretanto adquirira; no segundo caso, através da história de um casal de judeus austríacos abastados em Lisboa, que escaparam a um regime com o qual colaboraram e que agora envia cidadãos como eles para as pedreiras de Mauthausen.

Se o herói do primeiro romance escapa a um Portugal miserável sucumbindo às portas do drama do Holocausto, a diáde do segundo romance salva-se desse drama através da porta de saída que Lisboa lhes proporciona. Perante as diferentes direções da catástrofe apresentadas nos dois romances, uma personagem em comum: a de Alves Redol enquanto alter ego literário, testemunhando, em diálogo com estas personagens, de que forma se falha ou se é eleito para a salvação em tempos apocalípticos.

## Abstract

Picking up on Primo Levi's famous formulation on *The Drowned and the Saved* (1987), this paper shows two examples of fictional works by Redol, in which his usual political views are conveyed through connections to the Holocaust: *A Barca dos Sete Lemes* [*The Man with Seven Names*] (1958) and *O Cavalo Espantado* (1960). The first work displays the journey of a young man born on the banks of the Tagus, who then fought in the Marocco War and ended up in a Nazi-ruled prison in France during the Second World War, his African experience in the war being seen as potentially useful for a concentration camp guard; the second novel narrates the story of a rich Austrian Jewish couple in Lisbon, who fled a regime with which they had collaborated that now was sending people like them to work and die at the Mauthausen quarry.

While the hero of the former escapes from a miserable Portugal but drowns close to the drama of the Holocaust, the couple of the latter is saved from that drama via Lisbon. Two different directions during the catastrophe, one common figure in the novel: Alves Redol as a literary alter ego in contact with these characters, witnessing how one drowns or is chosen for salvation in apocalyptic times.



## Inventar *uma outra eternidade*: leituras de Penthesileia em Vasco Graça Moura e Hélia Correia

Devising *another eternity*: readings of Penthesilea in Vasco Graça Moura and Hélia Correia

Sandra Sousa

Universidade do Minho  
sandra@ilch.uminho.pt

**Palavras-chave:** Penthesileia, Aquiles, Vasco Graça Moura, Hélia Correia, amor, morte.  
**Keywords:** Penthesilea, Achilles, Vasco Graça Moura, Hélia Correia, love, death.

### AMAZONAS

As amazonas, mulheres temíveis, lutaram contra Hércules quando este era Hércules, e contra Aquiles na Guerra de Troia. Odiavam os homens e cortavam o seio direito para que as suas flechas fossem mais certeiras [...]. Passaram os séculos. Das amazonas nunca mais se ouviu falar. Mas o rio continua a chamar-se assim e embora diariamente o envenenem os pesticidas, os adubos químicos, o mercúrio das minas e o petróleo dos barcos, as suas águas continuam a ser as mais ricas do mundo em peixes, aves, contos. (Galeano, *Espelhos*)

### 1.

O interesse pela recriação de mitos clássicos pela literatura portuguesa contemporânea tem sido, ao longo das últimas décadas, bastante evidente. Se é verdade que no que toca à revisitação de mitos femininos, como o de Medeia ou de Antígona, a produção não tem sido escassa, o mesmo não se poderá dizer de outras figuras que ficaram na sombra da história mitológica<sup>1</sup>. Recordamos aqui

---

<sup>1</sup> “Ao contrário do que sucede com outros mitos, o de Penthesileia não se mostrou, em termos literários, muito fértil na Antiguidade, não tendo dado título a nenhum texto dramático ou nar-

o caso das amazonas, em especial o episódio que coloca Pentésiléia em combate com o herói Aquiles.

Importa, neste sentido, convocar contributos para o entendimento da recepção deste mito quer por parte da historiografia quer por parte da literatura, ou ainda da arte da antiguidade clássica. No artigo intitulado “As Amazonas: destino de um mito singular”, Maria Helena da Rocha Pereira chama a atenção para um conjunto de factos que nos permitem, presentemente, um enquadramento amplo deste mito nos textos literários contemporâneos.

Na área historiográfica, a crítica remonta para a primeira referência a estas mulheres feita por Heródoto, a mais “extensa e a mais importante” (Rocha Pereira, 2014, p. 41), em que o historiador dá a conhecer a sua origem e o seu contacto com os citas, união na qual teve origem o povo saurómata (cf. Heródoto, 2007). Um aspeto curioso que é revelado é o facto de as primeiras amazonas em contacto com os Citas encontrarem como principal entrave à adaptação cultural a este povo a língua, o que as coloca, do ponto de vista identitário, sempre numa posição marginalizada, mas, simultaneamente, desvinculada da obrigatoriedade de aquisição de uma outra língua que lhes era estranha. Segundo Rocha Pereira, “[d]este modo os Saurómatas [descendentes dos Citas] ficaram a falar a língua cítia, embora com as imperfeições derivadas do aprendizado imperfeito das amazonas de outrora” (Rocha Pereira, 2014, p. 44).

Se na longa tradição historiográfica, as referências às Amazonas se estendem a Diodoro Sículo (séc. I a. C.), a Estrabão (séc. I a. C.) e a Apolodoro (séc. I e II d. C.), importa sobretudo verificar o interesse pela recriação do poder destas mulheres na literatura e nas artes plásticas e de que forma essas recriações ganharam novas vidas nos textos de autores tão contemporâneos como aqueles que nos propomos comentar. Nota ainda Rocha Pereira um aspeto interessante, do ponto de vista da representatividade das figuras femininas na arte, que é o facto de a tradicional descrição de amazona como “aquela que não tem seio”, “a que mutilou o seio para melhor manejar o arco”, não figurar nas representações artísticas mais conhecidas. Constituem exemplos disso dois vasos áticos, uma ânfora de colo, atribuída a Exéquias, pertencente à coleção do British Museum, na qual podemos ver a lança de Aquiles a perfurar o pescoço de Pentésiléia, e uma outra representação, o fundo de uma taça de figuras vermelhas, do Museu de Munique (cerca de 460 a.C.). Faz notar ainda o facto de a primeira representação ser anterior à segunda pela ausência de criação de ilusão tridimensional no olhar de Aquiles e Pentésiléia (cf. Rocha Pereira, 2014), aspeto este que, de resto, será bastante explorado nos textos de Vasco Graça Moura e Hélia Correia, pois é a linha que intersesta o olhar de ambos o mote para a reflexão sobre esta história de paixão necrófila.

---

rativo. Talvez por isso mesmo a própria recepção não tenha conhecido a repercussão universal alcançada por outras histórias como a de Medeia, de Fedra, de Cassandra, por exemplo”. Apontam ainda as teóricas para o facto de a releitura desta figura mitológica encontrar a sua mais expressiva representação na peça do dramaturgo alemão Heinrich von Kleist, cuja primeira edição data de 1808 (Hörster & Silva, 2015, p. 170).

A inclusão da famosa batalha no poema perdido *Etiópida* (*Aithiopsis*), atribuído a Arctino de Mileto (VII a.C.), e que remonta ao Ciclo Épico, narra os acontecimentos posteriores à guerra e destruição de Troia. Pentesileia é descrita como uma “aliada dos Troianos, filha de Ares e trácia de origem” (Rocha Pereira, 2014, p. 48). No entanto, é apenas no século IV da era cristã que o episódio merece especial atenção, por Quinto de Esmirna, nas *Posthoméricas*, sendo precisamente este relato do famoso duelo retomado por Graça Moura e Hélia Correia. Neste sentido, os textos de ambos os autores que aqui convocamos apresentam desde logo uma marca que, poder-se-á dizer, é extensível a toda a obra, o interesse pela procura de relatos mitológicos da antiguidade clássica para, a partir destes, convocar uma reflexão mais detalhada sobre tempo, memória e escrita.

## 2.

Em *sombras com aquiles e pentesileia*, Vasco Graça Moura propõe-se, num exercício que, de forma denunciada, revela a fonte do primeiro verso, a *Ilíada*, cantar o que não fora cantado:

porque ele tem a sua morte anunciada,  
 porque de Pentesileia o trespassou  
 o olhar agonizante e eu o canto  
 fugaz e reiterado como um brilho no bronze,

porque este é um dos meus versos mais amados  
 da *ilíada*, quando, no canto sexto, helena  
 de tróia exclama a lamentar-se “zeus  
 deu-nos um destino infeliz para que, mais tarde,

os homens nos cantassem” (Moura e Pinheiro, 1999, p. 10)

Não se trata, contudo, de um gesto meramente referencial, pois o autor adverte-nos, inicialmente, para uma preferência pessoal que conduzirá à revitalização e conseqüente manipulação de uma história que cruza o amor com a morte. O canto de um destino “infeliz” e uma conseqüente posteridade trágica edificam o apanágio de muitos mitos clássicos que nos chegaram até aos dias de hoje. Mas o poeta arranca-lhe uma certa tragicidade primordial, não recuperando de Quinto o gesto marcadamente romantizado de Pentesileia. Esta mitonarrativa cumpre um processo já comum no poeta: de reapropriação e reconfiguração da tradição, revestindo-a de um tom prosaico, de caráter teatral, aquilo que José Manuel Ventura refere como “encenação poética, perspectivada numa visão disfórica de um quotidiano marginal” (Ventura, 2006, p. 508), mas de final previsível, a morte de Pentesileia às mãos de Aquiles. Contudo, este gesto de manipulação da tradição clássica insere-se num modelo parodístico que não é alheio à responsabilidade de inscrição no plano da escrita contemporânea de um novo modelo de construção poética. José Cândido de Oliveira Martins reflete sobre a questão no contexto poético de Graça Moura, referindo que:

A reescrita parodística da herança mitológica assenta numa evidente ambivalência: se é verdade que toma a mitologia clássica como alvo (ou pretexto) para mecanismos de humor ou de paródia na sua reescrita; também é evidente a presença ou a sobrevivência desse intertexto clássico na escrita de um autor atual. Por outras palavras, estamos perante um claro exemplo da ambiguidade da paródia contemporânea, diferente da paródia retórica tradicional – imitação com distanciamento crítico, desfiguração irónica e homenagem. (Martins, 2014, p. 530)

Entendemos, neste sentido, que o gesto de resgate e nova corporalização de determinados aspetos da história mitológica greco-latina por parte de Graça Moura consiste não apenas em agregar ao seu modelo poético um carácter dissemelhante e eclético, mas sim fazê-lo parte reveladora da natureza do seu próprio trabalho.

O gesto de conservação do final do mito não deve ser entendido como um processo de conservadorismo em relação à história e evolução do mesmo. Pelo contrário, a manipulação da narrativa permite-nos compreender a história como um corpo com vida própria, mas que não tem infalivelmente que quebrar as relações com o passado ou se demarcar do presente. Neste sentido e, à semelhança do que acontece com a ação efrástica do mito em Hélia Correia, a composição de Vasco Graça Moura constitui aquilo a que alguns críticos chamam de “poética do instante” (cf. Carvalho, 2012), centrando-se numa conceção abstrata do mito, focada na paixão dos amantes, numa espécie de tragicidade controlada, fugaz, um jogo entre a vida e a morte e, no cruzamento dos dois, um flash de paixão:

coisas nenhuma e pequenos nada,  
mas sei de captações contraditórias,  
harpas de sombras íntimas tocando  
o mais verbal da vida, o nervo dela.

é quando se transforma, quente e denso,  
o coração num desafio ao mundo  
e tudo leva a tudo e transfiguram-se  
a memória, as imagens, o real inesperado. (Moura & Pinheiro, 1999, p. 10)

Na senda da tradição clássica e, seguindo a via da transnarratividade, o poema evoca não só a epopeia de Quinto de Esmirna e a ânfora de Exéquias, como também uma série de referências que são próximas do leitor temporalmente:

Olhemos as figuras, a sombra projectada dos  
sentimentos vindo até â palavras e aos olhares,  
não sabendo muito bem o que quer fazer da sinceridade  
e nisso está talvez o seu encanto de abandono,

uma certa tristeza omnipresente e capciosa.  
nos romances é assim: as figuras procuram  
uma sua obscura identidade, lutam,  
e eu só lhes junto o meu esquadrinhar-me  
[...]

aa escapar-se da ânfora da vida  
como exéquias o oleiro, os representa, ele aflito

sustendo o corpo dela, que flete e desfalece  
na curva superfície do barro. São estas as negras

alucinações do poema, quando  
violência e paixão o dilaceram  
na passagem das palavras à morte, quando  
atingem a luminiscência do sangue. (Moura & Pinheiro, 1999, pp. 18-19)

O poema vive numa retrospectiva e, entre os laivos da memória, os objetos convocados constituem pretextos para uma reflexão sobre o fazer poético, o gesto de projetar as figuras como sombras ou a forma de representação do oleiro Exéquias simulam a própria elaboração do poema, em que o poeta, numa alusão entre a sombra do amado projetada na parede por Dibutades e a escrita do texto, se transforma num forjador e, neste sentido, como refere Joana Matos Frias:

A *ekphrasis* afasta-se claramente do epigrama, porque o seu referente não está ao lado, mas dentro dela: a sua indicialidade é imanente, o seu indicador aponta para o próprio umbigo, como no escudo de Aquiles forjado por Hefaisto-Homero. (Frias, 2008, p. 165)

Numa entrevista dada recentemente a António Guerreiro para a revista portuguesa *Electra*, Salvatore Settis recupera um tema ao qual tem dedicado, ao longo dos anos, uma profunda reflexão: a presença dos clássicos no mundo contemporâneo. Ainda que o enfoque seja dado à questão da urbanização, destacando o problema da conservação do património italiano, o objetivo da reflexão passa por levar-nos a compreender que o cerne da questão, seja aplicado à arquitetura, literatura ou outras artes, não está em “construir à volta” do passado e negar o presente; para o historiador, também as memórias coabitam com as construções do agora, e ambas devem reconfigurar a nossa perspetiva do tempo, fazendo com que as memórias do passado, em forma de ruína ou pela releitura de um mito, contribuam para a formação de uma nova realidade, evitando o presentismo, termo que recupera do historiador francês François Hartog. Settis aborda o conceito de arqueologia não apenas como técnica, mas sobretudo como metáfora, o que nos interessa particularmente. Para o arqueólogo e historiador de arte, a arqueologia enquanto metáfora “é importante porque pressupõe o problema da relação entre a memória colectiva e a memória individual” (Settis, 2018, p. 147). O conceito de arqueologia como metáfora é então usado enquanto elemento representativo de uma comunidade. A necessidade desta prática “serve para recordar o nosso passado, na medida em que vivemos hoje numa sociedade obcecada com o presente” (Settis, 2018, p. 147).

É, sob este ponto de vista, o poema de Graça Moura um trabalho de escavação, que não pretende eliminar a paisagem do presente, antes iluminá-la, para que constitua uma resposta, como muitas outras ações no campo da literatura e das outras artes, à questão do futuro do clássico. O presente é ainda duplamente iluminado, uma vez que os textos do poeta são acompanhados por desenhos de Jorge Pinheiro. Também o pintor reconhece, em cartas trocadas com o poeta, que há uma certa impossibilidade de representação pictórica do mito, que não se prende a nenhuma época, que não responde a um único fim; para o pintor:

a atmosfera que todo o discurso cria sobrepõe-se a qualquer hipótese de história ou narrativa. Os personagens não têm “feições”, os espaços da ação não são tornados visíveis, as referências são tangenciais e remetem para a memória de memórias de memórias...“ad infinitum”. (Moura & Pinheiro, 1999, p. 34)

Neste sentido, o poema de Vasco Graça Moura e os fragmentos de Jorge Pinheiro compõem-se na tentativa de impedir uma composição narrativa, uma história linear, seguem juntos, para que se torne impossível “narrar o que quer que seja” (Moura & Pinheiro, 1999, p. 34).

### 3.

No texto “Penthesiléa”, retirado de uma pequena coletânea de textos intitulada *Apodera-te de mim* (2002), de Hélia Correia, encontramos inicialmente uma reflexão sobre linguagem, tempo, memória e paixão. Podemos afirmar que o indefinido “aquilo” que contamina todo o texto condensa todas estas variantes numa tentativa de representação do interdito, como a própria autora o descreve, a paixão necrófila de Aquiles, numa linguagem denunciadora, reativa e revitalizadora de uma narrativa nunca consagrada.

A paixão constitui uma força indizível, uma memória por resgatar na linha do tempo, que cantou os feitos dos grandes heróis homéricos. A paixão, aqui sob a forma de mulher, é uma força animalesca, furiosa, que tende a romper com a tradição mitológica e a cobrar da figura de Aquiles a irracionalidade de um gesto apaixonado *post mortem*. A memória vence as barreiras do tempo, ambas “virão a intersectar-se, quando a barreira que os separa acaba por ceder à força do interdito” (Hörster & Silva, 2015, p. 181):

Aquilo abriu à força o seu caminho. Como o tempo corria sobre a terra, assim corria ela por debaixo, essa memória, ainda por narrar. Pois ninguém se atrevia a falar dela. Podia perceber-se pelo tremor que sacudia os trigos nas planícies, que ela existia, com o seu focinho duro como diamante, e avançava, acompanhando o avanço dos humanos. (Correia, 2002, p. 13)

Mas o texto de Hélia Correia não é apenas um grito que tenta fazer acordar o duelo de paixão travado por Aquiles e Penteseleia. É também uma janela temporal que nos transporta para a linha evolutiva do poder das palavras, de um momento, na Antiguidade, em que eram oferendas dos deuses, poderosas e determinantes no destino dos homens, até ao momento em que se reduzem a meros instrumentos de verbalização. A linguagem transfigura-se e é nesse processo de transfiguração que adquire a capacidade de narrar o inenarrável até então, porque interdito pelos deuses:

Mil anos sobre mil se desdobraram e só depois alguém escreveu sobre isso. Quando as palavras estavam reduzidas a instrumentos pobres e não tinham poder de praga nem de evocação. Alguém, em Esmirna, finalmente se sentou e já não teve medo de narrar. Pois estava rodeado pelos anjos, na nova era dos cristãos, e os textos perdiam o poder e o sofrimento, implacavelmente condenados à inocência da utilidade. (Correia, 2002, p. 13)

À semelhança do que acontece na composição poética de Vasco Graça Moura, também aqui se recupera a fonte da narrativa desta história ainda por narrar. A referência a Quinto de Esmirna assegura não os contornos do mito, pois muito pouco se soube ao longo de séculos, mas também a construção de um ponto de partida para o gesto ecrástico que encena o centro do texto, assim como encenou o centro do escudo, elemento que serve de base à descrição de Hélia Correia e que, como já fora referido por Hörster e Silva, “atesta uma informação aprofundada sobre outros testemunhos” (Hörster & Silva, 2015, p. 185). Se, numa primeira parte do texto, a busca arqueológica, para recuperarmos a reflexão de Settis, se baseia numa procura do quase nada, do aquilo que constitui a própria imagem do mito, a linguagem, o fazer poético, na segunda parte do texto, a écfrase ganha corpo, fulgor, e Pentesileia deixa de ser apenas a figura moribunda de uns fragmentos arqueológicos; a fixação da cena em que o olhar de ambos, de Aquiles e de Pentesileia, se cruza, inicia um jogo de sedução:

Quando a lança de Aquiles, o cruel, está prestes a tocar o peito dela e ela dobra os joelhos contra o chão. Penthesiléa ainda segura o escudo, porém do lado oposto à agressão, como se fosse um mero adorno de mulher. Por sobre a curta túnica, uma pele de felino, à maneira das bacantes, quer proteger e quer intimidar, narrando a pontaria nas caçadas. Ergue na mão direita a sua lança que os dedos fecham numa convulsão. Porém é já a convulsão do amor. (Correia, 2002, p. 14)

A descrição adquire não só uma marca de temporalidade, através do emprego de expressões que captam o gesto do instante, tais como “está prestes a tocar”, “narrando”, “já”, como de vontade, onde os corpos ganham intenções e emoções. Pentesileia “quer proteger e quer intimidar”, mas no final entrega-se à “convulsão do amor”. E pela primeira vez, o plano da ambiguidade que perpassa todo o texto é desfeito, revelando-se o que até então se apresentava interdito por “aquilo” (cf. Hörster & Silva): “Por que razão este duelo de morte se torna um interdito do erotismo?”, a necrofilia é aqui a “experiência do êxtase”, fixar a paixão como a primeira morte, aquela que antecipa a morte do corpo. A “experiência do êxtase” de Pentesileia é destacada como um clímax desafiador da morte. O *pathos* da heroína, na aceção aristotélica do termo, comporta a sua subjugação à paixão, à “«forma passiva» de um verbo”, vive entre uma “dor injusta” (a perda do combate) e uma “dor benéfica” (a entrega à paixão), como refere Georges Didi-Huberman, na obra que dedica ao estudo da emoção (Didi-Huberman, 2015, p. 21).

Também aqui o filósofo e historiador francês recorda o célebre episódio da *pathos* de Laocoon e de seus filhos que, à semelhança de Pentesileia, foram impedidos de *agir* e condenados a *sofrer*<sup>2</sup>. E é esta emoção que domina o estado

<sup>2</sup> “É óbvio que esta distinção [entre as diferentes formas de emoção, a forma passiva, em paixão, ou ativa, em ação] sem dúvida porque aqui é a linguagem que pensa por nós, nos fornece as “categorias”, as ferramentas fundamentais, para estabelecer as diferenças entre *agir* e *sofrer*, fazer uma ação ou sofrer uma paixão. A partir daí compreendemos facilmente que o fenómeno da emoção foi ligado ao *pathos*, quer dizer, à “paixão” ou à impossibilidade de agir, como a personagem de *Laocoon* e seus filhos foram impedidos de agir – até morrerem –, num episódio famoso da guerra de Tróia” (Didi-Huberman, 2015, p. 21).

de Pentesileia, representado na forma de cedência do corpo, de entrega à força masculina que antecipa o “impasse da linguagem”, “do pensamento”, “do ato”, que caracteriza o que “não se passa”; i. e., o *impasse*, o *não*, não são necessariamente negativos, pois “sem impasses não saberíamos sequer o que é uma passagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 23). Neste sentido, poder-se-á colocar Pentesileia como elemento de passagem mitológico, como a representação do próprio rio que carrega ao longo dos tempos a herança mitológica por contar. A narração prossegue e Pentesileia ascende ao domínio do abstrato, do desbravamento do interdito da paixão para lá da corporalidade, e a faca de Aquiles penetra numa “garganta que já não se vê”, pois o corpo da heroína alcançou uma nova dimensão e os elementos que outrora a caracterizam como símbolo do poder guerreiro das amazonas, a lança, o escudo, a túnica de pele de felino, passam à condição de ornamentos, como que a compor um retrato amoroso entre os dois.

Na taça, há uma faca tão cravada nessa garganta que já nem se vê. Aqui, Penthesiléia não tem armas e quase não tem peso. A sua túnica esvoaça sob o impulso da paixão. Ela estendeu as mãos e agarra o braço que a vai matando. Não se trata de uma súplica, mas de um entendimento sensual. (Correia, 2002, p. 14)

O texto encerra com um tom de despojamento em relação à intimidade que o leitor possa ter criado com tal visão cinematográfica e adquire um contorno documental, recorrendo a autora à forma verbal “sabemos” para denunciar o relato pouco oficial que foi cruzando os séculos em relação a esta história e reatribuindo ao rei dos mirmidões a centralidade da cena, canalizando a sensualidade para a figura masculina: “Sabemos que Aquiles se deitou, a possuiu e lamentou perdê-la, pois nunca amara tão intensamente” (Correia, 2002, p. 14).) E deste episódio íntimo extrai-se a fama de Aquiles. O cruel mata o companheiro Tersites, quando este o tenta afastar do cadáver de Pentesileia. O desfecho narrativo acontece com uma marca de circularidade que perpassa as próprias intenções do mito, revelando a pregnância da história que, ainda que se ausente das épocas pelo tabu dos homens, vive na essência das coisas: “Ele fez arder a amada sobre o rio e os homens calaram o episódio. Porém, o rio ainda falava. E aquilo falou” (Correia, 2002, p. 14).

## Referências bibliográficas

- Martins, J. C. O. (2014). Humor e reescrita paródica da mitologia na poética de Vasco Graça Moura. In P. Morão & C. Pimentel (Eds.), *Matrizes Clássicas da literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade* (pp. 519-532). Lisboa: Campo da Comunicação.
- Carvalho, T. (2012). Presenças clássicas na poesia de Vasco Graça Moura: da reverência à contrafação irónica. In P. Morão & C. Pimentel (Eds.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade* (pp. 299-318). Lisboa: Campo da Comunicação.
- Correia, H. (2002). *Apodera-te de mim*. Lisboa: Black Sun Editores.
- Esmirna, Q. (2004). *Posthoméricas*. Trad., int. e notas de Mario Todelano Vargas. Madrid: Editorial Gredos.
- Frias, J. M. (2008). Ut pictura poesis non erit. *Relâmpago*, 23, 163-178.
- Galeano, E. (2018). *Espelhos. Uma história quase universal*. Lisboa: Antígona.

- Heródoto (2017). *Histórias. Livro IV*. Int., trad., notas de Maria de Fátima Sousa e Silva e de Cristina Abranches. Lisboa: Edições 70.
- Höster, M. A. & Silva, M. F. (2015). Penthesiléa, de Hélia Correia. Notas de Leitura. *Humanitas*, 67, 169-192.
- Lima, I. P. (2004). Referências clássicas na poesia de Vasco Graça Moura. In J. Ribeiro Ferreira (Ed.), *Fluir Perene. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos* (pp. 111-123). Coimbra: Minerva.
- Lesky, A. (1995). *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Moura, V. G. & Pinheiro, J. (1999). *sombras com aquiles e pentesileia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Rocha Pereira, M. H. (2012). O céu azul da Grécia na obra de Hélia Correia. In P. Morão & C. Pimentel (Eds.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade* (pp. 339-347). Lisboa: Campo da Comunicação.
- Rocha Pereira, M. H. (2014). As Amazonas. Destino de um mito singular. *Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos* (pp. 43-54). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Settis, S. (2018, junho). A Cidade Sitiada [entrevista de António Guerreiro]. *Electra*, 2, 144-157.
- Ventura, J. M. (2006). A tradição sempre renovada em *sombras com aquiles e pentesileia* de Vasco Graça Moura. In V. S. Pereira & A. L. Curado (Org.), *A antiguidade clássica e nós. Herança e identidade cultural*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

## Resumo

A tradição literária e artística ocidental foi particularmente despiciente no que toca à representação da épica batalha travada por Aquiles e Penteseleia, cuja representação não encontra lugar nos poemas homéricos. O mito desta amazona não constituiu alvo de nenhum texto dramático ou épico, ao contrário do que aconteceu com outras heroínas da tradição clássica, nomeadamente Medeia, Antígona e Helena.

Sendo raros os registos literários do mito (na Grécia arcaica, no Ciclo Épico, *Etiópida*; no século I a. C., por Diodoro Sículo e Apolodoro; pelo poeta épico Quinto de Esmirna, que viveu entre os séculos III e IV d. C.), o empenho pela sua revitalização tem-se mostrado particularmente escasso ao longo dos séculos. Neste sentido, torna-se pertinente notar o interesse que a batalha entre estes dois heróis gregos, Aquiles e Penteseleia, que põe tradicionalmente em relevo as fragilidades amorosas do rei dos mirmidões e as qualidades bélicas da amazona, suscitou em dois autores portugueses, Vasco Graça Moura e Hélia Correia.

Pretendemos, neste sentido, abordar as releituras do mito nas obras *sombras com aquiles e penteseleia* (1999), de Vasco Graça Moura, e na breve prosa *Penthesiléa*, retirada de um pequeno conjunto de textos intitulado *Apodera-te de Mim* (2002), de Hélia Correia, à luz da tradição clássica, compreendendo assim os contributos para o fortalecimento da presença de mitos clássicos na literatura portuguesa contemporânea.

## Abstract

Western literary and artistic tradition was particularly disdainful towards the representation of the epic battle between Achilles and Penthesilea, whose representation found no place in the Homeric poems. This amazon's myth wasn't depicted in any dramatic or epic text like some other classical tradition heroines such as Medea, Antigone and Helen were.

Because the literary records of the myth are rare (in archaic Greece, in the Epic Cycle, *The Aethiopsis*; in the 1<sup>st</sup> century B.C. by Diodorus Siculus and Apollodorus; by the epic poet Quintus of Smyrna, who lived between the III and IV centuries B.C.), interest in its revitalization has been scarce over the centuries. In this sense, it is relevant to observe the interest that this battle between these two Greek heroes, Penthesilea and Achilles, which traditionally highlights the king of the Myrmidons' fragilities in what concerns love and the military qualities of the amazon warrior, aroused in the two Portuguese authors, Vasco Graça Moura and Hélia Correia.

Using as objects of study Vasco Graça Moura's *sombras com aquiles e pentesileia* (1999) and Hélia Correia's brief prose work *Penthesiléa*, taken from a small set of texts titled *Apodera-te de Mim* (2002), we aim at approaching these rereadings of the myth in light of the classical tradition in order to further understand its contribution to the strengthening of the presence of classical myths in contemporary Portuguese literature.

## Mediterrâneo – entre a memória, o apocalipse e a esperança: a poesia de Ana Luísa Amaral

Mediterranean – between memory, apocalypse and hope: the Ana Luísa Amaral poetry

José Cândido de Oliveira Martins

Universidade Católica Portuguesa – CEFH<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Ana Luísa Amaral, poesia, catástrofe, redenção, Mediterrâneo, Europa.  
**Keywords:** Ana Luísa Amaral, poetry, catastrophe, redemption, Mediterranean, Europe.

### 1. Mediterrâneo como grande paisagem cultural

*Diz-me, onde está Atenas?, perguntou*  
(Hélia Correia)

Nos últimos tempos, é impossível ficar indiferente ao fenómeno das desesperadas migrações que cruzam o Mediterrâneo, numa lancinante luta entre a vida e a morte. Coincidentemente, em escritos diversos, destacam-se várias referências ao Mediterrâneo como paisagem cultural e como cenário de prolongada e intensa tragédia humana. Essas referências recorrentes não apresentam, aparentemente, muitos traços em comum, ao abordarem traços identitários dessa vasta geografia ou ao recriarem imagens poéticas alusivas a tal cenário histórico-cultural.

Por um lado, num registo mais ensaístico, autores vários refletem sobre a identidade cultural que une vários países e territórios geograficamente irmanados pelo grande mar mediterrânico. Por outro, numa escrita poético-literária, alguns escritores portugueses coincidem também em diversas referências ao mesmo espaço cultural e antropológico, com alusões mais ou menos explícitas à referida tragédia contemporânea.

---

<sup>1</sup> Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

A título meramente ilustrativo, quando Vasco Graça Moura (2013, p. 30) se interroga sobre a *identidade europeia*, cimentada por uma “herança cultural” e por “símbolos de uma identidade”, não pode ignorar a menção dos “lugares sagrados que, encontrando-se no Mediterrâneo, implicam a Europa e a civilização europeia, permitindo-lhe uma ancoragem cultural entre o mito e a realidade”. Entre civilizações e culturas, migrações e miscigenações, tensões e guerras, artes e filosofias, se construiu ao longo de séculos esta identidade plural, de que hoje possuímos uma visão história e, simultaneamente, mitificada.

“Não sabemos ao certo até onde vai o Mediterrâneo”, lê-se no *incipit* de notável livro do bósnio Predrag Matvejevitich (2009, p. 15), *Breviário do Mediterrâneo*. Como nos mostra uma extensíssima bibliografia histórica, “o Mediterrâneo não é apenas uma história” (Matvejevitich, 2009, p. 19). Consabidamente, a familiar geografia do Mediterrâneo constitui, em certo sentido, a nossa inegável matriz civilizacional e cultural. Nas margens riquíssimas da enorme e variada bacia mediterrânica – do Cairo a Jerusalém, de Atenas a Constantinopla, de Alexandria a Roma, de Veneza a Génova, entre outros grandes centros irradiadores –, floresceram algumas das mais fecundas sociedades, cujo fulgor cultural e lição de humanismo estão escritos congenialmente na nossa identidade colectiva ocidental.

Neste sentido, enquanto espaço geográfico-cultural pleno de história e de vida, as margens geo-temporais do Mediterrâneo estendem-se até aos nossos dias, numa amplitude e perenidade que ultrapassa as limitações da paisagem física. Por este Grande Mar (*mare magnum*) e pelas costas que o ladeavam, interligando a Europa, África e Oriente, sucederam-se navegadores e aventureiros, incontáveis rotas comerciais, centros de conhecimento e espaços de criação artística, escolas diversas, templos dedicados a várias religiões, sobretudo às grandes religiões monoteístas, etc. Neste sentido, o Mediterrâneo foi um dos grandes berços fundacionais da Europa moderna.

Por tudo isto, também não nos surpreendemos que, nas dinâmicas da História da Literatura europeia de várias épocas, se possa falar de um sistema literário cujos códigos e convenções aproximam as tradições literárias de Portugal e de Espanha, com relações privilegiadas também com Itália, etc., naquilo a que alguns teóricos da literatura designam como *sistema interliterário* e *comunidades interliterárias*, superadores de estreitas e mutáveis visões nacionalistas<sup>2</sup>.

Ao nível da escrita poética, sirva de exemplo a publicação recente de uma antologia intitulada *Poetas do Mediterrâneo*, onde estão coligidos alguns poetas portugueses. Talvez hoje nos pareça que essas afinidades configuradoras de uma

<sup>2</sup> Estava visão englobante aplica-se ao que Vítor Aguiar e Silva (2007, p. 91-92) designou por “comunidade interliterária luso-castelhana” dos séculos XVI e XVII, assim definida como um “*sistema interliterário*, constituído graças às finidades memoriais, históricas, linguísticas, geoculturais, geopoéticas, étnicas, religiosas, etc., existentes entre as várias nações e aos intercâmbios recíprocos, que vão desde as grandes concepções poetológicas até aos temas e aos estilemas, que entre elas se estabelecem”.

Em todo o caso, para além deste período histórico áureo, a herança cultural e espiritual de uma *rede interliterária* mediterrânica deixou fundas marcas para os séculos vindouros, desde logo por haver ancestrais raízes comuns.

comunidade ou *rede interliterária* estão esbatidas, mas torna-se evidente a persistência de certas aproximações geoculturais e geopoéticas (cf. Durisin & Gnisci, 2000), potenciadas por uma memória comum, mas também por acontecimentos contemporâneos que ora atentam contra esse legado, ora contra o mais elementar respeito pela dignidade humana<sup>3</sup>.

No caso da poesia portuguesa contemporânea, o Mediterrâneo e o que esta densa paisagem cultural significa no nosso imaginário comum comparecem de forma memorável – apenas a título de rapidíssimo exemplo, de gerações e poéticas bem diferenciadas – na escrita de David Mourão-Ferreira e no seu fascínio por Itália e pela Grécia, em múltiplas deambulações; na poesia límpida e luminosa de Sophia de Mello Breyner Andersen e no sua culto pela *fonte grega*; na escrita desencantada de Hélia Correia (2013, p. 18), em épocas de “miséria” e “tempos de indignância” (*A Terceira Miséria*), privilegiando a Europa do Sul e tendo como modelo de referência a antiga Grécia, a “Gente do Sul”: “Diz-me, onde está Atenas?, perguntou”.

De entre os poetas de gerações mais recente, entre tantos outras ilustrações possíveis, o recente livro de João Luís Barreto Guimarães (2016), intitulado *Mediterrâneo*, que navega amplamente pelo “mar de Ulisses”; a par das viagens mentais de Maria João Cantinho (2016), em *Do Ínfimo*, evocando também a indignância das tragédias que se abateram sobre cidades mediterrânicas (Nimrud, Hatra, Palmira, etc.), de que restou um “teatro de morte”; ou o poema “Mediterrâneo” de Jorge Costa (s/d), em cujos primeiros versos e sugestivos jogos verbais lemos a tragédia humana de hoje:

entre a terra e a terra  
fica o mar  
e fica a sorte

entre o mar e a terra  
fica o norte  
e fica a morte dos sem sorte  
dos sem terra

entre o norte e a morte  
fica a sorte  
e à sorte fica a guerra  
e os sem terra  
no desterro  
pelo erro  
de viver que a morte encerra

---

3 Esse é o caso flagrante das migrações dos últimos anos no macro-espço do Mediterrâneo, aos olhos da Europa milenar, uma tragédia humanitária continuada, um fenómeno global sem soluções à vista, originando também enormes desafios ao nível da questionação da identidade e da nacionalidade, e desencadeando ainda múltiplas representações literárias e artísticas (cf. Coutinho et alii, 2012; Matias, 2014; e Guimarães, 2020)

e há um mar imenso  
 e o consenso sem conteúdo  
 e há um grito incontido  
 um bramido  
 que não é do mar  
 mas é de tudo

No longo poema "O mito de Europa", Nuno Júdice revisita, em registo desencantado e anti-épico, a história multissecular do velho continente, repleta de imagens idealizadas, de esterótipos e de mitologias, e hoje visto como "destino dos viajantes sem / regresso" (2017, p. 77), referindo-se àqueles "que a água engole, para não mais os devolver os / sem nome, os sem rosto, os sem nada, os que atravessaram desertos / e ruínas para atingir a margem que um dia sonharam" (ibidem, p. 80). Porém, a desesperada fuga para a Europa civilizadas revela-se uma tremenda descida aos infernos:

(...) vejo-te flutuar, arrastando atrás  
 de ti os que te procuravam, e singram agora na mesma corrente  
 que te aproxima das praias inúteis do continente. Somo-te  
 aos mortos anónimos que dão á costa, e trazem neles  
 ainda os gritos dos fugitivos, as imagens do sangue, os pedaços  
 de corpos que emergem das pedras e dos destroços. Chamei-te  
 europa, mas podias ser a síria, a babilónia, a fenícia, a natural  
 de alepo e de palmira, a simples nómada de um deserto que  
 todos os destinos amaldiçoam. (ibidem, p. 85)

Escritas densamente intertextuais, onde se mostra actuante uma fecunda memória cultural e literária de cerca de vinte e seus séculos, com destaque para a Grécia, afinal a *nossa pátria*, pois "O destino do Mediterrâneo confunde-se assim com o da Grécia" (Matvejevitch, 2009, p. 106) – assim se pronuncia o autor do *Breviário do Mediterrâneo*.

Estes e muitos outros autores portugueses actuais proporcionam-nos páginas e universos perpassados de luzes e de sabores, de perfumes e de personagens, indissolivelmente ligados à paisagem histórica e cultural do Mediterrâneo: evocações de viagens e peregrinações, e seus relatos; incontáveis portos marítimos; pintura de inesquecíveis monumentos; aparição de figuras como Ulisses, Eneias, Poseidon ou Marco Polo, entre muitas outras, espaços aureoladamente mágicos como Ítaca ou Messina; ilhas afortunadas e espaços de exílio ou de êxodo; monstros marinhos e paisagens desconhecidas; cartas e mapas de itinerários e de navegações mas também guerras e conflitos, conquistas e impérios, derrocadas e ocasos civilizacionais. Numa palavra, no Mediterrâneo confluíram inúmeras viagens – geográficas, ficcionais, afectivas, culturais.

Tudo isto e muito mais recobre este mar a que chamamos Mediterrâneo, o *mar interior* a que os gregos também lhe chamavam "o nosso mar". Definitivamente, não é possível imaginarmos uma história comum sem a Grécia e sem o Mediterrâneo; nem é concebível traçar a evolução da tradição literária desta vasta região sem que o Mediterrâneo, enquanto mar ocidental, como antes sugerido, ocupe um lugar nuclear nessa cartografia mental ou *imago mundi* da própria Europa.

## 2. Mediterrâneo como cenário trágico

*Queria um poema de respiração tensa  
e sem pudor.  
Com a elegância redonda das mulheres barrocas  
e o avesso todo do arbusto esguio. (Ana Luísa  
Amaral)*

Na impossibilidade de analisarmos um *corpus* alargado de textos literários, fixemos a nossa atenção em alguns poemas de Ana Luísa Amaral. Neste antiquíssimo e complexo *continuum* cultural, tomemos apenas o breve exemplo de uma poeta portuguesa contemporânea, cuja escrita mostra plena consciência desta imensa paisagem e memória culturais, profundamente atenta a sinais destes tempos sombrios em que vivemos, requerendo uma “respiração tensa e sem pudor”.

Nestes tempos conturbados, ora se destroem criminosamente legados civilizacionais; ora se abandonam milhares de seres humanos em pleno mar mediterrâneo, em novos dilúvios e catástrofes de dimensões bíblicas, transformando esta ampla *estrada marítima* numa gigantesca e impressionante sepultura, bem na frente dos olhos de uma Europa que se toma por superiormente rica, hiper-civilizada e baluarte de princípios ético-morais multisseculares<sup>4</sup>. Porém, hoje parece que Deus já não manda construir novas arcas salvíficas; e assim milhares de seres humanos são abandonados à sua terrível sorte.

No dramático cenário contemporâneo, já não se mantém igual o velho desenho do labirinto de ressonância clássico, pois parecem não existir fios de Ariadne para evitar novas perdições. Definitivamente, Ítaca, Atenas ou outras cidades mediterrânicas já não possuem a mesma brilhante e mítica coloração de outrora:

Segundo Labirinto

Defronte, agora,  
ao monte mais sereno do Olimpo,  
as cores eram já outras: não azul.

Mas o salto em vazio e sobre o mar,  
e uma esplanada quente sobre nada

<sup>4</sup> Como problematiza Yuval Noah Harari (2018, p. 178 ss.), em *21 Lições para o Século XXI*, as dramáticas migrações que tanto caracterizam os tempos actuais de uma sociedade globalizada abrem debates tensos que estão bem longe de estar encerrados, desde logo porque os interlocutores demonstram frequentemente velhos preconceitos antropológico-culturais: “A crescente onda de refugiados e imigrantes provoca reações entre os europeus e desencadeia discussões amargas sobre a identidade e o futuro da Europa” (Harari, 2018, p. 179).

Também Alexis Nouss (2017), na sequência de outros estudos sobre a temática do exílio e da migração, consagra especial atenção à singularidade das migrações contemporâneas ocorridas no espaço-geocultural do Mediterrâneo: “(...) rappelons que si l’Ulysse d’Homère revient à Ithaque, il est impatient d’en repartir – migrant un jour, migrant toujours – et que dant “La Dinive comédie”, Dante fait périr Ilysse noyé en Méditerranée, le transformant por nous en figure topique des arrivants actuelles” (2017, p. 25).

de Corfu, Creta, Rodes,  
mantinha-se de lado, quase igual.

«Nada», dissera então.  
E Ariadne parecera sossegar.  
(Amaral, 2007, pp. 330-331)

Na extensa obra poética de Ana Luísa Amaral (1956) – obra que também se estende ao teatro, ficção, ensaio, tradução, literatura infantil, em mais de três dezenas de livro, também editados e traduzidos em diversos países –, entre outras linhas de força, encontramos a presença de uma escrita muito vigilante sobre a realidade social circundante, num horizonte cosmopolita e de preocupações fundamentalmente antropológicas. Re-pensar o ser humano e a sua condição desamparada, tantas vezes a partir de inesperadas e reveladoras situações do quotidiano, sem esquecer a linguagem usada. Em todos esses magnos domínios, a voz poética da autora se vem detendo, dando nome às coisas, parafraseando o poema de abertura do seu recente livro – *What's in a Name* (Amaral, 2017a).

Tudo isto conjugado equivale a uma poética ambiciosa, dominada pela confessada ideia de “desarranjo”, cujo *ofício* se prolonga desde a década de 1990, num considerável número de livros, unidos por um olhar ímpar e sensível, mas também profundamente atento e crítico. Por isso, o leitor não estranha que, a par de inesperados *flashes* sobre pormenores de um quotidiano aparentemente comezinho – a meditação sobre a cor branca de um casaco numa loja –, possam emergir reflexões deste teor:

Como a lua ou o muro, nas suas serventias  
tão diferentes: violência, dor,  
mas também o mistério de um gato caminhante,  
podem ser formas várias de falar o desespero,  
que não tem musgo a resguardar-lhe arestas e crateras,  
nem luar a sustê-lo,  
nem um gentil pousar  
(Amaral, 2017a, pp. 20-21)

Enraizada na realidade do mundo contemporâneo, esta poética interroga-se, desafiadoramente – “Pergunto: o que há num nome?” (Amaral, 2017a, p. 24). O mesmo é dizer que se impõe o questionamento da “espessura” de certas palavras, marcadas pela sua história e eventual herança mítica, como pelo seu desgastado uso. Essa indagação está bem longe de se enredar em estereis jogos linguísticos, embora não desdenhe discorrer sobre “A tragédia dos fados (ou dos factos)” (Amaral, 2017a, p. 33); ou humoradamente se detenha na rememoração de “Moiras, ou musas: confusa invocação fal(h)ada” (Amaral, 2017a, p. 36).

Neste registo de poética antropológica e socialmente vigilante, como não se pronunciar sobre as mais diversas “hecatombes”, “abalos culturais” e as mais diversas “comoções” que irrompem no nosso quotidiano? Sem desassossegos inúteis, há muito superados, de metros e de rimas, ou de outras constrições formais. A paisagem poética de Ana Luísa Amaral é carregada de uma memória cultural que não pode ser objecto de erosão, porque esse riquíssimo imaginário

moldou o humano que somos, em ecos e reverberações que se prolongam até aos nossos dias. Como a imagem ancestral de “Uma casa / povoada com ondas e perfil, / por fim habitação”, apelando para as reminiscências de uma viagem e de Ulisses, mesmo no registo de uma “história toda contada do avesso” (Amaral, 2017a, pp. 58, 59).

Neste universo, sobressai sempre a tendência para a inquirição e para as “perguntas”, tantas vezes desenvolvidas depois numa tensão entre a crítica e a esperança, entre a denúncia e o horizonte possível de salvação, longe de desesperos apocalípticos ou de pessimismos catastrofistas. Afinal, o húmus da cultura comum contém um potencial que permite ao ser humano pensar as várias manifestações do inumano e da barbárie. Por isso, não espanta que a ensaísta Ana Luísa Amaral (2017b, p. 9) retome o notável verso do quinhentista Francisco Sá de Miranda, com todas as implicações nele contidas – “Que farei quanto tudo arde?”

Como sugerido, a voz poética de Ana Luísa Amaral não podia ficar indiferente à continuada tragédia contemporânea dos desesperados migrantes ou refugiados que, aos milhares cruzam as águas do Mediterrâneo em demanda de uma salvação possível, que os livre da barbárie da fome, da violência ou de outras formas de indizível desesperança. As imagens de que o poema se tece ora evocam esse quadro atroz dos nossos dias, ora contrapõem uma memória ancestral, contrastando a beleza da epopeia de outrora e a desapiedada tragédia que hoje nos entra pelos olhos:

*os mares de Homero deixaram  
de trazer, esbeltas, as suas naves*

em nome dos sem nome, continua.  
por desertos de areia, desertos sem  
sentido, continua, por rostos no deserto,  
os do sem nome ou rosto, continua.  
ao fundo do deserto, diz-se gotas de  
sangue e grãos de areia, a esfinge  
no deserto, continua, no verdadeiro  
nome do espesso fluido que se diz  
vital, em toneladas certas, continua.

*os divinos moinhos moendo devagar  
fina farinha, inúteis mares de pó  
(Amaral, 2017a, p. 71)*

Empaticamente, a voz poética toma as dores desses milhares de pessoas que, atravessando desertos inimagináveis, se lançam ao mar, irmanando-se assim “em nome dos sem-nome” (Amaral, 2017a, p. 71). O Mediterrâneo que foi berço da civilização que nos humanizou, na fonte grega da nossa civilização, é agora espaço de imparáveis e indizíveis conflitos bélicos, culminando no desespero e no tumulto, de uma sociedade nos limites da radical desumanização.

A tragédia humana estende-se a cidades concretas e a geografias bem conhecidas destas novas rotas do desespero – da Síria e das ilhas gregas à cidade portuária do norte de França –, como acontece no poema “Aleppo, Lesbos, Calais,

ou, por outras palavras” (cf. Amaral, 2017a, p. 72). Como ficar impassível, apesar de toda a distância e da banalização gerada pelos *media*? Como aceitar o furor destrutivo “a rasar a abominação”? São “carreiros de gente / a parecerem oceanos”, movidos pela fome e desterrados pela angústia, que motivam a ênfase ou a premência da voz poética, ao deter-se nos espaços devastados de hoje:

quero falar do que antes eram ruas, avenidas  
bordadas a casas e palmeiras, dos tapetes que outrora,  
em imaginação nossa, voavam de magia  
e que agora se esfumam de outras formas  
as mais rasas

Ou do tempo da poesia antes, quando os barcos  
entravam, esguios, e a palavra se fazia  
a nitidez de imagem, da violência depois e deste tempo,  
porta de entrada em rudes barcas para a violência  
em séculos agora

[...]

Do que vejo de longe e num écran,  
não consigo falar usando redondilha,  
versos redondos, uma sintaxe igual e certa  
(Amaral, 2017a, p. 72)

Apesar de todas as condenatórias denúncias, o imparável *furor* da destruição persiste, pois a bestialidade emerge na maior barbárie e perante consciências que assistem à distância, envoltos numa singular “cegueira”: “neste recanto ao canto desta Europa, / mesmo sem vergonha de estar quente e longe, / e protegida sob uma lente amplíssima /

que só deixa passar, finíssimas, meia dúzia de imagens” (Amaral, 2017a, p. 73).

Contra este estado de devastação, imperativos éticos fundacionais não deviam permitir ambiguidades ou olhares bifrontes, obrigando-nos a sair do nosso rotineiro aconchego, como na sugestiva e provocante imagem do aquecido mês de janeiro:

O luxo de estar quente:  
um luxo absurdo, mas luxo verdadeiro  
ao lado do janeiro: o mês bifronte,  
feito de duas faces, como nós,  
desatentos, fingidos, incultos habitantes  
deste planeta [...]  
(Amaral, 2017a, p. 69)

### 3. Conclusão

Nestes tempos que alguns designam de “pós-ideologia”, uma das ideias mais marcantes da filosofia política e cultural do Ocidente é a existência de uma teleologia multissecular, segundo a qual a História evolui no sentido de um constante aperfeiçoamento. Ora, múltiplos factos, sobretudo de maior impacto trágico,

vêm questionar justamente essa idealizante concepção (cf. Petri, 2019). Sobre-tudo, quando esses factos têm consequências tremendas no plano humanitário.

Como é previsível, esses retrocessos trágicos despoletam interrogações sobre o adquirido e sobre o humano. Ora, consabidamente, a palavra literária sempre se distinguiu ao longo dos séculos como um discurso ímpar para pensar a *condição humana* (cf. Buescu, 2017, p. 419 ss.). Em certo sentido, podemos falar em contínua paixão pelo humano, pela “humana condição” (Amaral, 2007, p. 109); ou nas palavras de H. Helder:

li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,  
quando alguém morria perguntavam apenas:  
tinha paixão? (Helder, 2008, p. 612)

Todos reconhecemos que a palavra poética e literária sempre desempenhou uma ímpar função vigilante, atenta e crítica à evolução da *res publica* em cada época. Apesar de ocasionais instrumentalizações excessivamente político-ideológicas, não cabe à literatura fornecer “receitas para a crise” (Amaral, 2015, p. 85). Estes textos poéticos da autora mostram-se exemplares nesse sentido: apesar de os sentirmos vinculados a algumas situações contemporâneas, eles extravasam esses circunstancialismos, na medida em que se elevam a uma meditação antropológica de dimensão universal.

Conterá a palavra e o diálogo intercultural o poder de prevenir novas tragédias? Que pode a literatura? Apesar do extremo cepticismo de Theodor Adorno e de Maurice Blanchot na etapa pós-Auschwitz, é imperioso continuar a dizer o indizível e o obscuro que envolve o humano, expor a tragédia dos actos de barbárie em toda a sua hediondez. Esse o mandato que impende sobre todo o escritor, artista ou intelectual, independentemente da época que lhe calhou viver – o *dever da memória* (Primo Levi)<sup>5</sup> e uma ética do cuidar humano, à falta de melhor denominação. Por tudo isto, nos parece tão actual a lapidar interrogação de F. Sá de Miranda – “Que farei quando tudo arde?”

Enquanto a palavra literária se pronunciar, vigilantemente, sobre o mundo em que vivemos, manter-se-á a esperança, apesar de todas as *fragilidades* do humano. Não surpreende que a própria escrita ensaística de Ana Luísa Amaral adote plenamente o pensamento ético de Primo Levi (2008, p. 84), quando este reclama a “obrigação moral para com os emudecidos”, mesmo sabendo que “a poesia é simultaneamente frágil e poderosa” (cf. Amaral, 2017b, p. 32). Dar voz aos marginalizados e silenciados da História, que não se reduzem a “estilísticas” ou “estatísticas”; nunca ficar indiferente o horror do circundante.

Nessa ambiguidade radica também a sua obrigação moral, enquanto forma de expressão artística que não adormece na indiferença ou na neutralidade, antes se comporta “como se bebesse a dor toda do mundo” (Amaral, 2015, p. 56). A

<sup>5</sup> Recordemos um profundo elogio ao poder da palavra literária, destacando um episódio dramático – Primo Levi contava ao seu companheiro de cela em Auschwitz passos de *A Divina Comédia* de Dante, como este: “Considerai a vossa procedência: / não fostes feitos pra viver quais brutos, mas para buscar virtude e sapiência” (*apud* Compagnon, 2009, p. 43).

palavra poética compromete-se no mais amplo sentido do termo, especialmente com todas as formas de precariedade do humano, tendo justamente como pano de fundo da mundividência humanista da Grécia antiga. Parafraseando Almada Negreiros (1983), o compromisso antropológico da palavra poética deve afirmar-se especialmente quando o ódio ou a desumanidade tudo transformam num “Dilúvio Universal sem Arcas de Noé” (v. 35) salvadoras da catástrofe. Afinal, esse é o “som que os versos fazem, com a vida” (Amaral, 2015, p. 125).

## Referências bibliográficas

1.

- Amaral, A. L. (2007). *Entre Dois Rios e outras Noites*. Porto: Campo das Letras.
- Amaral, A. L. (2010). *Inversos (1990-2010)*. Lisboa: Pub. Dom Quixote.
- Amaral, A. L. (2015). *E Todavia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Amaral, A. L. (2017a). *What's in a Name*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cantinho, M. J. (2016). *Do Ínfimo*. Lisboa: Coisas de Ler.
- Castro, J. (s/d). “Mediterrâneo”, <http://portuguesapoesia.blogspot.com/2015/04/mediterraneo.html> (consultado em: 02.09.2018).
- Correia, H. (2013). *A Terceira Miséria*. Lisboa, Lisboa: Relógio d'Água.
- Guimarães, J. L. B. (2016). *Mediterrâneo*. Lisboa: Quetzal.
- Helder, H. (2008). *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Júdice, N. (2017). *O Mito de Europa*. Lisboa: D. Quixote.
- Negreiros, A. (1983). *A Cena do Ódio. Orpheu 3 (Provas de Página)*. Porto: Ed. Nova Renascença.
- 2.
- Aguiar e Silva, V. (2007). Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648). *Relâmpago*, 20, 91-102.
- Amaral, A. L. (2017b). *Arder a Palavra e outros incêndios*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Arendt, H. (2004). *Responsabilidade e Julgamento* (Trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo, Companhia das Letras.
- Buescu, H. (2017). *Literatura-Mundo Comparada: Perspectivas em Português, I – Mundos em Português* (vol. 2). Lisboa: Tinta da China.
- Compagnon, A. (2009). *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Coutinho, A. P. et alii (2012). *Passages et Naufrages Migrants: les fictions du détroit*. Paris: Harmattan.
- Durisin, D. & Gnisci, A. (Eds.) (2000). *Il Mediterraneo: una rete interletteraria*. Roma: Bulzoni Editore.
- Guimarães, P-A. (org.). *Poéticas Interculturais – Representações Literárias do Outro como Estrangeiro*. Braga: CEHUM – Uni. do Minho.
- Harari, Y. N. (2018). *21 Lições para o Século 21*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Levi, Primo (2008). *Os que Sucumbem e os que se Salvam* (Trad. José Colaço Barreiros). Lisboa: Teorema
- Matias, G. S. (2014). *Migrações e Cidadania*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Matvejevitch, P. (2009). *Breviário do Mediterrâneo*. Lisboa: Quetzal.
- Moura, V. G. (2013). *Identidade Europeia*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Nouss, A. (2017). *L'Exil et la Migration aujourd'hui: rupture ou continuité?* Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- Petri, Rolf (2019). *Breve História da Ideologia Ocidental: um relato crítico*. Lisboa: Temas & Debates.

## Resumo

Tal como em outros autores contemporâneos, na extensa e reconhecida obra de Ana Luísa Amaral, a paisagem do Mediterrâneo e os tópicos da catástrofe e da redenção, com suas diversas variantes, mostram-se profundamente estruturantes. Na sua escrita, enraizada na História, mas sobretudo muito atenta ao presente, essa tensão essencial está presente, ainda que nem

sempre de forma explícita e simultânea. Até chegarmos ao particular de uma escrita poética mais recente, não indiferente à crise humanitária na Europa, onde o Mediterrâneo é o espaço de novas arcas de Noé à deriva, repletas dos “sem-nome”, num horizonte bem trágico e bem longe dos míticos “mares de Homero”, signo de uma cultura humanista.

### Abstract

Similar to how we view other contemporary authors, in the extensive and notable work of Ana Luísa Amaral we see the landscape of the Mediterranean and discern the themes of catastrophe and redemption, with their numerous, intensely structured variants. Her writing is informed by history but focuses primarily on the present, where the tension in her work mainly exists, although not always continuously and explicitly. We are now arriving at the core of her more recent poetic writing, very aware of the humanitarian crises in Europe where the Mediterranean serves as the space for new Noah's Arks adrift, full of “nameless” peoples, in a tragic horizon, far from the Homer's “wine-dark seas”, once a symbol of a humanistic culture.



## *O Recado do Morro: profecia e redenção*

*O Recado do Morro: prophecy and redemption*

Ana Paula Pinto

Universidade Católica Portuguesa/ CEFH  
appinto@ucp.pt

**Palavras-chave:** Intertextualidade, Guimarães Rosa, profecia, tradição literária greco-latina e bíblica.

**Keywords:** Intertextuality; Guimarães Rosa; prophecy; Greek, Latin and Biblical traditions.

### 1. Texto e pretexto

Em 1956, dez anos depois da sua estreia pública com *Sagarana*, e alguns meses antes da publicação de *Grande Sertão: Veredas*, a obra prima da sua maturidade artística, João Guimarães Rosa editou, sob o título genérico *Corpo de Baile*<sup>1</sup>, uma ampla coleção de sete novelas, tematicamente vinculadas ao enigmático dinamismo da criação artística, que os antigos concebiam como âmbito de actuação privilegiada do espírito divino da(s) Musa(s). Só a leitura reflectida do todo permitirá entrever, de forma mais ou menos velada, como cada uma das peças deste heptaedro narrativo traz à luz a notação simbólica de que a cabal compreensão das vivências fragmentárias, imperfeitamente captadas pelo homem no alvoroço das trivialidades quotidianas, lhe exigem a abertura a uma voz sobrenatural, profética, e transfiguradora, que é a da recriação artística.

---

<sup>1</sup> A coleção sofreu ao longo das várias edições diferentes estruturas combinatórias: enquanto na origem (1956) se editou em dois volumes, a segunda edição (1960) privilegiou a organização em volume único; posteriormente (1965) por decisão do autor, a coleção, dividida em três volumes, articulava no primeiro (*Manuelzão e Miguilim*) as novelas *Campo Geral* e *Uma história de amor*; no segundo (*No Urubuquaquá, no Pinhém*), associava *O recado do Morro*, *Cara-de-Bronze* e *A História de Lélío e Lina* e no terceiro (*Noites do Sertão*) incluía as novelas *Dão-Lalalão (o devente)* e *Buriti*; as edições mais recentes, póstumas, acabaram por dar mais autonomia a cada uma das novelas independentes.

Será precisamente neste enquadramento semântico, da força motriz da inspiração recriadora, que se articula a narrativa *O Recado do Morro*<sup>2</sup>, inserida no segundo volume da colecção (*No Urubuquaquá, no Pinhém*).

Decerto inspirada pela experiência autobiográfica de uma viagem de Guimarães Rosa pelo Sertão, ocorrida em 1952, a acompanhar a condução de uma boiada por várias fazendas de Minas Gerais, esta novela, e o conjunto narrativo mais amplo de *Corpo de Baile* – como de resto várias outras narrativas do seu universo ficcional – fundamenta a sua estrutura na notação nuclear de uma itinerância, que se propõe como linha de força primordial desde a abertura.

A narrativa desenvolve-se a partir da referência concreta de uma viagem de ida e volta, desde Cordisburgo (o torrão pátrio de João Guimarães Rosa), pelas coordenadas agrestes do Sertão, realizada por uma comitiva de cinco homens, “três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11)<sup>3</sup>, e seus dois humildes serventes.

O espaço físico da itinerância apresenta-se como o cenário dramático de exposição dos caracteres dos actantes fundamentais. A sua apresentação permite captar diversos graus de aproximação e estranhamento relativamente ao espaço físico do Sertão<sup>4</sup>: entre “os três patrões”, homens cultos, distinguem-se Seo Jujuca, o nativo, o intermédio Frei Sinfrão, e o Senhor Alquiste, o estrangeiro. Jujuca, o fazendeiro do Açude, assume os deveres de hospitalidade, propiciando ao visitante estrangeiro uma detalhada vistoria pela cartografia sertaneja, enquanto realiza as suas próprias prospecções de negócio; o generoso Frei Sinfrão, sempre movido pelo apelo apostólico de converter a Deus o quotidiano dos humildes, tende não só a diluir as distâncias entre os autóctones e os estranhos, mas até a estabelecer pontes de comunicação entre a consciência e as culpas individuais dos homens; o senhor Alquiste, o incansável investigador naturalista, geólogo, biólogo, antropólogo, figura a curiosidade do espírito científico, sempre disposto a intuir e a maravilhar-se perante o desconhecido, e a captar sofregamente, a fixar, a catalogar, e a classificar as mais ínfimas singularidades do mundo através da sua percepção aguda, da objetividade da câmara, e da subjectividade do seu próprio e entusiástico registo:

Ao dito, seo Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos. A gameleira grande está estran- gulando com as raízes a paineira pequena! – ele apreciava, à exclama. Colhia com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar.

<sup>2</sup> João Guimarães Rosa explicitou ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri a narrativa como “a estória de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um artista; que, na síntese artística, plasma-a em canção, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial” (Guimarães Rosa & Bizzarri, 1981, p. 59).

<sup>3</sup> Todas as citações textuais tomam por referência a sétima edição de Guimarães Rosa, J. (1984). *No Urubuquaquá, No Pinhém*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

<sup>4</sup> Note-se a oposição deíctica entre o natural, o integrado (na descrição de Frei Sinfrão, p. 12, assinala-se o facto de que “falava completo a língua da gente, porém sotaqueava”), e o estrangeiro.

[...] Uma hora revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido do balango de entre as moitas, o orobó de um nhambu. Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, e alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas lonjura. – “Dá açoite de se ajoelhar e rezar...” – ele falou. Dava. E sorria de ver, singular, elas trepando pela reigada da vertente, as labaredas verdes dum canavial. [...] (Guimarães Rosa, 1984, pp. 14-15)

A par dos três homens cultos seguem os guias assalariados, ambos rústicos, o grande e ingénuo Pedro Orósio, e o perverso Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Ti Merência, Ivo Crônico, a fazer jus ao epíteto popular pela qualidade mórbida do seu ressentimento: irmanados na origem humilde, e aparentemente amigos de longa data, mas opostos na bipolaridade essencial do Bem e do Mal, sobre ambos impende a fundamental responsabilidade narrativa de viver e espoletar a peripécia fulcral.

A partir, pois, do mote primário de uma travessia física pelo território sertanejo, a camada superior de significação da novela proporá de forma velada ao leitor a secreta maquinação da morte do protagonista, urdida à traição pelo seu mais próximo companheiro. Filtrada pelo ângulo subjectivíssimo de uma recriação poética, a trama diegética profunda permite, no entanto, equacionar um distinto alcance simbólico, nos encontros e desencontros das personagens, na tribulação da cartografia, e na ampla rede tecida de especularidades e oposições. Neste enquadramento expressivo sobressairá, pela intensidade da sua mensagem profética, a instância sobrenatural da voz do Morro da Garça. Transmitida por uma galeria muito ampla de outros actantes dramáticos, numa sequência simbólica de sete ecos distorcivos, a ela cabe preparar projectivamente os momentos de progressão da intriga, e enunciar obliquamente os sinais do castigo e da redenção do herói.

Inscrita desde as primeiras palavras num enquadramento de enigmática indefinição

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio [...] (Guimarães Rosa, 1984, p. 11)

a narrativa, introduzida à maneira clássica, *in medias res*, e pautada por uma notação intencionalmente imprecisa do tempo, com “aparente princípio e fim num julho-agosto” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), fomenta uma constante ruptura da linearidade tradicional e das relações de causa e efeito, regularmente substituídas por sobressaltos no eixo temporal, ou sequências de extraordinária simultaneidade.

Também o espaço diegético, perspectivado desde “os fundos do município onde ele [Pedro Orósio, o protagonista da história, e guia da expedição] residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), nos parágrafos iniciais, “até aos seus Gerais”, a que regressa circularmente, no final, *medindo o mundo*, “por tantas serras, pulando de estrela em estrela” (Guimarães Rosa, 1984, p. 75), providencia ao leitor uma caótica multiplicidade de planos

espaciais fragmentários, de resto ajustada à representação simbólica de uma cosmogonia primeva.

A cumular este enquadramento de uma certa atmosfera de indefinição referencial, quase de realidade sobrenatural paralela, servindo-se de um habi-líssimo mecanismo narrativo, o discurso tende a fundir de forma surpreendente, em sequências oscilantes, ora o distante enunciado em terceira pessoa, ora o nevrálgico testemunho discursivo da primeira, unidos pelo desassombro muitas vezes agramatical de um discurso indirecto (muito) livre<sup>5</sup>, com encavalgamentos irregulares de referências deícticas contraditórias e registos discursivos muito diferenciados<sup>6</sup>.

A flutuação discursiva assume excepcional representatividade nos registos das referências onomásticas, sobretudo das personagens principais (os cinco membros da comitiva em expedição). As variações nominais do protagonista, por exemplo, permitem por um lado diferenciar a versão formal (Pedro Orósio), do registo culto, e as informais (Pedrão Chãbergo, Pê-Boi, ou afectuosamente Pêboizão), diversamente utilizadas pelos actantes mais ou menos instruídos e mais ou menos próximos. Por outro, também, em simultâneo, alimentam as fundamentais notações simbólicas associadas à personagem: enquanto a referência oficial de Pedro Orósio parece sublinhar a vinculação por assim dizer filial<sup>7</sup> do protagonista humano ao protagonista não-humano, que é o Morro da Garça, as variantes informais, Pedrão Chãbergo, Pê-Boi, e Pêboizão, hipocorísticas, denunciam a notação animal, agigantada, e irracional, ou dionisíaca, da personagem<sup>8</sup>. Também ocorrem como relevantes os possivelmente intencionais jogos paronímicos criados com a referência toponímica do Morro da Garça, ora

<sup>5</sup> *E.g.*: “O violão do Laudelim já desestremecia, ah pinho assim na mão, prosa que é um reinado. E podiam entrar, também, caso quisessem. Queriam não, dali de fora mesmo, da janela, estavam em cómodo de escutar e ver, a demora deles era apocada.” (Guimarães Rosa, 1984, p. 65).

<sup>6</sup> “O Laudelim era alegre e avulso. Por perto da matriz, estavam num campo aberto. E ele olhou um cavalo que pastava, e se lembrou de seu violão. Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia. O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. Daí que o Laudelim também usava uma cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa das de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria. Dava agora para querer passear vago, violão ao peito, votou que chegassem até no cemitério – carecia de visão assim, porque aquela noite tencionava cantar melhores.” (Guimarães Rosa, 1984, pp. 57-58).

<sup>7</sup> Orósio parece ocorrer como os patronímicos da Antiguidade; atendendo a uma possível etimologia, Orósio seria “o filho do monte” (ὄρος, em Grego).

<sup>8</sup> De forma equiparada recorrem as variantes Seo Alquiste ou Olquiste, ou Alquist, o estrangeiro, “espigo, alemão rana” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), imperfeitamente interpretado pelas personagens simples dos vaqueiros como ecos fonéticos distorcidos de uma palavra estrangeira (a evocar possivelmente também, “aquele que tudo questiona”), ou, no final da novela, já recorrentemente referenciado como Senhor Alquiste. É possível também que nas variantes onomásticas do opositor, Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merência, e Ivo Crônico, ou Cronh’co, se sugira, por um lado, a desvinculação afectiva da personagem (sem apelido patronímico, apenas filho de mãe), e a extensão e morbidez dos seus ressentimentos ocultos, crónicos...

subliminarmente com o famoso Morro da Graça<sup>9</sup>, ora com a forma verbal “morrer”, no episódio do eco<sup>10</sup>:

E aqui perto, de repente, se traçou o rápido nhar de um gavião, passando destombado, seu sol nas asas de chumbo: baixava para a bacia, para as restingas de mato. – E-ê-ê-ê-ê-ê-eh, morro!... bradou então Pê-Boi, por desfastio. Mas fazendo à moda certa de ecar do povo roceiro serrânico, por precisão de se chamarem pelo ermo de distâncias, monte a monte, alongando o eh, muito agudo, a toda a garganta, e dando curto com o nome final, tal uma martelada, que quase não se ouve, só o seu dono entende. (Guimarães Rosa, 1984, pp. 21-22)

O enigmático fio narrativo vai assim fluindo, numa caprichosa voragem de desconstrução, perspectivado pela entidade diegética de um narrador heterodiegético, que afina quase sempre internamente o diapasão da sua focalização pelo de um sertanejo (provavelmente o protagonista)<sup>11</sup>.

A narrativa primária da viagem tenderá, por isso, a resvalar, plástica e fluída como uma aguarela húmida, para um plano alegórico que evoca a (íntima) itinerância universal do homem, em busca do sentido último da vida, e de si mesmo.

## 2. Repositórios míticos

A fundamentação semântica da história instaura-se sobre uma ampla rede de referências intertextuais, onde podem reconhecer-se de forma mais ou menos explícita ecos de dois grandes repositórios míticos, o da Antiguidade Clássica pagã (fundado no arquétipo dos heróis, que desafiam a sorte e a morte, às vezes enfrentando os próprios deuses) e o da Tradição Bíblica (sustentado pelo mitema nuclear dos infelizes filhos de Adão, expulsos do Éden, e exemplarmente oferecidos em sacrifício na pessoa de Cristo).

<sup>9</sup> Aqui ajustado ao universo rosiano, transmutado de uma referência de transcendência a outra de animalidade.

<sup>10</sup> De notar como, reproduzindo o esquema imagético fundamental da novela, também este eco, expressivamente descrito pelo narrador, tem sete modulações fonéticas!

<sup>11</sup> No tocante à focalização narrativa, é preciso notar a existência não de um, mas de vários narradores, responsáveis por várias narrativas, a hierarquizar em diegese propriamente dita e várias metadiegeses. Embora a narrativa principal esteja materialmente subordinada à responsabilidade de um narrador heterodiegético (entidade fictícia desvinculada da diegese, mas responsável pelo acto enunciativo que a materializa numa narrativa), em última instância ela vai recolhendo, de forma imprecisa, por mecanismos de intrusão significativa, um conjunto alargado de testemunhos metadieгéticos, que a partir de discursos indirectos (ou mais frequentemente, de discursos indirectos livres), enunciados por uma série de narradores intradieгéticos (Pedro Orósio, Gorgulho, Joãozezim, Catraz, Guégue, Dona Vininha e seu Nhôto, Torontõe, Nomine Domine, Florião, Coletor, Laudelim, Senhor Alquist), vão caudalosamente fluindo para a narrativa base, de modo que o narrador heterodieгético organiza no seu fluxo narrativo os enunciados de emissores primários a que teve acesso como receptor. Este fluxo, de plástica permeabilidade entre as várias camadas dieгéticas, transparece muito frequentemente na mudança súbita de registos discursivos, e até na plasticidade supletiva das referências onomásticas das personagens.

## 2.1. Tradição Bíblica

As referências bíblicas prendem-se sobretudo complexamente com as figuras narrativas dos sete mensageiros, a quem incumbe a missão da revelação profética: Malaquias (Gorgulho), Zacarias (Zaquias, Catraz, Caifás), Joãozezim, Guégue, Nominedomine (Jubileu, Santos Óleos), Coletor, e Laudelim (Pulgapé). À semelhança do suposto na hierarquia evangélica, todos comungam da qualidade da pequenez, que lhes dá, na narrativa, um estatuto marginal (contam-se entre eles surdos, estropiados, loucos, e uma criança curiosa e ingénua); alguns veiculam, ou pela obsessão pelo celibato e pela misoginia, ou pela vivência da realidade religiosa dos seminários, ou pela obsessão pela mensagem apocalíptica, uma ligação explícita à religiosidade tradicional; é também no âmbito da sua actuação que se manifestam regularmente as referências mais ou menos claras ao fervor místico, simbolicamente representado pela imagem do fogo<sup>12</sup> e pela notação clássica do “entusiasmo”. Além disso, a multiplicidade de referências onomásticas<sup>13</sup> que lhes tributa quase sempre caricaturalmente a sociedade vincula-os objectiva ou subjectivamente à tradição religiosa bíblica: recorrem, pois, os nomes de profetas veterotestamentários como Malaquias, e Zacarias<sup>14</sup>, ou de personagens evangélicas, como Zaqueu e Caifás, os colectores<sup>15</sup> de impostos Mateus e Zaqueu, ou de fórmulas litúrgicas (Nominedomine), ou rituais e comemorações religiosas do catolicismo (Jubileu, Santos Óleos, Laudelim, uma variação nominal diminutiva de “Laus”, louvor<sup>16</sup>).

Particularmente importante, pelo seu espectro simbólico, é a referência à figura bíblica de Sansão. A aproximação surge explicitada no início da viagem, como uma intuição imediata do estrangeiro, Senhor Alquiste, tocado pela impo-nência física e pela atitude segura do vaqueiro:

<sup>12</sup> E traduzido por referências lexicais recorrentes, como “acalor, ardição”, p. 40; “requeimava”, p. 43; “brasas dos querubins”, p. 45; “os olhos frechavam, resumo de brasas”, p. 49; “fogo, fogo, e fogo”, p. 52; “o sino fervia do juízo”, p. 53; “vamos esquentar”, p. 54; “tinha esquentado”, p. 56; “avermelhado aperuado”, p. 59; “um acende goela”, p. 59; “de referver”, p. 68; “a dor ardia”, p. 69; “olhos encarnados”, p. 70; “ardor”, p. 70.

<sup>13</sup> Muitas vezes, como de resto os nomes das restantes personagens, sujeitas a múltiplas flutuações, que traduzem ou meras variações de registo fonético, veiculando as regulares haplogias (como Zacarias e Zaquias,) ou paronímias populares (como Catraz e Caifás, ou Nominedomine e Nomindome), ou evidenciando variantes simbólicas de registos distintos, o sublime e o depreciativo (como Malaquias e Gorgulho, Zacarias e Qualhacoco, Laudelim e Pulgapé).

<sup>14</sup> Com a variante por haplogia Zaquias, que evoca a figura do colector de impostos Zaqueu, citado no Evangelho de S. Lucas (Lc. 19, 1-10); também a variante onomatopaica Catraz gera a paronímica Caifás, evocadora, por sua vez, da figura do Sumo Sacerdote Judaico, referenciado nos Evangelhos pela sua importância no julgamento de Cristo.

<sup>15</sup> Evocado nas referências nominal comum de Coletor, e na nominal própria de Zaqueu.

<sup>16</sup> Laudelim ocorre simbolicamente na novela como o último dos mensageiros, que opera, como taumaturgo, a permeabilidade da mensagem, superiormente opaca, à consciência humilde e rústica do protagonista. O jogo de oposições entre as duas referências nominais alternadas da personagem sublinha a expressividade simbólica da conotação bíblica (imposta pela premência da mensagem profética) e da conotação animal (a exprimir a flexibilidade e inquietação mordente da figura).

O céu não tinha fim, e as serras se estiravam, sob o esbaldado azul e enormes nuvens oceanosas. Ora os cavaleiros passavam por um socalco, entre uma quadra de pedreira avançante, pedra peluda, e o despenhadeiro, uma frã altíssima. Eles seguiam Pedro Orósio; era vaqueão, nele se fiavam. Ia bem na dianteira. Aquele elevado moço, sem paletó, a camisa furada, um ombro saindo por um buraco; terminando, de velho, seu chapéu-de-palha: copa e círculo, com o rego côncavo; e à cintura a garrucha na capa, e um facão; ia, a longo. – “Sansão...” – disse seo Alquiste. Fazia agrado ver sua boa coragem de pisar, seu decidido arranque. E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcárias, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares [...] (Guimarães Rosa, 1984, p. 19)

Ao nível de profundidade, recorrerá ainda subliminarmente, em toda a trama narrativa da novela, a analogia do nazireu que, apesar de dotado de uma força sobre-humana pelo Espírito Santo, acabou vencido à traição por excesso de confiança no amor humano, com a do ingénuo vaqueiro, a quem a levandade da conduta amorosa garante o ódio homicida dos pares.

Que o Pedro era teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha. (Guimarães Rosa, 1984, p. 15)

Essa notação simbólica alimenta-se ainda da referência explícita ao pormenor do cabelo comprido, que Pedro sente dever cortar:

E Pedro Orósio, espiando no espelhinho, se achava meio carecido de cortar o cabelo, que por sobre as orelhas caracolava. (Guimarães Rosa, 1984, p. 32)

Implicitamente também ecoa, no fluxo diegético, e na velada articulação das peripécias para o desfecho, a imagem bíblica de Cristo<sup>17</sup>, filho unigénito e dilecto do Pai, imolado por aqueles a quem chama irmãos. O desfecho inesperado da novela imporá, no entanto, uma inflexão paródica que afasta dos dois modelos bíblicos, tragicamente sacrificados à desumana crueldade daqueles a quem protegem, o rústico herói rosiano, a quem a sobrenatural vibração profética, poetizada num canto, resgata *in extremis*.

## 2.2. Tradição Clássica Greco-latina

Por outro lado, dentre os múltiplos sinais da presença tutelar dos clássicos greco-romanos sobressai, antes de mais, embora implicitamente, no mitema

<sup>17</sup> Vd. p. 52, a reacção de um anónimo, perante os discursos apocalípticos de Nominatedomine: “Da casa-de-venda do Flor, do outro lado da esquina, um moço cometa se chegava à janela e perguntava: – “Você é Cristo mesmo, ou é só João Batista?...”

geral da viagem, o modelo homérico da *politropia* de Ulisses: tal como o Itacense, também Pedro Orósio, afastado por arbítrio alheio do torrão pátrio, a que se sente sempre vinculado por um nostálgico afecto<sup>18</sup>, multiplicará levemente aventuras comezinhas com o universo feminino<sup>19</sup>, e será alvo de uma vingança multitudinária de oponentes traiçoeiros, de que se salvará *in extremis* por meio de uma inspiração superior.

Além deste enquadramento alusivo básico, recorre ainda, associada à estatura sobre-humana do protagonista, a reminiscência implícita às figuras míticas dos gigantes ou de Hércules, a que se assemelha Pedro Orósio, “turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha” (Guimarães Rosa, 1984, p. 15<sup>20</sup>).

Igualmente ocorre, como justificação para o generalizado ressentimento que provoca entre os iguais, a reminiscência implícita à figura mítica de Narciso (a imagem do obsessivo manuseio do espelho recorre nas pp. 15 e 32)<sup>21</sup>.

Também a titulação epítetica que lhe tributa (Guimarães Rosa, 1984, p. 70) o senhor Alquiste, impressionado com a extraordinária supremacia (física e anímica) de Pedro, no enquadramento elegante da festa do Hotel, traduz a referencialidade clássica à *aristeia* heróica:

E, nesse ardor, senhor Alquist limpava os óculos, e tornando a entrar na sala o pobre do Pedrão Châbergo, um capiau simplório, assim transvisto, sem outro destaque a não ser o da estatura – o senhor Alquist o admirava, dizia: *kalòs kàgathòs...* (Guimarães Rosa, 1984, p. 70)

A pregnância temática da “voz” sobrenatural do Morro da Garça, e das sucessivas distorções impostas à transmissão da mensagem profética pelas particulares limitações dos seus mediadores, justifica também a recorrência textual do mitema de Eco<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Vd. p. 18: “Agora o que o tirava era o garantido de voltar por um pouco aos Gerais, até lá iam, para lá guiava”

<sup>19</sup> Destacam, pela esfumatura clássica, a alusão a uma Quitéria, p. 48 (que evoca Afrodite, a deusa Citereia de Homero), e Melissa (p. 15), a ecoar a referência à filósofa e matemática pitagórica do século VI a.C., de cuja obra nos chegaram raros fragmentos.

<sup>20</sup> Sincreticamente associada à alusão a Sansão (p. 19), *cf. supra*, p. anterior.

<sup>21</sup> “Com frequência Pedro Orósio tirava do bolso um espelhinho redondo, se supria de se mirar, vaidoso da constância do seu rosto”, p. 15; “E Pedro Orósio, espiando no espelhinho, se achava meio carecido de cortar o cabelo, que por sobre as orelhas caracolava” (p. 32; a alusão parece evocar também a figura de Sansão, que lhe anda também miticamente associada).

<sup>22</sup> Pp. 12-13: “Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente logo ao solsim, feito um pavão”; p. 20: “Alguém também algo ouvira? Nada, não. Enquanto o Gorgulho estivera aos gritos, sim, que repercutiam, de torna-voz, nos contrafortes e paredões da montanha, perto, que para tanto são dos melhores aqueles lanços. Agora, e antes, porém, tudo era quieto”; pp. 21-22: “E-ê-ê-ê-ê-ê-eh, morro!... – bradou então Pê-boi, por desfastio. Mas fazendo à moda certa de ecar do povo roceiro serrânico, por precisão de chamarem pelo ermo de distâncias, monte a monte: alongando o eh, muito agudo, a toda a garganta, e dando um curto com o nome final, tal uma martelada, que quase não se ouve – só o seu dono entende”.

A notação simbólica que mais sobressai, no entanto, do enquadramento referencial da Antiguidade, é a que se prende com as figuras das divindades sempiternas, o Titã Saturno, e os seus bem-aventurados descendentes divinos, Júpiter (Jove)/ Zeus, Vénus/ Afrodite, Marte/ Ares, Apolo/ Hélio, Ártemis/ Diana/ Selene, e Hermes/ Mercúrio. As referências, que se transmitiram à cultura ocidental a patrocinar âmbitos específicos (e simbólicos) da realidade, continuam presentes como realidades quotidianas na maior parte das línguas europeias, quer na referência dos dias da semana do calendário romano (*Lunae dies*, *Martis dies*, *Mercurii dies*, *Jovis dies*, *Veneris dies*, *Saturni dies*, *Apolinis/ Solis Dies*), quer na representação onomástica dos mais antigos planetas do Sistema Solar.

A percuciente articulação mítica, projectada para a simbologia oculta da novela, reflecte-se num mosaico complexo de ecos, que o leitor vai surpreendentemente captando, também sujeitos a uma força distorciva: na verdade, cada um desses sete pontos cardeais da simbologia oculta, que evoca uma etapa e um âmbito peculiar da primeva criação do mundo, reaparece claramente nos referentes espaciais da itinerância (circular, de ida e volta) a que Pedro Orósio conduz não só os três padrões, mas também, sem disso ter a menor consciência, o inimigo habitado por um ódio ferocíssimo, e insistentemente denunciado por uma voz profética que ele ouve sempre em primeira mão, mas à qual está ironicamente incapaz de reconhecer credibilidade.

Na verdade, surgem nomeadas com ecos onomásticos dos mesmos referentes míticos todas as estâncias que recorrem, como pontos de escala, na viagem (as fazendas de seo Juca Saturnino, seu Jove, D. Vininha e seu Nhôto, Nhô Hermes, Nhá Selena, seo Marciano e seu Apolinário). Mais do que isso: cruzando numa trama complexíssima, como a das Parcas Infernais, o fio condutor dessa mensagem cifrada, que lhe propõe a salvação, os mesmos referentes simbólicos reaparecem, um a um, distorcidos, no nome dos sete inimigos que se conluíam para a sua perdição: Ivo Crônico, Jovelino, Veneriano, Zé Azougue<sup>23</sup>, João Lualino, Martinho, e Hélio Dias Nemes.

A engenhosa articulação simbólica da narrativa, servindo-se obsessivamente da simbologia do sete, cruza claramente num mosaico complexo os ecos das suas representações onomásticas:

deuses	Apolo/Sol	Lua/Selene	Marte	Hermes/ Mercúrio	Júpiter/ Jove	Vénus	Saturno
dias	Solis dies	Lunae dies	Martis dies	Mercurii dies	Jovis dies	Veneris dies	Saturni dies
Espaços /fazendas	Apolinário	Nhá Selena	Marciano	Nhô Hermes	Jove	D. Vininha	Juca Saturnino
opositores	Hélio Dias Nemes	João Lualino	Martinho	Zé Azougue	Jovelino	Veneriano	Ivo Crônico

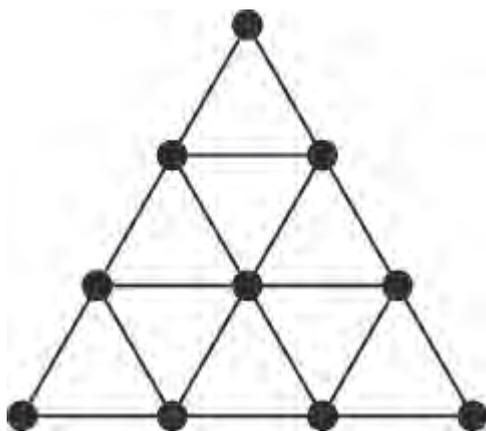
<sup>23</sup> No nome da personagem Zé Azougue está camuflada uma referência a Mercúrio: Azougue, do árabe *az-zauq*, corresponde ao elemento químico mercúrio.

### 3. Conclusão

A estrutura significativa do conto, inserida na unidade heptaédrica do *Corpo de Baile*, evoca, ao nível da camada profunda das simbologias ocultas, a notação de que a realidade complexa só se torna minimamente clara ao homem por desvios e aproximações sucessivas. Manifestação externa de um sopro divino, que atinge fragmentariamente a consciência dos simples, essa força profética enigmática impõe, por ecos sobrepostos, a desconstrução da realidade tangente, e a sua recriação dinâmica, pela abertura ao transcendente.

A arquitectura do conto alimenta os seus níveis de significação por um excepcional cuidado posto nas relações numéricas, que ecoam um nível de significação muito próximo de uma certa mundividência pitagórica oculta (a que possivelmente empresta fundamento, como uma chave secreta de leitura no mosaico complexo da narrativa, o nome de Melissa, a jovem que transfigurou em ódio inflexível a antiga amizade de Ivo por Pedro)<sup>24</sup>: o discurso tende a recriar, por um dinamismo de alquimia poética, a gradual perfusão do sobrenatural na realidade positiva das coisas.

O pretexto temático da viagem real – primeira camada de significação de uma outra cruzada universal do homem em busca de si mesmo – impõe o gradual desvelar de outra realidade oculta, que transfigura as relações interpessoais das personagens na geometrização rigorosa de uma *tetraktys*:



na prospecção programada pela cartografia sertaneja dos Gerais, a contactar detalhadamente com os quatro elementos naturais, terra, água, ar e fogo, “três padrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa” (Guimarães Rosa, 1984, p. 11), homens cultos<sup>25</sup>, Jujuca do Açude, Frei Sinfrão, e Alquiste (a reflectirem simbólica e claramente âmbitos complementares de actuação humana, a

<sup>24</sup> Vd. p. 15: “Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por causa de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam”.

<sup>25</sup> Por oposição aos iletrados Pedro e Ivo,

economia, a espiritualidade, e o conhecimento científico), acompanham, sem o notar, e involuntariamente espoletam o ressentimento surdo que grassa entre os seus dois guias iletrados<sup>26</sup>, Pedro Orósio, ingénuo representante da Luz, e Ivo Crônico, o atribulado embaixador das Trevas; impondo-se no topo desta hierarquia oculta, e aparentemente<sup>27</sup> invertida, o morro da Garça assume um protagonismo mágico, magnetizando, do seu silêncio mineral, por um acto insólito de vocalização, apenas imperfeitamente percebido por um profeta semi-surdo e semi-louco, o recado enigmático do inefável, que há-de turbulenta e misteriosamente, em sete sucessivas fases de distorção, e de aproximação à luz, mover e desvelar a silenciosa vivência interior de todas as personagens, e permitir, por sucessivas etapas de recriação, a redenção do protagonista.

Já o tom profético da narrativa, que se propõe oferecer de forma oracular e obscura uma proposta de redenção ao herói martirizado, sugere uma indistinta tonalidade da doutrinação órfica pagã<sup>28</sup>, possivelmente associada ao ocultismo pitagórico, e da tradição profética bíblica.

Também a obsessiva insistência na referência numérica do sete – sete fazendas, sete hospedeiros, sete inimigos (todos unidos por uma meticulosa relação onomástica e simbólica com as divindades e os poderes da cosmogonia antiga e os planetas da velha astronomia), sete mensageiros, sete cores e sete notas musicais, em setenta e sete páginas de prosa densa, reforçam o carácter simbólico da mensagem oculta a que só a recriação poética, musical, dá possível chave de acesso.

A presença óbvia de uma metalinguagem poética e mítica parece demonstrar à sociedade na novela rosiana o carácter de percuciente reflexão sobre o discurso, e de experimentação laboratorial de simbologias, empenhado na desconstrução e reconstrução dos signos, e na transfiguração alquímica do real<sup>29</sup>.

E por isso, também, *O Recado do Morro* se transfigura numa alegoria alargada do poder mágico da linguagem, isto é, da criação poética, a redimir do silêncio da morte todos os homens.

## Referências bibliográficas

- Coutinho, E. F. (2006). Linguagem e revelação: Uma poética da busca. *Eixo e a Roda – Revista de Literatura Brasileira*, 12, 161-173.
- Guimarães Rosa, J. & Bizarri, E. (1981). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

<sup>26</sup> E, portanto, mais próximos da versão básica do homem original e universal.

<sup>27</sup> Porque prioriza aos olhos do leitor aqueles que na escala social são mais humildes.

<sup>28</sup> As visões e práticas órficas acusam elementos paralelos com o pitagorismo, mas a escassez de evidências não permite avaliar com rigor a extensão e a origem das influências de uma doutrina sobre a outra.

<sup>29</sup> Segundo Coutinho (2006, p. 163), a narrativa evidencia uma prática laboratorial de significação, que combina, numa aturada prospecção de simbologias, uma mensagem de criação; a arquitectura da obra, intencionalmente complexa, coloca no centro das suas prioridades expressivas a consciência do homem, e a sua capacidade de se ir revitalizando, e robustecendo, pelo gradual mecanismo de apreensão do real. Foi esta reflexão sobre a linguagem que levou muitos críticos a referir-se ao universo ficcional de Guimarães Rosa como um sertão construído na linguagem.

Guimarães Rosa, J. (1984). *No Urubuquaquá, No Pinhém* (7ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
 Coutinho, E. F. (Org.). (1991). *Guimarães Rosa* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

## Resumo

Inscrita no referente espacial da paisagem sertaneja, a narrativa ficcional de “O Recado do Morro”, de João Guimarães Rosa, fundamenta a sua articulação diegética no mitema nuclear da viagem.

A partir da circunstância concreta de uma deslocação, num indefinido “julho-agosto” (11), de uma comitiva de cinco homens (o guia pedestre Pedro Orósio, três patrões, seo Alquiste, Frei Sinfrão, e seo Jujuca do Açude, e o cavaleiro Ivo da Tia Merênciã), desde os “fundos do município”, em Cordisburgo, pelas coordenadas agrestes do sertão, o mote da travessia oferecerá pretexto para se poetar a íntima itinerância do homem pela cartografia mágica do retorno a si mesmo. Filtrado pelo ângulo subjectivíssimo da perspectivação narrativa, sobressairá neste enquadramento expressivo, pela intensidade da sua mensagem profética, a instância sobrenatural da voz do Morro das Garças; transmitida por uma galeria muito ampla de outros actantes dramáticos, numa sequência simbólica de sete ecos distorcivos, a ela cabe preparar projectivamente os momentos de progressão da intriga, e enunciar obliquamente os sinais do castigo e da redenção do herói.

A fundamentação simbólica do conto instaura-se sobre uma complexa rede de referências intertextuais, onde podem reconhecer-se muito ecos das tradições literárias greco-latina e bíblica. É, pois, a hermenêutica desses ecos poéticos que nos propomos fazer com esta comunicação.

## Abstract

Inscribed in the spatial referent of the hinterlandish landscape, the fictional narrative of “O Recado do Morro”, by João Guimarães Rosa, grounds its diegetic progression in the pivotal mytheme of the journey.

Stemming from the specific circumstance of a travelling, in an indefinite “july-august” (11), endeavored by a five-men delegation (the pedestrian guide Pedro Orósio, three bosses, seo Alquiste, Friar Sinfrão, and seo Jujuca do Açude, besides the rider Ivo da Tia Merênciã), from the “backgrounds of the municipality”, in Cordisburgh, via the harsh coordinates of the hinterland, the crossing motto gives a poetic pretext for the recount of man’s personal wandering in the magical cartography of the return to himself. Filtered by an utterly subjective angle consistent with the narrative perspectivization, the supernatural instance of the voice of the Morro das Garças stands out in this expressive framework, thanks to the intensity of its poetic message; passed on by an extensive gallery of other dramatic agents, in a symbolic sequence of seven distorting echoes, the message projectively prepares the moments when the plot progresses and obliquely enunciates the signals of the hero’s punishment and redemption.

The symbolic grounding of this story is based on a complex network of intertextual references, wherein many of the echoes of the Greek, Latin and Biblical traditions are discernible. The goal of this paper is, then, to offer the hermeneutics of such echoes.

## Catástrofe iminente: uma análise de *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues

Imminent catastrophe: an analysis of *A mulher sem pecado*, by Nelson Rodrigues

**Claudiomar Pedro da Silva**

Unemat/Seduc-MT<sup>1</sup>  
claudiomarp@hotmail.com

**Agnaldo Rodrigues da Silva**

Unemat

**Palavras-chave:** Moderna dramaturgia brasileira, Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*, Teatro e catástrofe.

**Keywords:** Modern Brazilian dramaturgy, Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*, Theater and catastrophe.

São muitos os olhares sobre o mundo ficcional na produção rodrigueana, as especulações permanentes sobre o humano são manifestadas na primeira peça de um dos mais expressivos e mais polêmicos escritores do Brasil, Nelson Rodrigues<sup>2</sup>, que ganha relevo na moderna dramaturgia brasileira ao demarcar o rompimento das formas tradicionais do teatro. As peças do dramaturgo revelam os conflitos humanos e suas rupturas pelo viés da ficção, ao abordar os problemas ligados à intimidade mental e à sensação de incompletude das personagens por ele construídas, bem como apresentar um imaginário original, coerente e com ampla preocupação social, existencial e estilística, expressando maneiras

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

<sup>2</sup> Nelson Falcão Rodrigues nasceu em 23 de agosto de 1912, na cidade de Recife, estado de Pernambuco. Filho de Maria Ester Falcão Rodrigues e do deputado e jornalista do *Jornal do Recife* Mário Rodrigues. Nelson destacou-se por ser uma criança ousada e por sua precoce habilidade com as palavras. Martins (1981) afirma que a produção de Nelson Rodrigues é muito expressiva e abrange diferentes gêneros, foi jornalista, contista, romancista e dramaturgo. Na manhã de domingo, de 21 de dezembro de 1980, no Rio de Janeiro, faleceu aos sessenta e oito anos de idade, vítima de insuficiência vascular cerebral, após ter sofrido sete paradas cardíacas. Sua história de vida “[...] é mais trágica e rocambolesca do que qualquer uma de suas histórias, e tão fascinante quanto” (Castro, 1992, p. 7).

de entender os homens e o modo de vida na modernidade. Nessa conjuntura, propomos apresentar uma análise das representações do mundo ficcional em que Olegário “atua sob grande tensão e está prestes a romper a censura do consciente” (Magaldi, 1981, p. 9).

A produção cênica de Nelson Rodrigues é constituída de dezessete peças<sup>3</sup> que compõem um repertório polêmico e inovador: histórias, temas, personagens, língua, cena. Uma verdadeira revolução na dramaturgia brasileira que apresenta cena dinâmica, dividida em diferentes planos, com tempos paralelos e repetições e, por isso, chegou a ser reconhecido por muitos críticos como o mais imponente dramaturgo nacional. Acerca do caráter inovador do dramaturgo, Sábato Magaldi afirma que “É preciso conhecer a realidade teatral brasileira de inícios da década de quarenta para avaliar a força inovadora representada por Nelson Rodrigues” (Magaldi, 2010, p. 5).

Nas peças, o conflito é pensado sob a ótica de romper com o cotidiano subsidiado pelos polêmicos assuntos envolvendo relacionamentos familiares repletos de cenas de ciúmes, traições, sexualidade, dualidades e morte. Outro aspecto que merece destaque é a caracterização das personagens e suas ações, que em consonância com suas circunstâncias são bons ou são maus, dependendo de seus interesses. A produção inovadora de Nelson Rodrigues renova a estrutura teatral e indica novos caminhos à moderna dramaturgia brasileira, capaz de apresentar em cena uma determinada concepção do indivíduo moderno em relação à vida humana.

Com um título expressivo, a peça inaugural de Nelson Rodrigues foi escrita em 1941 e foi ao palco em 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, do Rio de Janeiro. *A mulher Sem Pecado* apresenta um mundo ficcional repleto de significações de uma realidade própria que o constitui. As ações na trama revelam a fragilidade humana diante de nossos fantasmas e nossos medos, apresentando-nos uma noção de mundo peculiar. É pertinente enaltecer que estudar os aspectos da arte e sua expressão é uma das maneiras possíveis de conhecer o ser humano, em cada época que envolve o meio da produção. Nelson Rodrigues apresenta uma concepção do mundo através da representação das ambiguidades e dualidades existenciais do homem moderno. As ações de Olegário, ao atuar sob pressão e estar próximo a romper a censura do consciente, demonstra a audácia do dramaturgo, que “[...] chamava a si próprio de *flor da obsessão*, expressão que se repetiu em livros, ensaios e artigos sobre ele” (Fraga, 1998, p. 49, grifo do autor).

<sup>3</sup> Sábato Magaldi relata que em meados do ano 1980 foi convidado por Nelson Rodrigues para organizar a edição de seu Teatro Completo. Na introdução do primeiro livro, o organizador revelou a dificuldade de reunir peças que experimentaram várias direções e estilos. Ao organizar a publicação que compreendeu dezessete títulos, realizou uma classificação em quatro grupos, preservando certa simetria, sem violar o espírito da produção teatral. “Os quatro volumes do Teatro Completo de Nelson Rodrigues obedecerão ao seguinte plano de publicação: 1º – Peças psicológicas – *A Mulher Sem Pecado, Vestido de Noiva, Valsa n.º 6, Viúva, Porém Honesta e Anti-Nelson Rodrigues*; 2º – Peças míticas – *Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos afogados*; 3º – Tragédias cariocas – I – *A Falecida, Perdoa-me por me Traíres, Os Sete Gatinhos e Boca de Ouro*; 4º – Tragédias cariocas – II – *Beijo no Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada e A Serpente*” (Magaldi, 1981, p. 9).

O mundo ficcional de Olegário, sua arca, é apresentado no drama em três atos. Empresário bem sucedido, casado com uma bela mulher, mas que tem relacionamentos extraconjugais para realizar os desejos que o limite de esposa não permite, em sua perspectiva. Passa-se por paralítico, fica sete meses em uma cadeira de rodas com a finalidade direta de testar a fidelidade de Lídia. O desequilíbrio do marido aumenta gradativamente na trama, assim como o ciúme da linda esposa, que tem origem humilde, elemento que a põe em situação de inferioridade. A ambiguidade das personagens é provocada pela constante dúvida e desconfiança de Olegário quanto à fidelidade de sua esposa, mergulhado na loucura que ele mesmo teceu. O desejo por um amor ideal o faz querer sempre mais, e quanto mais o quer, mais dependente e inseguro ele fica, mas esse amor ideal não existe, é fruto de sua alucinante conjectura. O autor envolve a peça com uma temática corriqueira como o adultério, contudo esconde elementos que envolvem a trama apresentando a transgressão de Lídia, uma mulher sem pecados. De acordo com Magaldi (2004), a leitura desses atos nos faz perceber que foram utilizados recursos do folhetim<sup>4</sup>: a falsa pista, o suspense, a surpresa final. Sua atuação como jornalista o pôs em contato com formas e conteúdo que assinalaram a natureza peculiar de sua produção.

O mundo criado por Olegário está a sofrer uma iminente catástrofe, pois a figura da traição e o medo de ser traído pela bela esposa é o mote para seu disfarce de paralítico. O dramaturgo já ironiza essa situação no título da peça, uma vez que há uma contradição entre os termos “mulher” e “pecado”, que interpretados e referenciados nos padrões morais da década de 1940, vê-se que não há mulher sem pecado na peça. Lídia sente-se envolvida na atmosfera de corrupção que está inserida no âmbito familiar. Ela representa a mulher oprimida que deseja a liberdade passional, cansada de sentir-se abandonada e perseguida pelo esposo por doentia suspeita, o que torna o cotidiano familiar um caos sem limite. O desejo de liberdade do círculo opressor do casamento é materializado pela fuga com o motorista Umberto, o homem mais ousado do entorno do convívio familiar. A figura da adúltera na obra de Nelson Rodrigues representa mais do que a traição banal. É uma representação da condição humana. Nessa perspectiva, a recusa do cotidiano surge como instrumento que a liberta da frustração feminina e abre espaço para o domínio da fantasia erótica. O espectro da traição, representado pelo pecado moral surge da vontade de realizar o rompimento de uma condição passiva das amarras de seu casamento.

<sup>4</sup> O folhetim é uma parte do jornal reservada à ficção, um espaço destinado ao entretenimento disponibilizado aos leitores, no qual longas narrativas eram dispostas em capítulos para uma leitura rápida e com publicação diária, passando a compor o cotidiano e o imaginário dos leitores. A cada final de capítulo, na ansia de descobrir o que vai acontecer o leitor se depara com a frase: continua no próximo número. O folhetim chega ao Brasil entre 1839 e 1842, como um dos itens da moda na França e os “folhetins-romances são praticamente cotidianos no *Jornal do Comércio*” (Meyer, 1996, p. 283). Alguns autores nacionais conquistaram destaque com suas publicações, podemos citar: Joaquim Manuel de Macedo *A moreninha*, no *Jornal do Commercio* e José de Alencar *O guarani*, no *Diário do Rio de Janeiro*, dentre outros.

O conflito dramatizado na peça entre Olegário, que representa as atitudes obsessivas e Lídia, que representa a passividade da esposa diante das perseguições do marido, é o elemento que conduz a trama, as demais personagens vivem a serviço das obsessões de Olegário. As ações das personagens na peça acontecem em cenário único com “[...] *um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio*” (Rodrigues, 1981, p. 45, grifo do autor). As personagens sustentam a ficção dramática ao vivenciarem as ações da trama e produzir os conflitos. Denominadamente são seus diálogos e atitudes que contribuem para a composição teatral, sendo elemento determinante da ação, uma vez que “quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é a personagem” (Pallottini, 2015, p. 24).

Na peça, as personagens são caracterizadas apenas com o que subsidia o todo dramático “Assim, importa de cada uma apenas a faceta que acrescentará um dado novo à ação, fundamentando-a, sem sobrecarregá-la” (Magaldi, 2004, p. 14). Algumas contribuem com ações decisivas na trama. Inézia, que é uma das empregadas da casa, exerce uma função de investigadora de Olegário, informando os passos de Lídia. Maurício, o irmão de criação de Lídia, dialoga com Olegário em sua definição acerca do que é a fidelidade. As ações de Umberto, o motorista da família, na trama, são carregadas de mistérios e incertezas, no início da peça é também um investigador de Olegário, mas acaba conquistando Lídia. Há também na peça a personagem Menina que representa Lídia quando pequena e Dona Aninha, mãe de Olegário que se encontra acamada e a enrolar um paninho constantemente. Ainda figuram na peça outras personagens que contribuem com pequenas ações.

As ações de Olegário incitam a transgressão de Lídia, que tenta a todo momento ultrapassar os limites impostos pelas leis humanas e romper com as normas estabelecidas, tanto as normas sociais quanto as criadas pelo marido opressor. Ela precisa de algo que a liberte, várias vezes reclama da não realização com o seu casamento e insatisfação sexual:

LÍDIA (*com amargura*) – Gostava, sim! Como não havia de gostar? (*com raiva*) Quando me lembro que você – quantas vezes depois de um beijo, de uma carícia... (*Olegário afasta-se com a cadeira*) vinha me falar de seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!

[...]

LÍDIA (*excitada*) – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutro tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã!”

[...]

LÍDIA – As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível!

(Rodrigues, 1981, pp. 69-70, grifos do autor).

No mundo dissimulado de Olegário há uma diferença bem demarcada entre amante e esposa, amantes são para as aventuras das mais diferentes ordens ou

gostos e a esposa é para fins de reprodução humana. “OLEGÁRIO – Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!” (Rodrigues, 1981, p. 70).

O protagonista Olegário é um homem da classe média da sociedade, casado, de meia-idade e “paralítico”. O ciúme que sente da esposa o leva a passar a trama toda perseguido pelo fantasma da traição, porém ele quer confirmar a existência de uma esposa fiel, a sua. Para ostentar a posse da mulher honesta, além de linda e dedicada ao marido. A suspeita que sente de Lídia o leva a perseguir os seus passos, chegando a ofendê-la e em outros momentos colocando coisas em sua cabeça:

OLEGÁRIO – Você olha pra mim com um olhar de mártir! Pois bem. Agora mesmo, neste minuto, você pode estar-se lembrando de um amigo, de um conhecido ou desconhecido. Até de um transeunte. Pode estar desejando uma aventura na vida. A vida da mulher honesta é tão vazia! E eu sei disso! Sei!

[...]

OLEGÁRIO – O que quero dizer é simples até demais. Eu admito que você não fez nada. Que não pecou... ainda.

LÍDIA (*irônica*) – Ainda? Que mais?

OLEGÁRIO (*noutro tom*) – Admitamos que não houve nada – até agora. Mas... e a sua imaginação?

LÍDIA (*espantada*) – O que é que você quer dizer com isso?

OLEGÁRIO – Quero dizer o seguinte: seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre – seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho? Você, talvez!

OLEGÁRIO – Se um homem é assim – qualquer homem – por que será diferente a mulher? Se eu posso vibrar com uma bela mulher, por que não vibrará você com um belo homem? Mesmo que esse homem seja um transeunte?

[...]

OLEGÁRIO – Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai-me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. (*faz respectivamente o gesto*) Você nunca beijou em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém – ninguém – tomando conta de sua imaginação.

(Rodrigues, 1981, pp. 55-57, grifo do autor).

Em seu mundo de farsa, Olegário é acompanhado pelo espectro da traição desde o início da peça, inicialmente com suspeitas, pois para ele os antecedentes de Lídia a marcam como uma esposa não confiável, mas a esposa não oferece explicitamente risco ao marido, ainda. Por outro lado, a sua obsessão ganha ares de loucura, visto que para ele nenhuma mulher é fiel. O medo de ser reconhecido como homem traído pela esposa e de se expor é uma criação social que atinge diretamente o protagonista em defesa de sua honra e virilidade. No início do segundo ato, ao inventar a história do amante com as pernas esmagadas, o faz com o intuito de Lídia confessar algo:

OLEGÁRIO (*berrando*) – Foi! Foi seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas! (*Lídia recua, de frente para Olegário, em direção da escada*)

Lídia – Não! Não! Eu não tenho amante! Nunca tive amante!

*(Olegário a acompanhar, na cadeira de rodas)*

OLEGÁRIO *(num grito estrangulado)* – Me enganando... Me traindo...

LÍDIA *(com expressão de terror)* – Eu vou-me embora. Não fico mais aqui!

OLEGÁRIO *(impulsionando a cadeira, enquanto Lídia recua)* – Vai embora, para onde?

*(como que caindo em si)* Lídia! Venha cá, Lídia!

LÍDIA *(no segundo degrau, de frente para Olegário, obstinada)* – Eu vou-me embora!

OLEGÁRIO *(encostando a cadeira na escada, em pânico)* – Não, Lídia! Desça! Eu menti! Desça!

*(Rodrigues, 1981, p. 67, grifo do autor).*

A maneira como Olegário controla a esposa expõe uma certa superioridade masculina, contudo sua condição o faz sentir inferior a Lídia e constantemente testa a fidelidade da esposa, mas não consegue lograr êxito com a situação de mentira. Essas atitudes de suspeita fazem com que Lídia nutra o desejo de ser amada, tratada como esposa. É pertinente ressaltar que mesmo dando ouvido ao seu inconsciente e ao que os outros falam de Lídia, no trabalho por exemplo, o protagonista não aceita que ninguém suspeite de sua esposa, somente ele “OLEGÁRIO *(sombrio, voltando-se para Joel)* – Agora uma coisa, Joel. Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?” *(Rodrigues, 1981, p. 62, grifo do autor).*

Segundo Rosset (2004), o ciúme é uma das emoções que constituem a natureza humana, todos somos ciumentos em maior ou em menor grau. O ciúme pode surgir quando um dos parceiros não está conectado com o outro como o outro o imaginara e é exposto quando o relacionamento é ameaçado, devido a interferência de um rival. No caso de Olegário o ciúme surge como uma obsessão, para a confirmação da pureza e lealdade de Lídia e com medo de ser trocado por outro.

O discurso machista e as ações do protagonista abrem lacunas para que outros possam vir a saciar os desejos de Lídia. Ao abordar temas que problematizam as relações familiares, Nelson Rodrigues coloca em xeque os tabus e preconceitos da sociedade ao desvelar o subconsciente das personagens em tempos e espaços distintos. Nessa perspectiva, Olegário enaltece o gosto do dramaturgo por paradoxos, pois ao se convencer que a esposa lhe é fiel, Lídia decide trair e fugir:

OLEGÁRIO – Farsa, simulação... Um médico, bêbado, irresponsável, que me devia dinheiro, disse a todo mundo – inclusive à minha mulher – que eu era um caso perdido... Que não ficaria bom nunca... Compreendeu?

MAURÍCIO – Mas por quê? Para quê?

OLEGÁRIO – Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lídia... Precisava saber, ter uma certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha... E perdão, Maurício... Chama a tua mãe... Ela me perdoe também... Vou-me ajoelhar diante de Lídia... *(exaltado)* Milhões de homens são traídos... Poucos maridos podem dizer: “minha mulher” ... eu posso dizer – minha! *(riso soluçante)* Minha mulher *(corta o riso, senta-se na cadeira)* *(grita)* Lídia! Lídia!

*(Rodrigues, 1981, p. 103, grifo do autor).*

Depois que Olegário chega ao fim de sua investigação e confirma que a esposa lhe é fiel, ele põe fim à farsa e vai à procura de Lídia, porém já não a encontra. Inézia lhe entrega uma carta, imediatamente ele começa a ler “Ole-

gário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia” (Rodrigues, 1981, p. 103). O protagonista fixa o olhar na carta e reflete sobre suas ações que o levam à ruína que culminou na traição da mulher e na última indicação cênica “(*Olegário aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente*)” (Rodrigues, 1981, p. 103, grifo do autor).

Nelson nos dá uma pista do fim trágico da peça, com o possível suicídio do marido traído, pois a “rubrica final determina que Olegário encoste o revólver na frente. Presumivelmente, vai suicidar-se” (Fraga, 1998, p. 51). A obsessão de Olegário em comprovar a fidelidade da esposa não deixa de ser uma forma de loucura. Olegário poderia conviver bem com a esposa, porém o fantasma da traição o levou a atitudes que oprimiram Lídia e ele a perdeu.

A sucessão de cenas nos induz a compreender que a traição, no início da peça, é apresentada como suspeita com o comportamento das personagens e suas descrições nas indicações cênicas. Bem como o relacionamento conjugal de Olegário e Lídia, que vive em constante tensão provocada pelo ciúme. O ciúme obsessivo contribui para os traços de sua obsessão, passando a perseguir sua esposa, pois teme a possibilidade de traição. A partir das ações que desencadeiam a traição de Lídia como fato consumado há uma mudança nas atitudes comportamentais da personagem. De esposa submissa para uma mulher que reage às ações do marido, rompendo a obsessão de posse do esposo.

Nelson finaliza a peça tragicamente com a punição do marido traído, que por ter implantado pensamentos pecaminosos na mente da esposa a perde para o empregado. A traição de Lídia representa a liberdade para a realização das fantasias eróticas não obtidas na relação conjugal. O ciúme e a desconfiança obsessiva quanto à fidelidade da esposa são elementos que culminam na fuga de Lídia com o motorista, essa ação representa a libertação das trevas que o matrimônio opressor simbolizava para a esposa e a destruição do mundo de Olegário, uma vez que conquista o que tanto almeja, a certeza de uma esposa fiel no mundo, a sua. Simultaneamente visualiza a catástrofe que provocou em seu mundo repleto de significações e decide pôr fim em sua existência mundana.

## Referências bibliográficas

- Castro, R. (1992). *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fraga, E. (1998). *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Magaldi, S. (1981). *Introdução*. In N. Rodrigues (1981). *Teatro completo I: peças psicológicas*. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Magaldi, S. (2004). *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global.
- Magaldi, S. (2010). *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva.
- Martins, M. H. P. (1981). *Nelson Rodrigues: textos selecionados, estudos histórico-literário, biografia e atividades de compreensão e criação*. São Paulo: Abril Educação.
- Meyer, M. (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pallottini, R. (2015). *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Rodrigues, N. (1981). *Teatro completo I: peças psicológicas*. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosset, S. M. (2004). *O casal nosso de cada dia*. Curitiba: Sol.

## Resumo

Pretende-se, neste artigo, apresentar uma análise das representações do mundo ficcional proposto no texto cênico *A Mulher Sem Pecado* (1941), de Nelson Rodrigues e como o protagonista Olegário atua na composição do universo dramático. O ciúme e a desconfiança obsessiva quanto à fidelidade da esposa Lídia são elementos que culminam em traição, ação que marca a destruição do mundo ficcional do esposo, repleto de significações, de uma realidade própria que o constitui como peculiar.

## Abstract

This article intends to present an analysis of the representations of the fictional world proposed in the scenic text *A Mulher Sem Pecado* (1941), by Nelson Rodrigues and how the protagonist Olegário acts in the composition of the dramatic universe. Jealousy and obsessive distrust as to the fidelity of wife Lídia are elements that culminate in betrayal, action that marks the destruction of the fictional world of the husband, full of meanings, of a reality of his own that constitutes him as peculiar.

## Ironia, ganância e história dos tempos bíblicos aos modernos – uma leitura de “Na arca”, de Machado de Assis

Irony, greed and history from biblical times to modern times – a reading of “Na arca” by Machado de Assis

Tiago Marcenos Ferreira da Silva

Universidade de Brasília  
tiago.litteratus@gmail.com

**Palavras-chave:** Bíblia, Machado de Assis, Arca de Noé, ironia, História, ganância.  
**Keywords:** Bible, Machado de Assis, Noah’s ark, Irony, History, Greed.

As referências e citações bíblicas avultam na produção de Machado de Assis, o que evidencia a familiaridade do autor com o livro sagrado, sem, contudo, ser a confirmação de uma manifesta religiosidade. Desde as dedicatórias dos romances e livros de contos a comparações irônicas e abertamente desrespeitosas, como a de Brás Cubas que se compara a Moisés já no início de suas Memórias<sup>1</sup>, vê-se o quanto o texto bíblico contribuiu para a composição artística de Machado em sua análise sobre a realidade brasileira.

Nas narrativas em que os aspectos religiosos são mais claramente utilizados, há mais do que uma mera abordagem do tema religioso: o autor trabalha com uma escrita que se estrutura em dizer o não dito, valendo-se, muitas vezes, de certa ornamentação de suas narrativas com uma roupagem religiosa para nos remeter à configuração histórico-social da sociedade brasileira.

No conto “Na Arca – três capítulos inéditos do Gênesis”, integrante da coletânea *Papéis Avulsos*<sup>2</sup>, Machado vai além das meras referências. Há uma apropriação do texto bíblico, na própria construção do conto, que pretende ser uma

<sup>1</sup> *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. I.

<sup>2</sup> Publicado em 1882, *Papéis avulsos* é a primeira coletânea de contos da “fase madura” de Machado de Assis. Dentre os contos que integram o livro, destacam-se “O alienista”, “O espelho”, “Teoria do Medalhão”, “A sereníssima república” e “Na arca”.

complementação do primeiro livro das Sagradas Escrituras, mais especificamente do episódio da arca de Noé.

O que se pretende discutir é que esse processo criativo a partir do texto bíblico, conforme se vê na narrativa de “Na arca”, revela a visão crítica do autor, uma vez que relativiza algo tido como sagrado e intocável, invertendo-lhe, de certa forma, o sentido. Além disso, a forma do conto e a temática nele presente abrem espaço para uma reflexão sobre o universal, ao tratar da ganância humana, desde os tempos bíblicos, e também sobre o local, especificamente a realidade brasileira, no que se refere à sua complexa formação, marcada pela disputa territorial e pela propriedade privada, bem como a seu ainda contraditório presente, no qual as marcas do processo colonizador ainda se fazem notórias.

Procura-se entender como, por meio da forma literária machadiana, é possível perceber a realidade histórica ali inscrita, que se faz notar pela configuração artística e pelos recursos utilizados pelo autor para dar a impressão de verdade, para explicar o aparente por meio do oculto. Por mais que haja especificidade na forma de narrar e no conteúdo do conto em questão, o ponto de partida é a obra em si, no modo como se configura artisticamente. Assim, nota-se como as particularidades nela existentes se universalizam, levando a se ter uma outra percepção da história, a partir das contradições por ela iluminadas.

O texto machadiano se mostrará capaz de penetrar no real, mas não por assumir um caráter documental e descritivo. O autor possui a capacidade de narrar a realidade, mesmo que por meio da alegoria bíblica. Embora recorra a um tipo de texto cuja estrutura não se insere mais nos padrões literários vigentes no século XIX, isso não diminui as reflexões ali levantadas, tampouco afasta o autor das questões de seu tempo e de seu país, ou seja, permanece, mesmo no afastamento, o sentimento íntimo de que o próprio autor falava (Assis, II, 2006, p. 803).

O texto bíblico, com o qual o conto dialoga, é, essencialmente, figurativo, porém suas construções figurativas são carregadas da essência humana e ao homem falam, no intuito de doutrinar e instruir, objetivando a aceitação dos princípios divinos nele presentes. Mesmo que se identifique um conteúdo histórico no que a Bíblia narra, prevalece o tom doutrinário, que reforça a pretensão de universalidade e atemporalidade, aspecto característico de textos religiosos com caráter fundador (Auerbach, 2007, p. 11).

Ao recorrer, por meio da ironia e da paródia, ao texto sagrado da cultura judaico-cristã – não fazendo citações como em outros textos, Machado de Assis deixa clara certa relativização do sagrado e, pelo conteúdo que insere no discurso bíblico apropriado, problematiza o seu conteúdo, numa reinterpretação dos fatos narrados no Antigo Testamento, com intuito de discutir o homem e suas contradições, mas também, as questões históricas e políticas que a narrativa do conto deixa ver.

Desde o título do conto, o que fica mais nítido é que se trata de uma reescrita da Bíblia. O subtítulo “três capítulos inéditos do Gênesis” indica a perspectiva irônica assumida pelo autor ao propor suplementar o texto original, continuando de onde este parou – o que sugere um percurso intertextual, além de certo “desrespeito bem-humorado e irônico” (Gledson, 2007) que acompanha o narrador, tendo em vista que ele propõe oferecer novos capítulos de um texto sagrado.

Assumindo a gravidade e a concisão do estilo bíblico, inclusive numerando os parágrafos de seu texto como se fossem versículos, o autor usa as mesmas estratégias que caracterizam o texto hebraico para compor sua narrativa.

Se a ausência de maiores explicações e a precariedade dos elos que unem as partes de uma mesma narrativa caracterizam o estilo bíblico, pode-se dizer que esses elementos estão presentes também no conto machadiano. A narrativa começa de forma abrupta, sem maiores contextualizações por parte do narrador. Note-se, sobre isso, a cena inicial:

1 – Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: — Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela. (Assis, 2007, p. 303)

Convém observar que, na Bíblia, pouco se fala sobre o período de cento e cinquenta dias em que Noé, sua mulher, seus três filhos e as mulheres destes passaram na arca durante o dilúvio. É como se o texto machadiano, nesse sentido, preenchesse uma lacuna do texto original. Desse modo, os três capítulos criados pelo escritor poderiam ser situados entre os capítulos 7 e 8 da parte citada do texto sagrado.

Diferentemente do relato tradicional, em que o comportamento de Noé e Cam pode gerar discussões sobre justiça<sup>3</sup>, na versão machadiana são os filhos Sem e Jafé os exemplos de que o ser humano é injusto e ambicioso. Os “três capítulos inéditos do Gênesis” mostram que a corrupção do homem já estava presente sobre a arca e sugerem que a natureza humana já seria má desde sua origem.

No conto, os irmãos Sem, Cam e Jafé discutem sobre uma possível divisão da terra que poderá ser realizada assim que as águas secarem sobre a embarcação. Chegam ao consenso de que cada casal, incluindo o pai e a mulher, terá direito a uma propriedade de quinhentos côvados. Os irmãos concordam que entre a terra de Sem e a de Jafé haverá um rio que as dividirá. O conflito no “Capítulo A” surge quando Sem pergunta ao seu futuro vizinho sobre a propriedade do rio: “a quem pertencerá a água do rio, a corrente?” (Assis, 2007, p. 304). Como modo de resolver o impasse, propõe então fincar um pau no meio do rio e dividi-lo:

14. – “Porque nós possuímos as margens, e não estatuímos nada a respeito da corrente”. E respondeu Jafé que podiam pescar de um e outro lado; mas, divergindo o irmão, propôs dividir o rio em duas partes, fincando um pau no meio. Jafé, porém, disse que a corrente levaria o pau. (Assis, 2007, p. 303)

Diante do comentário de que a correnteza levaria o pau, Sem diz que ficará com o rio e as duas margens e que o irmão deveria descontar o terreno perdido na sua outra margem. Jafé sente-se roubado e menosprezado e diz que quer o rio todo, ameaçando o irmão vizinho de morte: “Pois agora te digo que o rio ficará do

<sup>3</sup> Cf. *Gênesis* 9,18.

meu lado, com ambas as margens, e que se te atreveres a entrar na minha terra, matar-te-ei como Caim matou a seu irmão” (Assis, 2007, p. 303).

Ao recuperar a história anterior ao dilúvio – justamente a que explica a propagação do mal, da discórdia na humanidade, segundo a Bíblia – o autor reforça a ideia da preponderância dos vícios sobre as virtudes, aspecto recorrente em sua obra. Sob a visão bíblica, o mal estava entre os primeiros homens, os primeiros filhos, e permanece com a humanidade, faz parte da natureza humana. É nesse mote que Machado encaminha o conto.

No “Capítulo B”, Cam, o outro filho de Noé, propõe chamar as mulheres dos irmãos para ajudar na solução do caso, contudo é impedido por eles. Depois propõe uma solução: ficaria com o rio e vinte côvados de cada irmão e abriria mão de seu território para apaziguar os dois. Sem e Jafé o ignoram e iniciam uma briga, o que leva Cam a procurar o pai Noé e as mulheres de seus irmãos.

Já no último capítulo, “Capítulo C”, Noé chega e ordena que a briga seja cessada. Jafé e Sem permanecem ensanguentados e contam-lhe o que ocorrera. O pai, então, lhes amaldiçoa dizendo: “Maldito seja o que não me obedecer. [...] Ora, pois, vos digo que, antes de descer a arca, não quero nenhum ajuste a respeito do lugar em que levantareis as tendas” (Assis, 2007, p. 307). A seguir, finalizando o conto, tem-se a seguinte cena:

25 – E alçando os olhos ao céu, porque a portinhola do teto estava levantada, bradou com tristeza:

26 – Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa de limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?

27 – E nenhum dos filhos de Noé pode entender esta palavra de seu pai.

28 – A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo. (Assis, 2007, p. 307)

Quando o narrador trata de apontar, na narrativa mítica e primordial do Gênesis, o possível nascedouro de conflitos políticos, baseados na disputa territorial entre a Rússia e a Turquia, dois países em constante atrito no tempo de Machado, o narrador sinaliza não só para a possibilidade de reescrita do texto bíblico, como também indica os muitos sentidos ocultos que esse texto possui, sentidos estes que o humor e a desconstrução provocados pela ironia são capazes de revelar. Tal ironia se faz notar ao trazer o tema da corrupção humana para dentro da arca: nem as águas que preenchem o mundo baixaram, os futuros habitantes deste já se revelam incapazes de habitá-lo com paz e justiça.

A referência à “palavra de seu pai” que nenhum dos filhos pode entender carrega toda uma carga irônica que o conto elabora ao apropriar-se do texto bíblico. A mescla de contrários que esse trecho expressa, ao aproximar e fazer conviver lado a lado referências míticas (Noé e seu desígnio divino) e históricas (as guerras do século XIX), sagradas e profanas, solenes e jocosas, mistura que se expressa também no plano da linguagem, pela mescla de palavras e expressões cheias de gravidade (“Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor”, “viver no seio da paz e da concórdia.”), com outras menos elevadas (“Vai bugiar!” ou “Vai plantar tâmaras!”), despojadas de qualquer solenidade, dá o tom do gesto paródico encetado pelo narrador do conto, através do jogo que se permite refazer,

subvertendo o texto hebraico a uma nova escrita ficcional, marcada pelo humor e pela inventividade questionadora.

Ainda a respeito do trecho final do conto, é possível dizer que permite uma reflexão crítica acerca da religião, como instituição e como discurso, na medida em que associa a reconstrução do mundo empreendida por Noé e sua família, preservados da ação da cólera de Deus justamente para esse fim, a um ato comercial, no qual as disputas de fundo econômico têm muito mais valor que o significado religioso ou moral da ação futura que, segundo o texto hebraico, Noé e o seus realizaram.

Com base nesses aspectos, evidencia-se que o conto em questão reflete não somente sobre a ganância humana, mas também põe em discussão e dá a ver – de algum modo – a realidade, (incorporada à configuração artística do texto machadiano,) da estrutura social brasileira e do seu processo de formação, resultado, dentre outros fatores, da disputa territorial e da afirmação da propriedade privada.

Como afirma Gledson (2005, p. 35) “a capacidade de Machado de viajar no tempo e no espaço só aumenta o seu poder de falar do Brasil”; portanto, a recorrência ao texto bíblico não se esgota em aspirações de caráter unicamente universal, já que permite entrever questões relativas às peculiaridades do Brasil na época da produção do conto, relativas a todo o complexo e contraditório processo de configuração do país como estrutura social e política dentro do sistema mundo.

A presença de tal reflexão, no entanto, só se faz perceber a partir de uma leitura mais atenta do texto em questão. Disso decorre o fato de que Machado de Assis caracterizou-se por construir narrativas que se estruturam em dizer o não dito, sobre o fundamento do contraditório, da inversão. Apreender a história oculta por meio da aparente é caminho necessário para se chegar às questões mais profundas trabalhadas pelo fazer literário machadiano.

Compreender como o criador de Brás Cubas constrói uma narrativa oculta por meio da aparente é entender realmente como a sua obra reflete sobre as contradições existentes em nossa sociedade no século XIX e, ao lado disso, amplia questões inerentes à natureza humana, revelando a profunda ligação do autor com o seu tempo, dando mostras da sua visão questionadora e frequentemente cética, que não vê perspectiva redentora para o homem – ser contraditório – nem mesmo para aqueles que se encontravam na arca, preservados por Deus por serem tidos como justos.

Machado de Assis, como escritor comprometido com a sua realidade e com o seu tempo, soube mostrar a realidade por inteiro, valendo-se de ambiguidades e dissimulações para revelar um mundo volúvel, sob a aparente neutralidade das histórias convencionais. Para tal tarefa, não foi preciso prender-se ao critério documental e descritivo vigente à época, pois o autor, mesmo criando mundos fantásticos ou se distanciando para os imemoriais tempos bíblicos, jamais se desvinculou de seu tempo e sua época, propósito já defendido no artigo “Instinto

de Nacionalidade”<sup>4</sup> e concernente também ao conceito de realismo defendido por Lukács (2010).

O crítico observa que a forma escolhida pelo escritor para compor sua obra vai revelar sua posição em relação aos fatos descritos. Em outras palavras, a visão de mundo do escritor, sua capacidade de captar as mudanças sociais e políticas deve revelar que a forma escolhida para escrever não seja mera opção artística, mas sim uma percepção de mudança histórica, na qual o escritor tem um papel fundamental.

Discorrendo sobre a questão do realismo no ensaio *Narrar ou descrever*, Lukács se manifesta da seguinte forma sobre a importância da concepção de mundo do autor para a obra realista:

[...] o escritor precisa ter uma concepção de mundo sólida e profunda; precisa ver o mundo em seu caráter contraditório para ser capaz de selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. As concepções do mundo próprias dos grandes escritores são variadíssimas e ainda mais variados são os modos pelos quais elas se manifestam no plano da composição épica. Na verdade, quanto mais uma concepção de mundo é profunda, diferenciada, alimentada por experiências concretas, tanto mais variada e multifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva. (Lukács, 2010, p. 179)

Não há composição sem concepção de mundo. De fato, a posição de Machado diante do que narra não abandona a dimensão universal – já que tal universalidade está diretamente ligada aos conflitos e sentimentos da alma humana –, porém, simultaneamente, busca construir e aprofundar a experiência histórica brasileira, mesmo que o autor não enxergasse com otimismo o dia seguinte.

Voltando à narrativa do conto, a menção a um episódio atual – disputa territorial entre Rússia e Turquia – inserida no contexto bíblico do episódio da arca de Noé funciona como uma espécie de narração do destino dos indivíduos, tornando a narrativa realista, uma vez que revela traços humanos fundamentais. Há uma posição assumida pelo autor, a qual se pauta por uma liberdade de formas de expressão com o objetivo de encontrar a melhor maneira de dar a ver a sua concepção de mundo, pautada, como já foi dito, por um profundo comprometimento com as questões do seu tempo e, além disso, por um característico ceticismo/ questionamento quanto aos rumos da nação em que vivia.

Deus preservou Noé e os seus do castigo destinado aos outros homens, contudo os filhos de Noé agem conforme os castigados. Será que isso escapou à figura divina ou de fato as questões humanas devem ser entendidas excluindo-se essa visão de justos e pecadores? A essência do homem é contraditória e pende para o mal, pois, mesmo beneficiado pela bondade divina, por exemplo, as motivações pessoais, a busca por poder e controle levam-no a ignorar o bem recebido, os vínculos familiares e até a humanidade dos outros em favor próprio. Machado utiliza uma narrativa alegórica, no entanto é perceptível que a ganân-

<sup>4</sup> Assis, M. (2006). Instinto de nacionalidade. *Obra completa* (Vol. III, pp. 801-809). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

cia como motivadora das ações humanas por uma disputa territorial não deixa de suscitar uma reflexão sobre a lógica capitalista vigente, na qual a ambição se faz constante e de modo cruel inverte os valores da convivência em sociedade, reduzindo as relações humanas a relações fetichizadas<sup>5</sup>.

Esse é o processo de formação do mundo moderno e, mais especificamente, do Brasil, enquanto território invadido, dominado e marcado pela disputa territorial e pela prevalência da propriedade privada, questões tão antigas quanto a própria humanidade, de acordo com o que se verifica no conto.

Ainda segundo Lukács (2010), a literatura deve retratar as mudanças históricas e isso se dá de forma mais intensa e completa quando o autor tem experiências e vivencia os fatos, possibilitando, assim, transpor para a arte a realidade mais pura. Lukács privilegia a literatura que esteja ligada a uma realidade social vivenciada por meio da forma de narrar, em oposição ao modelo descritivo. Logo, o que se encontra no conto machadiano vem ao encontro do proposto pelo teórico.

O escritor brasileiro de fato vivencia a sua época, capta a totalidade em que vive, revelando o que há além da sociedade fetichizada, problematizando e discutindo a necessidade de superação de um mundo no qual a divisão do que é de todos em privilégio de poucos se tornou uma constante e assumiu uma aparência de normalidade. Cabe à literatura, portanto, contrapor-se a isso e revelar que a essência da vida em sociedade está além da aparência fantasmagórica da mercadoria, revelando que por trás da relação entre coisas está a relação entre homens; captando, desse modo, a essência na aparência (Bastos, 2011, p. 143).

Num contexto desumanizado, a arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, e revelar a aparência como aparência, como dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista.

O escritor não se preocupou em tratar de forma abstrata a religião, com seus preceitos, dogmas e contradições, quando analisou a postura do homem frente a essa realidade; quis levar o seu leitor a entender como esse universo pode ser, e é, construído também a partir de fatores sociais e históricos. Machado de Assis mostra, então, como a literatura revela o processo de construção dessa contradição. O tom universalizante que muitas vezes predomina, em especial quando se pensa em bem e mal, virtudes e vícios e também na questão da salvação, não exclui a possibilidade de o conto voltar-se para os problemas locais. “Na verdade,

---

<sup>5</sup> No pensamento de Marx, “na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como lhes pertencessem naturalmente. Essa síndrome, que impregna a produção capitalista, é por ele denominada fetichismo da mercadoria enquanto depositário ou portador de valor. [...]” (Bottomore, 2001, p. 149). Assim, entende-se por fetichismo da mercadoria “o exemplo mais simples e universal do modo pelo qual as formas econômicas do Capitalismo ocultam as relações sociais a elas subjacentes [...]” (Bottomore, 2001, p. 150), fazendo com que as relações entre as pessoas se efetivem não nas relações do trabalho humano em si, mas na relação entre coisas que resultam desse trabalho.

sem intencionar fazer uma tese sobre o funcionamento da sociedade brasileira, Machado dá a ver que o mundo material e o espiritual se conectam, propiciando, assim, uma visão dialética da sociedade” (Bastos, 2011, p. 144). O pecado da ganância adentra a arca da salvação; sagrado e profano dividem o mesmo espaço e nem os eleitos por Deus escapam da lógica capitalista tão universalizada à época do autor quanto a história da arca de Noé.

A presença do humor machadiano é tão corrosiva que nem mesmo o universo sagrado lhe escapa. A paródia bíblica exemplificada pelo conto ilustra essa capacidade de relativizar o que era tido como absoluto, a fim de dar a ver as contradições inerentes ao ser humano e o resultado de suas ações – motivadas pelo egoísmo, pela ganância e pelo favorecimento próprio – no mundo que os cerca. Contudo, mesmo carregada de um tom universal – insistamos – a obra machadiana não perde seu caráter particular, uma vez que toda a abordagem de temas universais feita pelo autor nada mais é do que uma forma peculiar de processar o local, que permite a captação do mundo em sua totalidade.

## Referências bibliográficas

- Assis, M. (2007). Na arca – três capítulos inéditos do Gênesis. In J. Gledson (Ed.), *50 contos de Machado de Assis: seleção, introdução e notas John Gledson* (pp. 58-67). São Paulo: Companhia das Letras.
- Auerbach, E. (2007). A cicatriz de Ulisses. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (pp. 1-20). São Paulo: Perspectiva.
- Bastos, H. & Araújo, A. F. B. (Eds.). (2011). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Bottomore, T. (2001). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Coutinho, A. (1959). *A Filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Gledson, J. (2005). *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gledson, J. (2007). O machete e o violoncelo. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gledson, J. (2007). Uma breve introdução aos contos de Machado de Assis. *50 contos de Machado de Assis selecionados por John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lukács, G. (2010). Narrar ou descrever. *Marxismo e teoria da literatura* (pp. 149-185) São Paulo: Expressão Popular.

## Resumo

No conto “Na arca”, de Machado de Assis, percebe-se que o autor toma para si, de forma irônica, o discurso bíblico presente no Gênesis, discutindo a ganância como reflexo da condição humana e questões relativas à realidade brasileira e a seu processo de formação. Diante disso, este trabalho pretende refletir como tal apropriação irônica relativiza um texto tido como sagrado, invertendo-lhe o sentido, além de questionar como a estrutura narrativa do conto e a temática nele presente abrem espaço para uma reflexão sobre o universal, ao tratar da ganância humana desde os tempos imemoriais da Bíblia – manifestada na disputa entre os filhos de Noé – até o século XIX – com a menção à Guerra da Crimeia. Ao recorrer ao texto sagrado – não a citações, como em outros textos, mas se valendo, ironicamente, do peculiar discurso bíblico –, o autor brasileiro não só deixa clara certa relativização do sagrado e, por consequência, intocável e absoluto, como também, pelo conteúdo que insere no discurso bíblico, uma problematização na tentativa de reinterpretação dos fatos narrados no Antigo Testamento, com

intuito de discutir as contradições humanas e as questões históricas e políticas que a narrativa do conto “Na arca” permite ver.

### **Abstract**

In Machado de Assis’s “Na arca”, an ironic appropriation of the biblical discourse present in Genesis is discussed, problematizing greed as a reflection of the human condition, and also discussing issues related to the Brazilian reality and its formation process. Thus, this work intends to reflect how such ironic appropriation relativizes a text considered as sacred, reversing its meaning, as well as problematizing how the narrative structure of the story and the theme in it present open space for a reflection on the universal, when dealing with human greed from the time immemorial of the Bible – manifested in the dispute between the sons of Noah –, until century XIX – with the mention to Crimean War. By recourse to the sacred text – not by using quotations as in other texts, but appropriating, ironically, the peculiar biblical discourse – the Brazilian author not only makes clear a certain relativization of the sacred and, consequently, untouchable and absolute, by the content that it inserts in the appropriate biblical discourse, a problematization in the attempt to reinterpret the facts narrated in the Old Testament, in order to discuss the human contradictions, but also the historical and political questions that the narrative of the story “In the ark” allows to see.



## Um atlas (re)desenhado pelo acontecimento de nomeação: Mato Grosso e seus municípios na construção de uma arca

An atlas (re) drawn by the appointment event: Mato Grosso and its municipalities of the construction of an ark

**Taisir Mahmudo Karim**

UNEMAT  
taisirkarim@hotmail.com

**Ana Maria Di Renzo**

UNEMAT  
arenzo@unemat.br

**Palavras-chave:** Mato Grosso, enunciação, discurso, memória, arca, tradição, construção.  
**Keywords:** Mato Grosso, enunciation, discourse, memory, ark, tradition, construction.

### Abrindo o diálogo

Este artigo tem por objetivo analisar, do lugar dos estudos enunciativos/discursivos, o movimento semântico dos nomes de municípios/cidades considerando a nomeação um acontecimento de linguagem – que constrói sentidos da geografia físico-política que hoje descreve o estrato sócio histórico do estado de Mato Grosso e do sujeito mato-grossense. Esta reflexão foi apresentada no Congresso Internacional “Arca de Noé: catástrofe e redenção, organizado pelos pesquisadores da Universidade de Aveiro, em Portugal.

Para darmos início ao tratamento teórico desta inquietação, trazemos um trecho do livro de Gênesis, no seu capítulo I, versículos 1-10, que diz do acontecimento da criação do mundo:

No princípio Deus criou os céus e a terra. Era a terra sem forma e vazia; trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. Disse Deus: “Haja luz”, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz dia, e às trevas chamou noite. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o primeiro dia Depois disse Deus: “Haja entre as águas um firmamento que

separe águas de águas”. Então Deus fez o firmamento e separou as águas que ficaram abaixo do firmamento das que ficaram por cima. E assim foi. Ao firmamento, Deus chamou céu. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o segundo dia. E disse Deus: “Ajuntem-se num só lugar as águas que estão debaixo do céu, e apareça a parte seca”. E assim foi. À parte seca Deus chamou terra, e chamou mares ao conjunto das águas. E Deus viu que ficou bom [...]

Nota-se que, inicialmente, a criação sai da catástrofe à redenção quando Deus, ao dar origem ao seu processo de criação, o faz sem uma identidade definida. Ou seja, tudo é uma única obra, nada é fragmentando, logo, não descritível, não nomeado, pois era “sem forma e vazia, trevas cobriam a face do abismo”. Ao designar, isto é, ao retirar céu e terra do abismo, Deus provoca a redenção do mundo, uma vez que cria primeiro a luz que rompe com as trevas. Nessa direção, propomos mostrar como a criação do Estado de Mato Grosso passa do sentido de catástrofe para o de redenção ao analisar os processos de delimitação não só do seu território, como também da designação interna da sua geografia.

Para tanto, tomamos conceitos da Semântica do Acontecimento (Guimarães, 2002) como procedimento teórico-metodológico de análise. Esse lugar, o dos estudos enunciativos, nos levam a observar, de modo particular, os sentidos construídos a partir dos acontecimentos de nomeação dos municípios do Estado cujo percurso semântico iniciado no século XVIII construiu contornos semânticos para uma região ainda não conhecida, portanto, não significada na sua “totalidade”<sup>1</sup>. Estes acontecimentos projetavam em si sua futuridade enquanto latência de um futuro possível de enunciações que viriam a significar a nova unidade político-administrativa do e no território brasileiro.

Nossas análises levam em consideração o funcionamento semântico-enunciativo dos nomes de municípios e cidades que, a partir da primeira metade do século XVIII, começam a significar a geografia físico-política, dá existência sócio histórica à região e, conseqüentemente, ao que viria designar o estado de Mato Grosso. Nesse sentido, a análise enunciativa do funcionamento dos nomes dos municípios/cidades nos permitiu mirar, de modo direto, o movimento constitutivo do atlas mato-grossense enredado pela relação de integração<sup>2</sup> constituída pelos acontecimentos de nomeações dos municípios, um movimento assimétrico e contínuo que desenha e redesenha a geografia movente que passa a construir e significar a formulação enunciativa identitária do território do estado de Mato Grosso.

Pela Análise de Discurso pecheuxtiana, tomamos o conceito de memória para compreendermos como o processo de nomeação atualiza um tempo ou mesmo promove apagamentos políticos e ideológicos que, mais tarde, significarão a relação com espaço geográfico e o pertencimento dos seus ocupantes.

<sup>1</sup> A ideia de totalidade aqui é construída pelo imaginário de uma possível relação de captura do referido (enquanto espaço físico). Reafirmamos apenas uma ilusão da captura do mundo pelo simbólico, constituindo assim sua representação imaginária.

<sup>2</sup> Trazemos aqui a ideia conceitual de integração textual conforme Guimarães em “O que é Texto” (2011).

Para Pêcheux (1999), a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita”.

O lugar teórico da Semântica do Acontecimento nos permite tomar um mapa como texto, pois nos leva a lê-lo enquanto acontecimento enunciativo, lugar que temporaliza, no presente do acontecimento, um memorável que recorta sentidos de narrativas históricas que o constitui. Isso, para nós, é significativo, pois permite semantizá-lo pela textualidade própria de sua existência. Sua significação se dá, então, enquanto movimento sócio histórico constituído na/pela linguagem, posição essa que nos afasta das limitações postas pelos estudos referencialistas. Assim, um mapa não se reduz a um mero decalque de uma geografia física no mundo. Essa posição, a de considerar o mapa enquanto texto, já é examinada por Guimarães em “Nomes de rua e o mapa como texto” (2002), a partir de Deleuze e Guattari. Segundo o autor:

Tomar um mapa como texto é considerá-lo como linguagem, sentido. Para fazermos esta caracterização somos movidos por uma afirmação de Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*: “A linguagem é um mapa e não um decalque” (1980<sup>3</sup>, p. 14). (Guimarães, 2002, p. 59)

Nesse sentido, o mapa é um texto que se apresenta enquanto unidade de linguagem, mas unidade constituída na e pela sua própria dispersão linguística. Nele há sempre sentidos em movimentos.

Com o objetivo de sistematizar as análises deste estudo, dividimos os nomes dos municípios e cidades do Mato Grosso (um total de 141 nomes), levando em consideração não a divisão historiográfica que tem apenas função organizacional. Tomamos, isto sim, o que Paul Veyne (1982) considera como o lugar de interpretações, isto é, o lugar sempre de um novo olhar como processo constitutivo de narrativas atemporal que constrói, incessantemente, histórias sobre a História. Portanto, compreende a história como acontecimentos constitutivos e contínuos, sempre sujeitos a novos sentidos.

## 1. Primeiros contornos: desenhando uma Capitania com os nomes do primeiro Momento

Começamos nosso estudo observando as propostas de mapas/textos<sup>4</sup> da América do Sul, posto que nelas nos interessa considerar a relação integrativa desses mapas/textos. Observa-se que o funcionamento desses enunciados (mapas/textos) constrói sentidos que passam a significar primeiramente a divisão territorial entre as coroas lusitana e castelhana e, num segundo momento, a explo-

<sup>3</sup> Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mil Platôs*. Rio de Janeiro, Editora 34.

<sup>4</sup> Mapas desenvolvidos pela geógrafa Miriam Raquel da Silva Miranda, pesquisadora do Laboratório de Geotecnologias – Labgeo/Unemat.

ração da região central da América do Sul pela Coroa Portuguesa, uma região pertencente à Coroa Castelhana. Esses sentidos são sentidos fundantes do litígio instaurado entre as coroas luso/castelhana na América. É possível observar ainda nos mapas/textos, os enunciados que designam os primeiros contornos da geografia físico-política da Capitania das Minas do Cuyabá e Mato Grosso.

O primeiro mapa/texto trouxe o acontecimento que enuncia e designa a divisão das terras descobertas e as que seriam descobertas pelos portugueses e espanhóis no continente sul-americano. Esses são sentidos que se fundam com o acontecimento que enuncia o Tratado de Tordesilhas de 1494. Com a chegada dos portugueses e espanhóis na América, os limites da geografia físico-política da América do Sul passam a ser definidos pelo imaginário fronteiroço construído pela enunciação do Tratado de Tordesilhas.

Os bandeirantes, por sua vez, a serviço da Coroa Portuguesa, desde o século XVII, já avançavam e exploravam a região central da América do Sul para além da demarcação de fronteira definida pelo Tratado de Tordesilhas de 1494. Uma região que rendia grandes dividendos à Coroa Lusitana, em especial, com a exploração extrativista e a preação de indígenas.

Assim, o processo de ocupação do território pela Coroa Portuguesa que hoje é nomeado de Mato Grosso tem início na primeira metade do século XVIII com a descoberta, sobretudo, de ouro pelos bandeirantes. Essa descoberta provoca um grande movimento migratório para a região financiadas pela Coroa Portuguesa.

O ano é de 1719 quando os bandeirantes a serviço da Coroa Portuguesa fundam o primeiro núcleo urbano na região nomeado como *Arraial do Cuyabá*. A região era subordinada política e administrativamente à Capitania de São Paulo. Em 1727, o Arraial é elevado à categoria de Vila. Esse acontecimento renomeia o lugar: o arraial passa a se chamar *Vila Real do Bom Jesus de Cuyabá*. Este gesto se marca pelo fato de que a região ocupada legalmente pertencia à Coroa Espanhola.

Faro é que este novo acontecimento de linguagem, o Tratado de Madri, de 1750, cuja ocupação fora realizada pelos bandeirantes na região de Mato Grosso, fora igualmente reconhecida pelas coroas lusitana e castelhana. Gesto linguístico que vai ressignificando relações históricas entre as coroas e aos poucos a arca geográfica vai se desenhando, dando início aos primeiros sinais de que a catástrofe linguístico-imaginária de fronteiras vai se dissipar. É esse acontecimento de linguagem, próprio do ato político de nomear, passa a construir sentidos para uma nova fronteira que ressignifica e redesenha a geografia físico-política da região na América do Sul ocupada pelos portugueses. O acontecimento que enuncia o Tratado de Madrid abre em si a latência de futuridade, projetando a possibilidade de novas enunciações que acabam por construir os sentidos que enunciam a redivisão do território sul-americano entre as coroas de Portugal e da Espanha. É uma nova ordem política se instaurando na região, uma ordem fronteiroça determinada pelo/no funcionamento de linguagem que historiciza espaços e sujeitos.

Nesse sentido, percebemos como a linguagem produz o efeito material da criação de uma geografia que vai aos poucos delimitando territórios e sujeitos, traçando com isso a relação de pertencimento a esta arca de Noé mato-gros-

sense que instalará mais tarde um sentimento de unidade. Um processo que vai amenizando a catástrofe sofrida para os primeiros passos rumo a redenção que culminará na criação do estado, efeitos do processo de redivisão.

No ano de 1752, temos o acontecimento que funda e nomeia, à margem do rio Guaporé, a *Vila Bela da Santíssima Trindade*, primeira capital do Mato Grosso (Siqueira; Costa; Carvalho, 2002). Logo depois, outro acontecimento enuncia o Tratado de Ildefonso (1777), redefinindo mais uma vez a fronteira territorial entre portugueses e espanhóis, pois o tratado passa a significar um novo contorno geopolítico da região sul.

Destarte, de um lado, o mapa/texto do Brasil Colônia da primeira metade do século XVIII já apontava para os limites da Capitania de São Paulo, já ocupando a região litigiosa entre as coroas lusitana e castelhana. De outro, o enunciado que renomeia o Arraial do Cuiabá por *Villa Real do Senhor do Bom Jesus de Cuyabá* de 1727, significou a região como parte do território de Portugal.

Nos mapas/textos que se desenham *a posteriori*, há enunciados que materializam o embate incessante que tenciona a nomeação da recém-criada Capitania das Minas do Cuyabá e Mato Grosso (1748)<sup>5</sup>. Nesse caso, não se trata simplesmente de uma nomeação de descrição do lugar, mas de enunciados que revelam conflitos instaurados no acontecimento de nomeação da Capitania: de um lado, Minas do Cuyabá; de outro, Minas de Mato Grosso. Esse conflito de nomeação projeta novamente uma catástrofe posto que redesenhou o contorno da arca. Logo, o nome Mato Grosso se estabelece e a Capitania é nomeada por Capitania das Minas de Mato Grosso, enquanto o nome Cuiabá, a partir de 1818, passa a significar a capital do Estado. Nesse sentido, a enunciação do nome Minas do Cuyabá e Mato Grosso, nos mapas/textos, designa uma região com grandes conquistas, porém, muitos desafios. O nome Cuiabá rememora, pela narrativa de sua fundação em 1719, o lugar do excesso do ouro, a da elevação do Arraial em Vila em 1727, que reconhece como espaço urbano o centro político administrativo da região. Logo, os fatos são eminentemente linguístico-históricos que assim como em Gêneses, é preciso que a luz dissipe as trevas.

O funcionamento enunciativo-discursivo da renomeação do Arraial do Cuyabá. Reescreve, por substituição, o nome do Arraial por *Vila Real do Bom Jesus do Cuiabá*, sentidos que denunciam a catástrofe geopolítica luso-castelhana na construção da arca/região. São relevos semânticos se movendo e determinando, pela linguagem, novas fronteiras. O acontecimento de renomeação do Arraial apresenta um locutor que fala do lugar do Estado, o Português, cujos sentidos de ocupação da região passam a significar, além da exploração da região, preservar e defender o já conhecido. A enunciação do lugar social de dizer do governador da Capitania de São Paulo, marca o dizer da Coroa Portuguesa e da Igreja Católica, que determina como sua a região anexada ao território na América. Esse acontecimento temporaliza uma latência de futuro que designa novos traços de fronteira luso/castelhano que, mais tarde, será a arca mato-grossense.

<sup>5</sup> Sobre essa questão ver Karim (2016).

Vejamos agora os acontecimentos que nomearam os espaços urbanos nesse território. Trata-se de nomeações que se deram por determinação do Estado no Brasil Colônia/Império<sup>6</sup>. Esses são acontecimentos que oficializam o reconhecimento dos núcleos urbanos na região ocupada pela Coroa Portuguesa. Temos, então, por ordem cronológica dos acontecimentos, as seguintes nomeações: *Villa Real do Senhor Bom Jesus de Cuyabá*, em 1727; *Villa Bela da Santíssima Trindade*, em 1752; *Villa Maria do Paraguai*, em 1778; *Arraial São Pedro de El-Rey*, em 1781; *Arraial Nossa Senhora do Alto Paraguai Diamantino*, em 1820; *Arraial Nossa Senhora do Rosário do Rio Acima*, em 1833, e *Arraial Nossa Senhora do Livramento*, em 1883.

Uma primeira observação no funcionamento das estruturas morfossintáticas dos nomes aponta para um modo bastante estável. Para todas as nomeações, segue um modelo que estabiliza o procedimento segmental de articulação na formação nominal, um funcionamento morfossintático bastante rígido, assim construído: nome comum (classificador urbano) + especificador + sintagma preposicionado (localizador/individualizador).

Os modos de dizer representados nas estruturas formais dos nomes desse de entrada, já nos apontam para dois lugares enunciativos distintos no acontecimento de nomeação do período Brasil Colônia/Império: o primeiro, tomado por marcas do lugar de dizer religioso, presentes em todas as nomeações que estabelecem a relação política e de convivência entre o Estado do Brasil Colônia/Império e a Igreja Católica. O segundo, tomado por marcas do dizer da monarquia, que enunciam a relação do governo local como súditos da Família Real.

Como se observa, os nomes têm um funcionamento morfossintático conforme fórmula Bosredon (1999b), o da construção nominal pelo princípio binário e isso produz o efeito de unidades sintagmáticas, portanto, nomes. Segundo o autor,

A formação dos odônimos urbanos repousa, ela também, sobre o princípio de união binária, conjugando um primeiro elemento nominal classificador e um segundo elemento individualizante. (Bosredon, 1999b, pp. 8-9)

A cena enunciativa do acontecimento de nomeação dos núcleos urbanos da Capitania se dá na língua do estado português-europeu, isto é, a língua oficial do governo da colônia. Isso diz respeito ao fato de que esta língua não era a mais falada, mas a oficial (Mariani, 2003). Os falantes bandeirantes paulistas são falantes da Língua Geral, assim, o espaço de enunciação é caracterizado pela relação de convivência da Língua Portuguesa Oficial da Colônia com as outras línguas brasileiras, posto que a população da Colônia fala, na sua grande maioria, a Língua Geral (Tupi/Guarani), além de outras línguas nativas dos índios

<sup>6</sup> Neste estudo, os municípios que nos interessam analisar são aqueles que foram nomeados a partir da tomada de decisão e determinação do governo do Brasil Colônia/Império/Republicano, um acontecimento que agencia o lugar social do locutor Estado. Trata-se da nomeação oficial dos espaços urbanos enunciados do lugar de dizer do político-jurídico-administrativo do Estado. É importante destacar que o acontecimento de nomeação dessa região tem início nas primeiras décadas do século XVIII, em 1719, conforme Ata de Fundação do *Arraial de Cuiabá*, ainda no período do Brasil/Colônia, mas a nomeação oficial do Estado se dá em 1727.

da região e as africanas trazidas pelos escravos. Entretanto, pela relação com a ideologia, o acontecimento de nomeação se dá por um falante que fala do lugar do domínio do Estado Português, isto é, o lugar de dominação pela obrigatoriedade da Língua Portuguesa nos documentos oficiais, ainda que não a mais falada à época. Logo, há ainda desafios ao processo de redenção, pois há ainda necessidade de muita luz para clarificar as relações linguístico-geográficas e políticas para que a arca do estado de Mato Grosso fosse definida. Para Pêcheux, a ideologia “se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora de unidade (imaginária) do sujeito apoia-se no fato de que elementos do interdiscurso [...], são re-inscritos no discurso do próprio sujeito” (1988, p. 163).

As cenas dos acontecimentos de nomeação desse momento são configuradas pelo agenciamento de um Locutor (L) que enuncia tomado pelo lugar do Estado. O L nomeia do lugar social do locutor-Governador da Capitania, que fala do lugar de dizer de um enunciador coletivo Monarquia Lusitana e da Igreja Católica. Isso nos permite dizer que os sentidos da Igreja e da Monarquia, apresentados pelos nomes, se fazem significar nos acontecimentos que nomearam oficialmente os primeiros núcleos urbanos do Mato Grosso. Essa semantização institucionaliza a ocupação da região como parte do território da Colônia portuguesa. Esse modo específico de agenciamento caracterizado pelo dizer do Estado constrói sentidos que operam na direção argumentativa de uma rede semântica que sustenta os sentidos que significaram a anexação da região como parte do território do Brasil Colônia/Império, a primeira ideia da Arca rumo a sua redenção.

### 1.1. Mapeando a geografia do primeiro momento

Pode-se dizer que a articulação construída pelos acontecimentos de nomeação desse momento se dá a partir de um movimento de nominalização que apresenta características de estruturas morfossintáticas e de agenciamentos enunciativos de modo singular.

Como as cenas enunciativas instaladas tomadas a partir do lugar de dizer do Estado do Brasil Colônia/Império, tem-se o locutor-governador que se apresenta de forma dual: do lugar de dizer da família real (súditos) e do lugar de dizer da Igreja Católica (fiéis).

O funcionamento enunciativo desses nomes constrói sentidos que operam na direção que sustenta uma rede semântica que significa a ocupação da região e a que constrói sentidos da institucionalização do território. Esse processo estabiliza a catástrofe pois institucionaliza a região como parte do território do Estado do Brasil Colônia/Império. São novos contornos de uma geografia se construindo e determinando um novo mapa físico-político da região.

A partir dessas análises, a assimetria dos nomes mostra que os acontecimentos de nomeação constroem contornos que determinam a partilha de fronteira da geografia físico-política entre lusos/castelhanos na América do Sul. Dessa forma, tomando por metáfora a redenção que nomeou a criação do mundo, Deus ao criar a cada dia uma nova criação, disse: “Ao firmamento, Deus cha-

mou céu. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o segundo dia. E disse Deus: Ajuntem-se num só lugar as águas que estão debaixo do céu, e apareça a parte seca. E assim foi. Aos poucos a rede semântica construída com a designação dos nomes, constrói não somente a ruptura com inominável, a catástrofe, mas objetiva sua redenção com a nomeação dos núcleos do território em si, pois somente dispor do território não materializa a pertença, é preciso criar os municípios para dar significação ao espaço. Assim como Deus pelas obras, criou os dias para que tivéssemos a semana, era preciso criar os municípios para que o estado se firmasse.

## 2. Segundo Momento: Redesenhando uma nova arca pelos nomes de Mato Grosso na República

Trataremos da análise dos nomes dos municípios criados neste momento que tem início com a Proclamação da República, em 1889, passando pelo acontecimento político do Estado Novo, em 1937, que desencadeou o movimento de ocupação do interior do país instituído pelo governo federal, denominado *Marcha para o Oeste*. Esse movimento objetivava a implantação de uma política de desenvolvimento econômico e de descentralização demográfica do litoral e região sul/sudeste do Brasil e priorizou o incentivo da imigração e exploração das riquezas do Centro-Oeste/Norte brasileiro que se encerra em 1963.

Nesse sentido, em Mato Gross, foram criados 26 municípios cujos nomes em relação àqueles que constituem o primeiro momento, desloca do funcionamento morfossintático para a construção da estrutura morfossintaxe nominal. Há que se levar em conta a heterogeneidade de forma estrutural dos nomes, uma vez que não existe uma regularidade formal, porém, há seis modos diferentes de apresentar os nomes quanto à estrutura morfossintática que apagam o nome classificador urbano presente no primeiro momento com os marcadores “pouso”, “arraial” e “villa”.

Há, então, a princípio, dois aspectos que diferenciam os acontecimentos de nomeação dos núcleos urbanos de Mato Grosso do segundo para o primeiro momento. No primeiro leva em conta o caráter da relação homogeneidade/heterogeneidade no modo da construção formal dos nomes; no segundo, desaparece o classificador urbano como parte do nome.

Dessa maneira, na medida em que esses nomes aparecem com diferentes estruturas, indicam a diferença do dizer, lugar da polissemia. No caso dos nomes analisados anteriormente, pode-se observar que eles se constituem a partir de formas padronizadas e estáveis que estabelecem uma dominância tanto no funcionamento morfossintático (modo de construção da estrutura) quanto no semântico-enunciativo (agenciamento enunciativo), isto é, língua e estado, língua e igreja.

Diferentemente daquele, este momento se constitui a partir da diversidade, pois a pluralidade dos lugares enunciativos se fez presente. Nesse, as marcas do dizer da igreja, do indígena, do colonizador, do estado, entre outras, se articulam. É importante destacar também que a Língua do Brasil já não é mais a do colonizador português, a língua falada é o Português do Brasil, desde

1826<sup>7</sup>. Assim, as cenas enunciativas do acontecimento de nomeação se dão no espaço enunciativo da Língua Nacional Brasileira, o Português do Brasil, a língua de integração nacional. O locutor enuncia por um instrumento oficial de lei, Decreto-Lei/Lei, caracterizando um locutor predicado pelo lugar social de dizer do Estado na relação ora do executivo ora do legislador, representado pelo locutor-governador, pelo locutor coletivo, pelo locutor universal, pelo locutor individual etc.

De forma que nomes dos municípios funcionam de modo plural quanto às formas morfossintáticas. Apesar das formações nominais ocorrerem por diversos modos de construção, independentemente, todos funcionam como uma unidade nominativa. Por exemplo: os nomes Santo Antônio do Leverger e Tesouro enunciados como nome de municípios pelo locutor-estado têm o mesmo funcionamento de semantização e designam os municípios enquanto estrutura administrativo-política independente.

## 2.1. Um segundo contorno: um novo mapa da geografia mato-grossense

Um primeiro desencontro na relação dos acontecimentos de nomeação desse momento com o que primeiro se analisou refere-se ao funcionamento morfossintático que, nesse caso, apresenta formas estruturais diversas de apresentar os nomes. Esse funcionamento constrói sentidos que fazem com que esses nomes passem a significar as fronteiras geopolíticas dos municípios a partir do movimento das relações sociais e políticas dos que ali vivem. Os nomes constroem o imaginário que determina a formulação de traços de uma geografia física específica, um contorno que desenha linhas fronteiriças. Um nome, um mapa, um município, um gentílico; por outro lado, esse conjunto de municípios constrói a unidade não uma que significa o Estado, e que aponta para o desenho final da arca estatal.

Esses acontecimentos de nomeações constroem sentidos que passam a significar a afirmação política do Brasil República, constituída pelo acontecimento da Proclamação do Brasil (1889) e da Constituição (1891), sentidos que mobilizam essa nova relação política brasileira. Por um lado, silenciando os sentidos do Brasil Colônia/Império, movimento que produziu a política do silêncio<sup>8</sup> sobre as narrativas do Brasil Colônia que enunciaram as histórias da relação de submissão/dependência do Brasil Colônia/Império. Por outro, abre-se sua latência de futuro que institui as narrativas que enunciam as histórias do Brasil Republicano instaladas a partir do acontecimento da Proclamação da República. Essas relações enunciativas estabelecidas pela diferença própria do

<sup>7</sup> Conforme Guimarães (2008), a formação do espaço de enunciação no Brasil se divide em quatro períodos: o primeiro período com o início da colonização e vai até a saída dos holandeses em 1654; o segundo tem seu início com a saída dos holandeses e vai até a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808; o terceiro, que começa com a vinda da família real, em 1808, e termina com a Independência. Em 1826 formula-se a questão da Língua Nacional do Brasil no parlamento brasileiro e o quarto começa em 1826, estendendo-se até a atualidade.

<sup>8</sup> Política do Silêncio, conforme *as formas do silêncio* (Orlandi, 1992).

conflito político de linguagem significam novas práticas sociais e históricas de cidadania brasileira que constituíram os cidadãos do Estado/município do lugar republicano. Pelo conceito de silêncio, compreendemos o apagamento de uma memória que reinstala novas relações de poder. Para Orlandi, distingue-se “o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar: b 1) silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras); e b 2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura) (2013, p. 24).

Desse modo, pode-se observar que o acontecimento de nomeação dos municípios movimentar sentidos que institucionalizam a normatização do Brasil republicano, o lugar de uma nova ordem geopolítica. Esse movimento, constituído pela heterogeneidade de nomeação, permite mostrar a construção de um mapa/texto que significar uma conjuntura de acontecimentos marcada pela transversalidade enunciativa, objetivando a redenção dos conflitos de nomeação rumo a unicidade do Estado. No mapa/texto de Mato Grosso de 1964, se redesenha os novos contornos da geografia físico-política, construída pelo funcionamento designativo dos seus nomes.

### 3. Terceiro Momento: Uma nova ordem na multiplicidade de formas e o movimento polissêmico

Como já dito no início deste artigo, inicia e se prolonga durante todo o acontecimento político do Golpe Militar que instituiu o Regime Militar em 1964, passando pela Nova República seus efeitos até os dias atuais. A partir de 1964, o Brasil é governado pelos militares que, de certo modo, retomam o modelo de integração e desenvolvimento nacional proposto no governo Vargas na Marcha para Oeste cujo movimento recorta como memória as enunciações que determinam o movimento político da era Vargas que significou o processo de ocupação do Oeste brasileiro. Essa rede enunciativa acaba por estabilizar o lema do Regime Militar “Brasil, ame-o ou deixe-o”, sustentado por enunciações do tipo “Este é um país que vai pra frente”, “Todos juntos, vamos, pra frente Brasil”, “Eu te amo, meu Brasil”. São discursos que vão institucionalizando a simetria semântica dessa nova ordem política no Brasil. Esse movimento fora acompanhado de muitos outros cuja reescrituração por repetição do projeto político traz consigo enunciados que projetam a criação de órgãos estatais com o objetivo de facilitar incentivos agrários, fiscais e de créditos aos novos colonizadores. São acontecimentos que construíram novos sentidos para a “Marcha”. Assim, o sentido de modernização sustenta o ideal de transformação do país ancorado no Regime implantado com o golpe militar de 1964 e que vai até 1985.

Desse modo, o movimento semântico do regime militar reescreve a “Marcha” da era Vargas e ressignifica as regiões Centro-Oeste e Norte naquilo que ainda faltava: a ocupação demográfica das regiões “improdutivas” e sua modernização, principalmente na produção agrícola.

Outro acontecimento relevante se dá com a retomada do processo político-democrático em 1985 e que se estabiliza com o acontecimento das eleições diretas para a presidência da República em 1989 de tal forma que foram criados 108 municípios. O acontecimento que nomeia os municípios se dá a partir de Decreto-Lei/Lei do Estado, cuja enunciação é regulada pelo jurídico com leis e decretos.

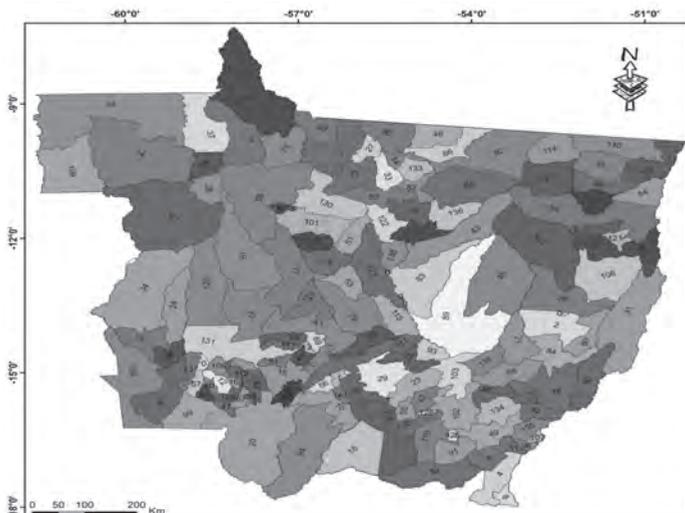
Se compararmos esses nomes aos outros, observar-se-á que o funcionamento morfossintático tem mais heterogeneidade, pois não existe um modelo morfossintático predominante como articulação para nomear um município. A construção da estrutura formal dos nomes é marcada apenas por dois macros grupos nominativos: um primeiro grupo apresenta nomes construídos de um único elemento lexical que pode ser distinguido a partir de três características: a) nomes próprios e/ou comuns; b) nome pelo processo de aglutinação; c) nome construído por sigla. O segundo grupo apresenta nomes construídos a partir de uma união sintagmática formada por justaposição ou junção.

Por outro lado, também interessa observar o modo como esses elementos linguísticos funcionam na relação de sua linearidade, sua relação de organização contígua, isto é, como o funcionamento enunciativo desses elementos significa os nomes de municípios<sup>9</sup>. O funcionamento desse procedimento de articulação sintagmática estabelece relações de significações que produzem sentidos que caracterizam o nome, considerando o aspecto da univocidade, a referencialidade do nome próprio na relação nome/município. Ou seja, esse funcionamento, com efeito, particulariza um local, identificando-o como único no rol dos espaços urbanos, pertencente à geopolítica do Brasil no estado de Mato Grosso.

Como vimos, o conjunto de nomes se apresenta de forma bastante plural. Como se pôde observar, são pelo menos oito conjuntos de nomes sendo que cinco apresentam características que permitiram subdividi-los em 19 grupos. Isso nos mostra mais uma diferença em relação ao modo de nomear que pode ser explicado por tratarmos de nomeações que se dão em momentos distintos da formação sócio histórica do mato-grossense. Assim, temos o mapa/texto atual Estado de do Mato Grosso 141 municípios) constituído por uma relação assimétrica de enunciados (nomes dos municípios que se construiu historicamente ao longo do percurso que se iniciou na primeira metade do século XVIII, como mostra o mapa abaixo e a listagem dos nomeação imposta a cada recorte dos espaços e seus cidadão.

---

<sup>9</sup> Sobre essa questão ver Dias (2016).



1 Acortzal	39 Curvelândia	77 Nova Maringá	115 Santa Carmem
2 Água Boa	40 Denise	78 Nova Monte Verde	114 Santa Cruz do Xingu
3 Alta Floresta	41 Diamantino	79 Nova Mutum	115 Santa Rita do Triunfo
4 Alto Araguaia	42 Dom Aquino	80 Nova Nazaré	116 Santa Terezinha
5 Alto Boa Vista	43 Feliz Natal	81 Nova Olímpia	117 Santo Afonso
6 Alto Garças	44 Figueirópolis D'Oeste	82 Nova Santa Helena	118 Santo Antônio do Leste
7 Alto Parigui	45 Gaúcho do Norte	83 Nova Uberatã	119 Santo Antônio do Leverger
8 Alto Taquari	46 General Carmeiro	84 Nova Xavantina	120 Sapezal
9 Apicás	47 Glória D'Oeste	85 Novo Horizonte do Norte	121 Serra Nova Dourada
10 Araguaiana	48 Guarantã do Norte	86 Novo Mundo	122 Sinop
11 Araguaçu	49 Guiratinga	87 Novo Santo Antônio	123 Sorriso
12 Araputanga	50 Indavaí	88 Novo São Joaquim	124 São Félix do Araguaia
13 Arenópolis	51 Ipiranga do Norte	89 Paranatinga	125 São José do Povo
14 Aripuanã	52 Itanhangá	90 Paranaíta	126 São José do Rio Claro
15 Barra do Bugres	53 Itaúba	91 Pedra Preta	127 São José do Xingu
16 Barra do Garças	54 Itiquira	92 Peixoto de Azevedo	128 São José dos Quatro Marcos
17 Barão de Melgão	55 Jaciara	93 Planalto da Serra	129 São Pedro da Cipa
18 Bom Jesus do Araguaia	56 Jangada	94 Poconé	130 Tatapora
19 Brasnorte	57 Jauru	95 Portal do Araguaia	131 Tangará da Serra
20 Cáceres	58 Juara	96 Ponte Branca	132 Tapurah
21 Campinápolis	59 Juruena	97 Pontes e Lacerda	133 Terra Nova do Norte
22 Campo Novo do Parecis	60 Juscimeira	98 Porto Alegre do Norte	134 Tesouro
23 Campo Verde	61 Juína	99 Porto Esmeralda	135 Torixorobá
24 Campos de Júlio	62 Lambari D'Oeste	100 Porto Estreito	136 União do Sul
25 Canabrava do Norte	63 Lucas do Rio Verde	101 Porto dos Gaúchos	137 Vale de São Domingos
26 Canarana	64 Luciara	102 Poçoere	138 Vera
27 Caridade	65 Marcolândia	103 Primavera do Leste	139 Vila Bela da Santíssima Trindade
28 Castanheira	66 Mattupá	104 Querência	140 Vila Rica
29 Chapada dos Guimarães	67 Mirassol D'Oeste	105 Reserva do Cabaçal	141 Várzea Grande
30 Cláudia	68 Nobres	106 Ribeirão Cascatinha	
31 Cocalinho	69 Nortelândia		
32 Colina	70 Nossa Senhora do Livramento	107 Ribeirãozinho	
33 Colider	71 Nova Bandeirantes	108 Rio Branco	
34 Comodoro	72 Nova Brasilândia	109 Rondolândia	
35 Confresa	73 Nova Canaã do Norte	110 Rondonópolis	
36 Conquista do Oeste	74 Nova Guanã	111 Rosário Oeste	
37 Cotriguaçu	75 Nova Lacerda	112 Salto do Céu	
38 Cuiabá	76 Nova Marilândia		

Figura 10. Mapa do Mato Grosso atual. Fonte: Labgeo/Unemat.

Dessa forma, seguindo o mito da torre de babel, agora não mais falamos a mesma língua, mas, somos todos, povo de Deus. Ou seja, o território tem outra geografia, agora constituído por diversos municípios. Porém, compreendidas como cortes e recortes necessários para receber nomeações que lhes imprimissem identidade e pertencimento. Da confusão ao entendimento de que, juntos, temos mais força e voz.

## Fechando o percurso

Ao tomarmos o processo de nomeação do território mato-grossense como objeto deste estudo, objetivamos mostrar, pelas análises enunciativas e discursivas dos acontecimentos linguístico-históricos, que a nomeação dos municípios/cidades não é um ato geográfico do estado, mas sobretudo um ato de linguagem que divide espaços, sujeitos e sentidos. Possibilita a compreensão singular no modo da construção sócio-política e histórica da própria História, ou melhor, das Histórias de um povo e de suas ideias; de um município/cidade a compreensão que a partir da nomeação se dá ao pertencimento. Logo, do território descoberto a sua ocupação, podemos dizer que passamos pela mesma metáfora da construção da arca de Noé que visava, dentre outros objetivos, a reconstrução e reorganização de espaços, gentes e costumes. Nesse sentido, é inevitável a (con)vivência da catástrofe, principalmente, se levarmos em consideração que as relações de integração se movimentam entre os sentidos antes que pelos espaços em si. Esse olhar particular dos estudos enunciativos nos proporcionou uma (re)leitura e (re)interpretação do estado de Mato Grosso que atualmente habitamos. Uma ressignificação que resulta do seu processo histórico de nomeação/ocupação ao longo do percurso. A análise nos mostra uma construção identitária dispersa por acontecimentos que apresentam a transversalidade textual constitutiva da unidade não uma de um Estado que se fez por contradições, apagamentos, silenciamentos e atualização de memórias.

O mapa/texto atual mostra que a nomeação tem história que vai desde a língua do colonizador às línguas constituída pelos colonizados que, embora elegeu uma como oficial, as marcas das línguas outras estão eternizadas no nome do município. Assim como Noé guardou um exemplar de cada espécie, os nomes do território dividido guardaram um exemplar de cada povo silenciado, como presentificado nos nomes indígenas que nomeiam vários deles. São acontecimentos de nomeação entre falantes historicamente constituídos como colonizador, índios, negros e escravos com suas línguas distintas europeia/africana/americana. Essa convivência é marcada pela catástrofe política da nomeação que ao mesmo tempo divide e une enquanto espaço político conflituoso de línguas. Isto porque o funcionamento morfossintático de alguns dos nomes em outras línguas foram reconstruídos sob a regência normativa da língua oficial do Estado, imposta sob a tutela imaginária da unidade político-jurídico/administrativo do Estado.

Como vimos, os sentidos de brasilidade para instituição do estado de Mato Grosso acaba por dar existência histórica aos seus municípios vivenciadas no percurso de três momentos que disse sobre a construção identitária do que é o estado de Mato Grosso, posto que os nomes figurados no mapa significam as

partes de um todo, o Estado. Dizeres constituídos pelo real da língua e da história de seus municípios e de sua gente, diríamos, histórias constitutivas da identidade sociopolítica do ser mato-grossense, brasileiro. Histórias sempre sujeitas a novas (re)interpretações. Dessa maneira, os diferentes acontecimentos discursivos nos quais se inscreveram cada momento de nomeação/criação deste Estado, dão visibilidade à força da língua como lugar de ruptura com os processos de colonização e da constituição de um pertencimento e sentimento de unidade. É pela designação/nomeação/criação dos municípios que o território se recorta para textualizar, ou seja, é pelos nomes que dominamos o espaço para nele imprimir uma identidade. Assim, através dos conflitos geopolíticos e linguísticos, que se construiu a nova Arca de Mato Grosso, uma vez que esta era a condição para sobreviver ao dilúvio das contradições impostas pelos movimentos políticos que seu processo de ocupação constituiu ao longo do tempo. Atualmente, com seu território definido legalmente, alcança-se, ainda que imaginariamente, o conforto que uma redenção proporciona, também, imaginariamente, posto que a estabilidade que dela podemos usufruir, tem o tempo que os anseios de sua gente suportam. Logo, não se assuste se, de repente, uma nova arca comece a ser novamente desenhada. A(há) redenção? Sim, ela nos permite fazer das catástrofes apenas memórias e silêncios.

## Referências bibliográficas

- Bosrwdon, B. (1999a). Modos de ver, modos de dizer titulação da pintura e discursividade. *Rua*. Campinas.
- Bosrwdon, B. (1999b). Uma balada em toponímia: da Rua Descartes à Rua de Rennes. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, 3. Campinas.
- Dias, L. F. (2016). Nomes de cidades de Mato Grosso: uma abordagem enunciativa. In T. M. Karim et al. (Org.). *Atlas dos nomes que dizem histórias das cidades brasileiras: um estudo semântico-enunciativo do Mato Grosso – (Fase I)*. Campinas-SP: Pontes.
- Gênesis, 1º livro da Bíblia.
- Guimarães, E. (2002). *Semântica do acontecimento*. Campinas-SP: Pontes.
- Guimarães, E. (2008). *Trocando em miúdo a teoria e a prática – os falantes e as línguas: multilinguismo e ensino*. Campinas: Cefiel/IEL/Unicamp.
- Guimarães, E. (2011). *Análise de texto: procedimentos, análises, ensino*. Campinas-SP: RG.
- Orlandi, E. P. (2013). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (6ª ed.). Campinas – SP: Editora da Unicamp.
- Pêcheux, M. (1999). Papel da Memória In P. Achard et al., *Papel da Memória* (pp. 49-50). Campinas, SP: Pontes.
- Pêcheux, M. (1988). *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP.
- Karim, T. M. (2016). Mato Grosso: histórias de enunciações o percurso do nome de um estado. In T. M. Karim et al. (Org.), *Atlas dos nomes que dizem histórias das cidades brasileiras: um estudo semântico-enunciativo do Mato Grosso – (Fase I)*. Campinas-SP: Pontes.
- Karim, T. M. (2016). Marcas do Dizer: Sentidos do Arraial do Cuyabá. *Estudos Linguísticos*, 45 (1), São Paulo, 305-315.
- Siqueira, E. M. (2002). *História de Mato Grosso: da ancestralidade aos dias atuais*. Cuiabá: Entrelinhas.
- Veyne, P. (1982). *Como se escreve a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

## Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar, do lugar dos estudos enunciativos, a partir da nomeação dos municípios do Estado de Mato Grosso o movimento semântico que constrói sentidos da geografia físico-política que hoje descreve a arca do estado de Mato Grosso, representando seu estrato sócio histórico. Tomamos conceitos da Semântica do Acontecimento (Guimarães, 2002), um arcabouço teórico metodológico enunciativo e da Análise de Discurso de linha francesa como espaço de reflexão que nos permite observar, de modo particular, o processo contínuo que estratifica a região naquilo que se projetava enquanto latência futura do que viria a ser uma arca (unidade) político-administrativa do território brasileiro. Nossas análises levam em consideração o funcionamento semântico enunciativo dos nomes de municípios que, a partir da primeira metade do século XVIII, começam a construir sentidos que passam a significar a geografia físico-política que dá existência histórica à região e, conseqüentemente, ao Estado de Mato Grosso. Nesse sentido, a análise enunciativa do funcionamento dos nomes dos municípios nos permite mirar, de modo direto, o movimento constitutivo do atlas mato-grossense enredado pela tessitura de acontecimentos de nomeações dos municípios num movimento contínuo que desenha e redesenha essa imensa arca movente que passa a significar o território do Estado de Mato Grosso que, pela noção de memória discursiva, ressoa nomes indígenas como traços que marcaram um percurso de nomeação. Essas posições teóricas permitem tomar um mapa enquanto texto, ou seja, nos levam a lê-lo enquanto enunciado, lugar que produz sentidos pelo modo como as narrativas socio históricas que o constitui, significando o processo semantização e discursivização da textualidade própria de sua existência enquanto movimento constituído na/pela linguagem.

## Abstract

This work aims to analyze, from enunciative studies, from the Mato Grosso's county nomination, the semantic movement that builds meanings of the physical and political geography that today describes the ark of Mato Grosso State, representing its socio-historical stratum. We take concepts from Semantics of the Event (Guimarães, 2002), an enunciative theoretical methodological framework and the French Discourse Analysis as a space for reflection that allows us to observe, in a particular way, the continuous process that stratifies the region in what was projected while future latency of what would become a political-administrative ark (unit) in Brazilian territory. Our analyzes take into account the enunciative semantic functioning of county names that, from the first half of the 18<sup>th</sup> century, began to construct meanings that began to signify the physical-political geography that gave historical existence to the region and, consequently, to Mato Grosso State. In this sense, the enunciative analysis county names functioning allows us to directly look at the constitutive movement of the Mato Grosso atlas entangled by the weaving of events in the nominations of the counties in a continuous movement that designs and redesigns this immense moving ark that passes to signify the territory of Mato Grosso State which, by the notion of discursive memory, resonates with indigenous names as traits that marked a path of nomination. These theoretical positions allow us to take a map as text, that is, they lead us to read it as a statement, a place that produces meanings due to the way the socio-historical narratives that constitute it, meaning the semantization and discursivization process of the textuality proper to its existence as movement constituted in/by language.



## Afinidades efetivas entre *Caderno de um ausente*, novela de João Anzanello Carrascoza e o bíblico

Actual affinities between *Caderno de um ausente*, a novella by João Anzanello Carrascoza and biblical books

Luiz Gonzaga Marchezan

UNESP/Brasil

**Palavras-chave:** ancestralidade, redenção, catástrofe, intertextualidade.  
**Keywords:** ancestry, redemption, catastrophe, intertextuality.

As narrativas do texto bíblico movimentam-se por meio de contrastes dinâmicos. O *Gênesis* envolve criação e destruição e, através deste fundamento arquetípico, numa operação mental básica, aproxima o leitor de conhecimentos acerca da descendência humana: o sentido da ancestralidade, suas alianças mediante decisões transitórias tomadas pelos patriarcas na construção das descendências. Os patriarcas demonstram inabalável apego à criação do mundo, encontram-se ligados à terra, ao solo, à casa, à família. As alianças que promovem no interior de suas famílias realizam-se por meio de diálogos com filhos homens, a partir dos primogênitos. Lemos, dessa maneira, no *Gênesis*, os fundamentos da existência humana diante do início da vida, do acontecimento da primeira morte, ao lado de circunstâncias exemplares que localizam os viventes entre o bem e o mal no âmbito das relações familiares. As representações do *Gênesis* encerram uma astúcia sentencial: as falas dos patriarcas partem de um saber a respeito de tudo; procuram denominar, com senso de proporção, para os primórdios da existência humana, valores que constituirão a espiritualidade.

*Caderno de um ausente*, novela de João Anzanello Carrascoza, compartilha com o leitor, desde sua epígrafe, retirada da novela *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, emoções e pensamentos pressupostos entre fatalidades e redensões assentadas no âmbito de verdades profundas da vida, dos afetos, de medidas tomadas na esfera da ação dos ancestrais bíblicos para seus descendentes. Os narradores e personagens de *Caderno de um ausente* e *Lavoura arcaica* são falantes e suas vozes encontram-se circunscritas em valores que tiveram suas proporções e medidas iniciais oriundas dos primeiros livros bíblicos, afinidades constitutivas e figurativas que estudaremos nessa análise textual.

João Anzanello Carrascoza e Raduan Nassar são leitores entre si e trabalham com narrativas que encenam personagens em papéis assumidos com relações entre pais e filhos.

*Lavoura arcaica* constitui-se, conforme Alceu de Amoroso Lima (2006), numa novela trágica; *Caderno de um ausente* organiza-se como uma novela dramática.

A função da forma literária da novela não é desvelar circunstâncias obscuras da história que conta, mas, tencionar o lado desconhecido, não devassado das ocorrências daquelas circunstâncias. A novela tende, à partir dessa característica, a narrar algo novo, uma situação nova, ainda embaraçada; daí, enovelada. A novela, assim, prende-se a quadros em movimento, de uma maneira preponderantemente dramática e desenlace, por vezes, trágico.

*Lavoura arcaica* e *Caderno de um ausente* movimentam em suas narrativas, por meio de intervenções concentradas, aceleradas pelas falas de seus narradores e personagens – André e João, duas situações familiares desencadeadoras das peripécias que redundam nos desenlaces das narrativas: as mortes de Ana, na novela de Raduan Nassar e de Juliana, na de João Anzanello Carrascoza. Desse modo, ambos, em ritmos sucessivos, temporalmente ordenados, estabelecem, conforme o ideário da ancestralidade, os apegos e cuidados dos patriarcas com os familiares na construção das descendências, seus ordenamentos e visões acerca do imponderável, advindo das fatalidades e redenções movidas pelo destino.

Iohána, visto por André, seu filho, através dos sermões de tom bíblico do pai, ao lado dos ensinamentos herdados de antepassados, assim como João, por meio de carta que compõe para a leitura futura de Bia, a filha que nasce, direcionam argumentos acerca de interpretações do curso da vida, deparando-se, ambos, com a fatalidade da morte. Os tons do sermônário de Iohána, repassados por André, e da carta de João consagram momentos das vidas familiares em *Lavoura arcaica* e *Caderno de um ausente*, estabelecidos com falas, opiniões, que prescindem de respostas até o momento dos desenlaces implacáveis com mortes – a de Ana e Juliana.

A fala de Iohána faz-se pautada por comparações alegóricas com o *Evangelho de São Lucas* e os *Provérbios*, sem se descuidar dos saberes de uma súpula que reúne ensinamentos advindos da experiência da vida familiar dos antepassados. A carta de João à filha tem como matéria uma crônica epistolar no âmbito das experiências familiares de imigrantes italianos no Brasil.

A narrativa epistolar de *Caderno de um ausente*, na voz do narrador, João, envolve-se, na perspectiva da narrativa epistolar bíblica, com ensinamentos, lições de vida, relativas à trajetória da família da filha que nasce, Bia, diante de explicações, revelações acerca da familiaridade, das suas marcas identitárias, ao lado, também, dos sentidos de alteridade, individualidade, das dúvidas daqueles que estiveram, como João, sujeitos à vida familiar, sujeição esta, de leitura alargada, universal.

*Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza, traz em epígrafe passagem de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (2006, p. 50): “[...] mas que doce amargura dizer as coisas [...]”, desentranhada do pensamento de André, narrador e protagonista, no último trecho do capítulo 8:

fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canieiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra do meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavas a boca das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrihado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente.

Conforme o fragmento, lemos, no capítulo 8 de *Lavoura arcaica*, momento em que André, apaixonado por Ana, esquadriha suas emoções entre medidas, ao lado da irmã, tomadas no tempo, com a finalidade de, por meio da união amorosa entre eles, enfrentar a autoridade paterna.

André e Ana, ambos situados do lado esquerdo da mesa dos sermões do pai, rompem com quaisquer retraimentos diante de suas experiências íntimas e imprimem, no universo inquestionável do patriarcado de Iohána, um comportamento oposto ao herdado da linhagem ancestral, instituído como tabu, forma de moral seguida pelo patriarca, situando-os no âmbito de um conflito muito além da órbita da sexualidade e na direção de um novo posicionamento diante do amor no mundo. Ambos, diante disso, voltam-se contra o pai, insurgindo-se com a maneira do patriarca destituir os filhos do direito de escolher o destino de suas vidas. Assim, o casal contrapõem-se ao patriarca por meio de uma atitude ascética, sacrificial, consagrando, na catedral do pai, um amor consumado entre irmãos.

André nega-se a viver como objeto de uma escolha paterna, rebela-se e na fúria de suas decisões, apaga sua sujeição ao pai reconstruindo sua subjetividade no curso de experiências em que decide, sensível a si mesmo, por uma paixão pela irmã. *Lavoura arcaica* não inclui a compaixão nas relações entre Iohána e sua família. Iohána tem sua casa como uma catedral e, a partir da mesa dos sermões, expõe um credo por meio de uma fala ancestral que despreza a experiência dos filhos no tempo; despreza suas vontades pessoais, uma vez que elas devem seguir a disposição dos seus sermões. Dessa maneira, não há entre pai e filhos, pai e André, espaços para a discórdia. André e Ana, nas direções que tomaram, opostas às do pai, exerceram, com suas atitudes libertárias, uma vontade sem limites.

*Caderno de um ausente* traz na fala de um pai, em relação à filha que nasce, grande sentimento familiar. Assim se dá a doce amargura de João em dizer antecipadamente as coisas. O texto do *Caderno de um ausente*, movido pelo tom e ritmo da paciência, lida com alternativas para livrar Beatriz dos sofrimentos da existência.

*Lavoura arcaica* dá-nos a rudeza dos sentimentos de Iohána, sua impaciência com a família e sua autoria no homicídio da filha, Ana. Desse modo, para a narrativa, o voluntarismo de André e Ana em consumarem uma paixão entre irmãos depara-se com outro, o do pai, em destruí-lo com morte, vontades interditas que, calcadas em realidades diferentes, resultam, conforme os dois últimos capítulos da narrativa, na própria destruição do legado de Yohána e seus antepassados.

*Lavoura arcaica* é uma novela trágica que move, entre 30 capítulos encadeados pelo pensamento em fluxo de André, uma exposição do sombrio da natureza humana. O narrador e protagonista, no último capítulo da novela, calmo, num ambiente que demonstra, no momento, sua solidão, apresenta-se como alguém além

dos sentimentos da morte, da dor; encontra-se metamorfoseado, mudado, com o perfil de um herói trágico, aquele que incorporou a tragédia vivida diante dos embates com as leis. Neste momento, com “olhos amenos”, assiste à “[...] manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos [...]” (Nassar, 2006, p. 194).

O tempo em *Caderno de um ausente* acompanha, de acordo com a segunda epígrafe do volume, o pensamento de Santo Agostinho: “De que modo ensinai as coisas futuras, ó Senhor, para quem não há futuro”. A medida do tempo agostiniano é a do presente, tendo como presentes, concomitantemente, tanto lembranças do passado, como esperanças por um futuro. Dessa maneira, a contemplação da filha que nasce faz João voltar-se para a idéia da efemeridade, para as possibilidades lógicas, futuras, da sua morte no curso da vida de Bia, recém-nascida.

O contato com a percepção da finitude, no momento do nascimento da filha, na verdade, leva João a uma idéia improvável de uma vida futura, movendo-o a imaginar-se ausente na vida da filha e, assim, construir um legado a ser deixado em caderno. Conforme expõe de início à filha: “[...] este é um mundo de expiação [...]” (Anzanello, 2017, p. 10), onde se vive um sonho protegido pelo “[...] muro concreto do presente”. (Anzanello, 2017, p. 13) Desse modo, diante do ideário de escrever um caderno para a iniciação de Bia, João valoriza a palavra, para ele, com o poder de “suturar vivências” (Anzanello, 2017, p. 111), de nomear instantes, experiências e de consagrá-los.

João, diante de um primeiro casamento fracassado e pai imaturo de um filho, coloca-se para Bia como um pai errante; descreve seu sofrimento mediante derrotas, quedas, algo que também o aproximou da sabedoria do silêncio: a de mover o errante, pelo interior de sua quietude e evitar mais faltas ante incompreensões, acomodando-o, silente, à segurança dos tempos ancestrais, dos vazios, do mistério. João, assim, faz-se conhecer à filha, à partir do silêncio da recém-nascida, dos primeiros momentos de vida da menina, preenchendo, para sua leitura futura, um caderno de iniciação para o entendimento do mundo, da vida familiar à partir do silêncio, este que “[...] irriga vazios [...]” (Anzanello, 2017, p. 119) e paira nos abismos entre palavras.

João depreendeu o valor de suas relações familiares em silêncio, observou-as, pensou-as; viveu-as diante das mortes de seus parentes; analisou-as acoçadas pela efemeridade; viu-se, dessa maneira, diante dos silêncios inicial e final da vida. No curso desse tempo perdeu avós e pai, restando-lhe a mãe que o acompanhou diante do primeiro e segundo casamentos, do nascimento do primeiro filho e, agora, do nascimento de Bia. Dessa maneira, João, o errante, fez-se acomodado, experiente, e, sem atravessar a vida de ninguém passa a construir uma fala de iniciação à vida para a filha, presumindo sua morte anterior à da esposa.

João e André, protagonistas, respectivamente, de *Caderno de um ausente* e *Lavoura arcaica*, representam-nos dois sujeitos lançados à vida diante de vivências e experiências familiares distintas. André, no entanto, não passou por casamentos, não teve filhos, não sofreu com mortes; viveu, ao seu modo, a morte da irmã, Ana. Viveu conforme um legado transmitido entre gerações, oriundo das

experiências familiares paternas, arcaicas, que ouviu, em silêncio, durante os sermões do pai, Iohána.

Os narradores e personagens de *Lavoura arcaica* e *Caderno de um ausente* voltam-se para relações familiares e por meio de seus pensamentos, falas, colocam-se diante dos demais; buscam objetividade e clareza no que vêem; dramatizam suas experiências diante do jogo de seus destinos; constituem, assim, sua subjetividade.

André contrapõe-se ao pai da mesma forma proverbial como o pai, diante de todos reunidos na mesa dos sermões, manifesta-se e faz reverberar suas verdades. Para Iohána, sua casa é sua catedral. O narrador e personagem de *Caderno de um ausente* situa a narrativa num espaço não construído, não definido e, solitário, imaginando sua fala à partir do interior de uma ermida.

*Lavoura arcaica* conta com um tempo medido pelas prédicas bíblicas de Iohánna, limitadas em seus horizontes de expectativas, uma vez que não prevêem mudanças e sequer enxergam conflitos no tempo. Iohána mede o tempo de um ponto de vista mítico, bíblico, cíclico, limitado em seus valores arcaicos. O tempo bíblico, preso a eventos temporais previstos em ciclos corrigem disfunções e conflitos diante de escolhas e deliberações previsíveis, num cenário de redenções que acomodam, sem mal-estar ou vazios, os tempos vividos.

As verdades profundas da vida em *Cadernos de um ausente* dão-se por meio de meditações líricas que se aproximam da entonação de falas bíblicas, ao lado de um cuidado com a emboscada das palavras. Conforme o narrador e personagem: “uma metáfora só é uma metáfora porque diz o que não se pode dizer de outra maneira, é a tentativa de driblar o incomunicável, e seria tão mais fácil se pudéssemos – de novo – nos movermos sobre a linha do silêncio” (Anzanello, 2017, p. 116).

João mostra-se uma personagem refletida; sua fala coloca-se do ponto de vista de um solilóquio, numa narrativa sustentada por uma espera que traduz suas expectativas com o nascimento da filha.

O solilóquio exprime as sensações, emoções, despertadas na vida interior do protagonista – sua alegria com o nascimento da filha, sua calma, depois, sua dor com a morte da esposa, Juliana. Sempre solitário, isolado do mundo exterior, João retira do mundo, dos tempos vividos, suas experiências familiares para o relato em caderno à filha que nasce. Suas súplicas, num tom proverbial, promovem em seu *Caderno* confidências sobre a vida com apartes, manifestações, a fim de encorajar, estimular a filha que nasce. Diante disso, recolhe para a filha, durante seu primeiro ano de vida, “a miudeza de cada instante”; com economia, procura falar distante “dos torvelinhos do pensamento” (Anzanello, 2017, pp. 31-2), até o instante da morte da esposa, motivada pela frágil saúde de Juliana abalada com o parto de Bia.

O pensamento em fluxo, torrencial, aflitivo, que dá o ritmo da narrativa de *Lavoura arcaica* não é o do conjunto de idéias representado pelo solilóquio empregado em *Caderno de um ausente*, que segue um curso vital e espontâneo, na tradução de receios, segredos, confidências do narrador e protagonista.

O tempo cíclico, mítico, que fixa o universo de *Lavoura arcaica*, ditado pelo pensamento proverbial de Yohána, encontra-se numa disposição oposta ao de

*Caderno de um ausente*, agostiniano, onde o tempo é dado pela supremacia do presente, que recupera as exemplaridades da memória familiar de João para a consagração do instante do nascimento de Bia, mediante outro deslocamento que aponta novo desdobramento natural do destino: a morte, não a de João, como ele previa, mas de sua esposa, Juliana. Desse modo, os prognósticos de um pai de 50 anos para uma filha que nasce mostra-se, no presente, atravessado pela concretude do passado do casal – a fragilidade da saúde de Juliana, agravada com o parto de Bia, que a vitimou.

João mostrou-se, na verdade, dividido diante da medida agostiniana do tempo. O tempo de espera, de um lado, dividiu-o – entre o da sua morte e o nascimento da filha; pelo outro, definiu-o, deu-lhe coragem, movendo-o para o enfrentamento das adversidades, sem se fazer refém de suas dúvidas.

A narrativa de João Anzanello Carrascoza configura-se como uma narrativa de contenção; ela transige em momento de desenlace, que se estabiliza entre a catástrofe e a redenção. As sequências narrativas de *Caderno de um ausente* não marcam grandes diferenças entre seus movimentos, não sinalizam quer melhoramento, quer degradação entre suas partes.

*Lavoura arcaica* e *Caderno de um ausente* dão forma para duas concepções diferentes de mundo à partir da ausência e presença do sentimento da delicadeza da compaixão de dois pais pelos filhos. Yohána é um pai que despreza a experiência dos filhos no tempo e, assim, dita-lhes os ensinamentos rígidos estabelecidos por ancestrais. João tem compaixão pelos filhos; procura entendê-los no seu tempo e livrá-los de impasses. Para isso, quis deixar para a filha que nasce um caderno em que revê sua própria vida, nos acertos e erros pelo interior da vida familiar. Entre as duas figuras paternas criadas por Raduan Nassar e João Anzanello Carrascoza – Yohána e João, paira, no tema do ordenamento familiar por ambos tematizado, uma atenção frente ao natural impulso libertário dos filhos, algo sedimentado na alma humana.

Diante disso, lemos em *Lavoura arcaica* uma determinação de André por viver afastado da tutelada pelo pai; em ignorar a autoridade paterna, o legado dos antepassados, optando, desse modo, por despojar-se dos laços do parentesco. Assim, o filho rebelde de Yohána rompe com a simetria dos fatos da vida ditada pelo pai por meio de um movimento em que o novo surge no bojo de uma contingência, de um comportamento ditado por livre arbítrio: um amor consumado pela irmã.

João, narrador e protagonista de *Caderno de um ausente*, volta-se para seus laços familiares, conforme a trajetória assimétrica do tempo, como filho de uma família de imigrantes italianos, casado com esposa também descendente de imigrantes italianos, e dentro de um padrão moral de conduta ditado e não por seus antepassados em decisões, sempre, tomadas com temperança.

As figuras paternas criadas por Raduan Nassar e João Anzanello Carrascoza contam com papéis que tematizam o ordenamento familiar. O perfil de Yohána é do patriarca ao lado das atenções do primogênito, Pedro; o de João, do que se vê como filho e pai de uma família de imigrantes, de costumes parcimoniosos, experiências que o orientam nos ensinamentos que deixa para a filha em caderno, como lições sobre o afeto, no tom de uma súplica. A intemperança, o erro e a

dor levarão Yohána para o silêncio, conforme entenderemos pela manifestação de André, no último capítulo da novela.

As narrações das duas novelas mostram-se dominadas por meditações que passam por uma arqueologia de descendências entre culturas desiguais: *Lavoura arcaica* trabalha com uma família de descendência libanesa; *Caderno de um ausente*, com família de descendência italiana. Naquelas arqueologias de descendências, simplicidades arquetípicas movimentam, com falas oralizadas, ações significantes que constroem as duas narrativas – a unidade entre pais e filhos; a concórdia e a discórdia entre pais e filhos; a presença do pai na casa e na trajetória da descendência; pais e filhos, enfim, admitindo e não faltas, colocando-se e não aptos para o perdão, para o afeto, para o conhecimento acerca de verdades profundas da vida.

O diálogo que Anzanello Carrascoza estabelece com Nassar é intertextual e pela memória da literatura brasileira. Entre *Lavoura arcaica* e *Caderno de um ausente* contamos com temáticas bíblicas à partir da maneira como seus protagonistas deparam-se com a fome, o desejo, a ambição por saber por meio de uma meditação discursiva com apelos analógicos à dadas passagens bíblicas. A primeira história que João conta para Bia remonta, conforme, já observamos, situação narrada em *Lavoura arcaica*, na forma de uma parábola:

[...] os grãos sobre a mesa em nada diferem um do outro, só variam os detalhes, onde há um sorriso agora se tem um ricto, a catedral se transformou em ermida, o faminto virou pródigo, são os detalhes, filha, que dão luz ao dia esmaecido, e o detalhe, Bia, em teu (nosso) caso, é que um broto irrompeu deste lenho velho em contato com a terra, e, nele, a primavera germina, impiedosa, com todo o vigor. (Anzanello, 2017, p. 58)

Assenta-se na passagem acima o contraponto entre as narrativas das duas novelas, tendo como base comparativa a catedral de Yohána diante da ermida de João; nesta, o lugar da morada da singeleza, em que o rito, com a suavidade de um sorriso, contempla o faminto com o mesmo que há na mesa do pródigo; por último, que o novo, no seu vigor impiedoso, não pode ser interrompido. André, em dado diálogo com o pai, aponta-lhe os falsos anseios discutidos no interior da catedral do patriarca, que o impediu, num de seus sermões, de avaliar a carência do faminto, uma vez que: “A prodigalidade também existia em nossa mesa” (Nassar, 2006, p. 156).

Entre *Lavoura arcaica* e *Caderno de um ausente* temos histórias individuais de pais e filhos, de lares fixos e descendências. A narrativa de Raduan Nassar representa a figura de um patriarca intransigente com suas leis, em atitudes que desenlaçam em tragédia, catástrofe, diante de erro trágico, sem volta: Yohána mata a filha. Ele nos representa a queda de um pai que perde a palavra, recolhe-se, sem direito à redenção; seus erros levam-lhe ao silêncio.

André, no último capítulo de *Lavoura arcaica*, em memória ao pai, deixa-nos entrever seu desterro ao retomar uma fala do próprio Yohána:

[...] e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do

braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: porque o gado sempre vai ao poço”. (Nassar, 2006, pp. 193-94)

André escolhe entre os sermões do pai aquele em que o patriarca louva a simples disposição do mundo natural, seus movimentos que regulam no tempo os fenômenos naturais, muitas vezes, de modos insondáveis, assim como, numa direção oposta, atenta para os impulsos certos que instintivamente dirigem os comportamentos próprios da espécie animal. Yohána, sempre atento às leis, agora, conforme o trecho, as regentes das naturezas natural e animal, aconselha, naquele sermão, considerá-las nas suas plenitudes e em silêncio.

André, no momento em que vê o patriarcado de Yohána em queda, com a participação desastrosa do primogênito, mostra-se calmo nesses momentos sombrios vividos, no entanto, isolado, deslocado e, com palavras do pai, conclama seu clã para o valor do silêncio, da observação calada.

O valor do silêncio encontra-se também na última lição de João à filha, Bia:

Só o silêncio é que vale para sempre, o silêncio, Bia, era a nossa língua oficial, pelo silêncio podíamos dizer tudo com exatidão, sem o risco de não sermos compreendidos, mas, em alguma época ancestral, deu-se a queda [...]. (Anzanello, 2017, p. 115) [...] é no silêncio que podes descobrir nas tuas entranhas as minhas fragilidades, é nele, no silêncio, que o nada se exalta, e a súplica se renova, e a opressão se dissolve, é no silêncio Bia, que a memória resume as horas vividas [...] é no mais depurado silêncio que se irrigam os vazios [...]. (Anzanello, 2017, p. 119)

O silêncio, para João, é um revisor de atitudes e depurador de memórias. João, na sua criação, não foi atravessado pela lei do pai; fez-se, por isso, num pai que semeia e aguarda a germinação com paciência: suas advertências não contam com a lei, mas a experiência, uma sabedoria pessoal sobre a existência, que evita tanto a força diluviana da palavra, que destrói, como seu vozerio babilônico, que confunde. Assim, conforme apregoa o pai de Bia: o silêncio depurado irriga os vazios.

*Lavoura arcaica* e *Caderno de um ausente* encerram histórias individuais de pais e filhos; histórias familiares, de vida, de lares fixos, de discórdias e concórdias entre descendências, por meio de um paralelismo entre os discursos bíblico e da literatura, onde lemos o que a forma literária da novela sensibiliza-nos para sentidos entre sentidos, um frente ao outro, em que o aperceptível se dá com a experiência da ficção no enfrentamento do texto bíblico.

## Referências bibliográficas

- Amoroso Lima, A. (2006). Quarta capa. In R. Nassar. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Cia. das Letras.  
Anzanello Carrascoza, J. (2017). *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cia. das Letras.  
Nassar, R. (2006). *Lavoura arcaica*. São Paulo: Cia. das Letras.

## Resumo

*Caderno de um ausente*, novela de João Anzanello Carrascoza, compartilha com o leitor, desde sua epígrafe, retirada da novela *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, emoções e pensamentos pressupostos entre fatalidades e redenções assentadas no âmbito de verdades profundas da vida, dos afetos, de medidas tomadas na esfera da ação dos ancestrais bíblicos para seus descendentes. Os narradores e personagens de *Caderno de um ausente* e *Lavoura arcaica* são falantes e suas vozes encontram-se circunscritas em valores que tiveram suas proporções e medidas iniciais oriundas dos primeiros livros bíblicos, afinidades constitutivas e figurativas que estudaremos nessa análise textual.

## Abstract

*Caderno de um ausente*, a novella by João Anzanello Carrascoza, shares with the reader, presumed emotions and feelings between fatalities and redemptions established in the scope of profound truths of life, affections, measures taken around the action of biblical ancestors towards their descendants, from its heading, retrieved from the novella *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar. The narrators and characters of *Caderno de um ausente* and *Lavoura arcaica* are speakers and their voices are circumscribed in values whose initial proportions and measures come from the first biblical books, constitutive and figurative affinities, which we will study in this textual analysis.



## Árvores companheiras de homens

Trees companions of men

Maria do Céu Fialho

Universidade de Coimbra

Palavras-chave: Acácia, oliveira, imortalidade, salvação, renascimento.  
Keywords: Acacia, olive, immortality, salvation, rebirth.

Nessa união perdida para o ocidente, entre homens, natureza e divino, esfuma-se, na memória de milénios, a capacidade humana de sentir, na casa ou no caminho da vida, a presença próxima dos deuses na paisagem, nos elementos vegetais, nas grutas, nos rios, nas montanhas. Todos eles podem possuir a densidade dessa presença, que os converte em sinal da mesma, em espaço de aliança oferecida (o Monte Sinai, o bosque de Colono, o Jardim das Oliveiras) ou em espaço que assinala uma outra face do divino: o da distância assinalada de naturezas, do temor e da reverência: o bosque das Erínias-Euménides é *astibes* (Soph., OC 126), todo o espaço é *athiktos* (*id. ibid.* 39)<sup>1</sup>, são invioláveis os *temenoi* dos templos, os prados de Ártemis (cf. Eur. *Hipp.* 73-74; 76-77)<sup>2</sup>.

Por seu turno, todos os fiéis têm acesso ao templo de Salomão, morada do seu Senhor, mas ao coração dessa morada, o Santo dos Santos, o cerne da Aliança, só o Sumo Sacerdote tem acesso. Aquele inspira a suprema veneração e o supremo temor.

A árvore apresenta uma particular constituição e configuração para condensar essa presença do divino e proximidade ao homem. As suas raízes mergulham no mundo dos mortos, aí toma a seiva que a alimenta e a faz crescer para o sol, enquanto vive. Nas de folha caduca, as suas folhas, com o outono, regressam à terra<sup>3</sup>. Nas de folha perene, a árvore tombará no solo como um todo, ou exibir-se-á seca, como imagem da própria vida que finda e de um círculo que se

<sup>1</sup> Vide Fialho 1996b:30-32

<sup>2</sup> Vide Fialho 1996a: 38-39.

<sup>3</sup> Lembremos o expressivo passo de *Ilíada* 6. 144-149, em que o recurso ao símile das folhas de árvore que tomam e, ciclicamente, se renovam, traduz o próprio ciclo da vida humana de um *genos*, no renovar periódico das folhas.

quebrou. Árvore-vida, árvore-sabedoria constituem uma aliança simbólica que a Bíblia contém e que a Cabala irá tomar e amplificar<sup>4</sup>. A árvore é também vida, quando alimenta com o seu fruto, quando proporciona a sua madeira ou goma para construção de utensílios e calafetagem destes.

A árvore, por ser vida e vida tutelada pelos deuses, pode também associar-se, com os seus ramos, à cerimónia de materialização da imortalidade pela memória: é o caso da oliveira e do loureiro, entre os Gregos<sup>5</sup>.

Centro a minha atenção em duas espécies que, entre outras, marcaram civilizações antigas da bacia oriental do Mediterrâneo: a acácia e a oliveira.

A acácia, nas suas cerca de 1500 espécies, é conhecida da Humanidade há cerca de 5000 anos, como a valiosa fonte de goma arábica, precioso produto que cola, dá consistência e durabilidade aos objectos. Além disso, o seu suco, em particular o da acácia espinosa do Nilo, não o da acácia que povoa a nossa paisagem, a acácia australiana, espécie invasiva, era conhecido pelas suas propriedades adstringentes, de desinfectante de úlceras e de bálsamo para mordedura de serpentes<sup>6</sup>.

Os Egípcios reconheceram-lhe eficácia para impedir a putrefacção, pelo que usavam esse suco no processo de mumificação dos seus mortos.

Por seu turno, a reconhecida resistência da sua madeira de árvore contumaz, nascida e habituada ao deserto, mostrou-se adequada para a escultura e para a construção de móveis e de sarcófagos que garantiam ao defunto uma navegação segura até um Além onde reencontraria o quotidiano da sua vida, então imortal, no convívio dos deuses.

Esta espécie de acácia defende-se de predadores e da perda de água pela adaptação das suas folhas, que tomam um carácter espinhoso. Ainda assim, folhas e flores abrem ao sol e fecham ao cair da noite, pelo que esta acácia era reconhecida como uma árvore solar.

A durabilidade, resistência, posse de propriedades farmacológicas, capacidade de transportar, como numa embarcação, o homem na sua travessia da morte à vida (assim representam os Egípcios, nas pinturas murais tumulares, a passagem do defunto ao Além), tornam compreensível como a acácia se tornou uma árvore sagrada para os povos do Próximo Oriente.

A tradição hebraica, por seu turno, atesta essa mesma relação entre o homem e esta árvore, como o elemento da Natureza em que a aliança com Jahvé se materializa. Aliás, é por, simbolicamente, o primeiro homem e a primeira mulher terem quebrado a sua relação com as árvores do jardim do Éden, consoante a havia determinado o Criador, de fruição ou de proibição, que são expulsos desse espaço primordial.

Em *Génesis* 6, 13 Jahvé manifesta o seu descontentamento com a iniquidade humana e o seu propósito de destruir essas gerações afastadas do Criador.

<sup>4</sup> Cf. Fortune 2010: cps.6, 7, 8.

<sup>5</sup> Lembremos, a propósito do prémio da coroa de oliveira, destinado aos vencedores dos Jogos Olímpicos, Heródoto 8. 26.

<sup>6</sup> Villatoro 2009: cap. 2; <https://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/101976685#h=7>.

Mas a Sua aliança com o homem justo reafirma-se – este é Noé e a sua casa. Por isso o Senhor lhe ordena, para que, na catástrofe do dilúvio que se avizinha, Noé e os seus se possam salvar, assim como animais e plantas com que se possa fundar um recomeço – recomeço marcado pelo sinal da reconciliação, o arco-íris futuro. A Arca deverá, por instrução do Senhor, ser construída de madeiras resinosas, provavelmente o cedro e, por certo, a acácia espinosa, a resistente do deserto.

A *shittah* ou *shittin*, no plural, é também a árvore escolhida por Jahvé para a construção da Arca da Aliança. Aí serão guardadas as Tábuas da Lei, que regem a comunidade hebraica e são presença da Palavra, da Autoridade e do Cuidado do Senhor.

A Lei salva o povo, pois dá-lhe coesão, identidade e sintonia com o seu Deus. Tal como a arca de Noé, que parece poder equivaler a uma prefiguração da Arca da Aliança, possibilita a salvação e o recomeço. Recomeço de reconciliação e de paz. A paz é anunciada pelo ramo de oliveira, trazido pela pomba que regressa à arca de Noé, segurando-o no seu bico<sup>7</sup>.

A Aliança, sempre renovada no culto, repousará, enquanto morte mas também enquanto quase-êxtase, nos sacrifícios oferecidos e na fragância intensa dos perfumes queimados sobre altares que Jahvé prescreve que sejam construídos em madeira de acácia (Êxodo 27, 1; 30, 1). Morte e evolução para o Eterno, a Lei, que tem a marca da sempiternidade de Jahvé na finitude da vida de cada homem, mas também na sobrevivência e pervivência do povo eleito, assentam ou recolhem-se na aliança vegetal de uma árvore sagrada.

Essa aliança de paz, assinalada pelo ramo de oliveira, foi por Salomão transferida para as portas da entrada do seu templo (*Reis* 1. 6. 31 sqq), cujo interior foi coberto de outras madeiras, nobres e olorosas, como o cedro.

À *shittah*, acácia espinosa do Nilo, é dada correspondência, em tradução para o grego, de *akanthos* ou *akhantinos*. E com esta designação assinala Mateus, 27, 29 (*stephanon ex akanthon*). a coroa espinhosa da paixão de Cristo. A mesma expressão é usada por João, 19, 2-3 (cf. Marcos, 15, 17-18 *akanthinon stephanon*).

Ora, se a coroa de espinhos representa um passo do doloroso martírio que conduz até à morte do Filho de Deus, rodeado da incompreensão e escárnio dos seus carrascos e da turba, num plano mais elevado, para o crente, leitor da *Bíblia*, ela assinala o poder, a sabedoria e a glória do verdadeiro Rei dos Judeus e da Humanidade que Ele salva com o seu sacrifício, corroborando o que afirmara nos seus anos de pregação: “o meu reino não é deste mundo”.

Pelo seu nascimento, vida e morte, Cristo passa a encarnar, por vontade do Pai, a nova Arca da Aliança, o novo Templo de Salomão, que pode destruir e reedificar em três dias, consoante o havia afirmado enigmáticamente, referindo-se à Sua morte e ressurreição: a arca de acácia e o templo de portas de oliveira.

No Evangelho de Lucas, a pregação de Cristo, antes da paixão, tem lugar no templo, em Jerusalém, onde a multidão afluí para o escutar. À noite, Cristo retira-se, para o repouso e comunhão com o Pai, para o monte das Oliveiras (Lucas, 21, 37). Poderia entender-se: para um templo diverso, espaço de intimidade e de

<sup>7</sup> Vide supra n. 6.

proximidade entre o Filho de Deus, na Sua humanidade, antes do sacrifício e Deus Pai, mistério e fonte de inspiração. Entre as oliveiras, no alto, se opera essa comunhão entre humanidade e divindade, com amor, angústia, paixão e confiança. Após a Última Ceia, Cristo recolhe-se, ‘como de costume’, diz o Evangelista (22, 39), ao monte das Oliveiras: homem-deus, entra no templo, no Santo dos Santos, para depor nas mãos do Pai o sofrimento da sua humanidade prestes a ser sacrificada pela redenção dos Homens, e buscar forças numa aliança que lhe é intrínseca, já que Ele é filho do Pai Criador.

A oliveira torna-se símbolo da própria imagem do cristão e de símbolo de paz, que a pomba de regresso à arca segurava no bico, converte-se, também, em ramo de esperança e purificação, ostentado no culto para bênção em Domingo de Ramos.

Cultivada desde há milhares de anos na bacia do Mediterrâneo, encontramos, inclusive, representações milenares desta árvore em grutas no Saara. A sua extrema longevidade converte-a em sinal de memória e em símbolo de perpetuação e de resistência. Existem, em Israel, oliveiras milenárias, anteriores à era de Cristo, que o acolheram, talvez, nesta comunhão íntima com o Pai. Entre nós existe um espécime com cerca de 2.800 anos, em Santa Iria da Azóia.

Adequada ao fabrico de artefactos (encontramos, a par de peças de mobiliário de acácia, outras de oliveira, nos túmulos egípcios), a oliveira é fonte de alimento, pelo seu fruto, a azeitona, e pelo azeite, cujas propriedades nutritivas a Humanidade conhece desde há muito, bem como farmacológicas.

O azeite é fonte de luz, corta as trevas da noite e ilumina o caminho ou a casa, cria intimidade e viabiliza a mobilidade, sem medos. O azeite torna os atletas mais invulneráveis, na luta, pois é mais difícil prender os seus corpos ungidos.

A oliveira reúne todos os predicados para ser considerada, entre os Gregos, como uma árvore sagrada, a *hierē elaiā* que Píndaro canta na Olímpica 3, 13. Outras árvores estão associadas ao divino, como se sabe, com o loureiro a Apolo, o carvalho a Zeus, a palmeira a Ártemis<sup>8</sup>. Mas no solo grego, de um modo geral não muito generoso, a oliveira é a árvore da vida, a que alimenta. Por isso Zeus Elaios a protege e a torna imune, por isso os Atenienses a associaram à deusa tutelar da cidade, Atena, convertendo-se em ícone simbólico da própria cidade e da Ática, visível a todos do alto da Acrópole. E visível sob duas formas diversas: transportada para a narrativa etiológica gravada no frontão oeste do Pártenon, em que Atena e Poséidon se centram na disputa de prevalência sobre a Ática, de um e de outro lado da oliveira, que Atena teria concedido à terra, e enquanto árvore na paisagem sagrada do Pártenon, arreigada ao solo e estendendo os seus ramos – a oliveira que alimenta os homens, a oliveira fonte de luz.

No estásimo III de *Medeia*, Eurípides constrói um dos mais belos cantos de elogio a Atenas, a cidade protectora e a que nutre a vida, com a sua paisagem de oliveiras sagradas. Trata-se de um canto composto no dealbar da Guerra do Peloponeso, após as hostilidades com Corinto. É bem provável que o poeta ainda acreditasse na dimensão salvífica da hospitalidade ateniense.

---

<sup>8</sup> Burkert 1993.

Porque é fonte de luz, a oliveira adequa-se a ser, enquanto árvore protegida de Zeus, aquela que transporta aquilo que é capaz de romper as trevas do esquecimento e da morte e brilhar como uma luz imorredoura, a da memória: os atletas vencedores, nos jogos, são coroados com uma coroa de folhas de oliveira, sinal visível da luz da glória e da fama que alimenta um outro tipo de vida, mais duradoira, aquela que persiste na memória dos homens. Por esta coroa lutam os atletas, porque ela é sinal de perpetuação e de reconhecimento, ilumina-os, confere-lhes luz que brilha em toda a Hélade. Os Persas não compreendem, como nos mostra Heródoto, esta forma subtil de um ouro mais valioso que o das riquezas orientais.

Da catástrofe se ergue a oliveira grega do Pártenon, qual Fénix renascida das cinzas (OC 702), que se converte na materialização bem visível da capacidade que Atenas possui de se auto-regenerar a partir de si mesma, *autopoion*, da sua natureza posta à prova e purificada na catástrofe do fogo, mas nunca esquecida pelo olhar tutelar dos deuses: o estásimo I de *Édipo em Colono*, sendo também um dos mais belos hinos entoados em louvor da Ática e de Atenas, recorre, assim, à oliveira renascida das cinzas como uma imagem portadora de esperança no vigor amortecido da pólis, capaz de nova força que a reerga do chão.

A oliveira, tal como no contexto bíblico, pode ser, no imaginário grego, expressão e lugar da aliança e intimidade, postas à prova quando tudo parece soçobrar – recuamos ao contexto épico, em que o segredo do tálamo de Ulisses e Penélope, assente num tronco inamovível de oliveira, se converte em prova de reconhecimento e união (*Odisseia* 23, 177-204).

A associação da acácia a Hermes corre pelo filão obscuro de crenças esotéricas, de Hermes Trismegisto, marcadas pela influência egípcia e que assimilam o deus Tot a perspectivas neoplatónicas<sup>9</sup>. Serão os Romanos, essencialmente, que tomarão esta dimensão de culto, no tempo de importação de cultos orientais e o legarão à Europa, posteriormente. A acácia, como árvore icónica do deus psicopompo, olhada pela perspectiva da origem egípcia do culto, é a árvore de ligação dos mundos.

Mas regressando às três matrizes que nos ocuparam – Egipto, Povo hebreu e Grécia – entre a acácia e a oliveira, podemos constatar que a árvore no seu todo, de raízes mergulhadas na terra que o homem pisa e de onde recebe alimento, de tronco erguido e folhagem aberta ao sol representa a própria vida e a natureza com que o homem se irmana. A durabilidade da árvore, a sua resistência, propriedades farmacológicas e diversidade de dádivas, de uma, a acácia, a goma arábica, que confere consistência e integridade aos artefactos, que prepara o corpo na mumificação para a imortalidade, que permite a navegação salvadora, que assinala a proximidade possível da eternidade e a aliança do Homem com ela, sob a experiência do divino e do sagrado e de outra das árvores, a oliveira, a sua capacidade de alimentar, de fazer luz, de materializar o renascimento, mas também a intimidade e um outro renascimento – o do regresso a casa (seja a de Ulisses ou a Casa do Pai) – converteu-as em duas companheiras do Homem que

<sup>9</sup> Mead 2001: 1-11.

a este permitem ultrapassar naufrágios e errâncias existenciais, porque nas árvores e pelas árvores se consuma e torna eficaz uma aliança com o sagrado, juiz recto, salvífico e acolhedor, que pela árvore propicia ou assinala uma vida nova ou renovada, mais qualificada que a que soçobra.

## Bibliografia citada

- Burkert, W., (1993) *Religião grega na época arcaica e clássica*, trad. do alemão. Lisboa.  
 Fialho, M. C., (1996a) “Afrodite e Ártemis em o *Hipólito* de Eurípides” *Mathesis* 6, 33-51.  
 Fialho, M. C., (1996b) “Édipo em Colono: o testamento poético de Sófocles” *Humanitas* 48, 29-60.  
 Fortune D., (2010<sup>15</sup>) *A Cabala mística*, trad. do ingl. São Paulo.  
 Mead, G. R. S., (2001) *Thrice greatest Hermes. Studies in Hellenistic theosophy and gnosis. Three volumes in one*. Boston.  
 Villatoro, S., (2009) *El árbol que Díos plantó. Enciclopedia ilustrada*. Lawrence.

## Abstract

The durability of the tree, its strength, properties and diversity of gifts, one, the acacia, the gum arabic, which gives consistency and integrity to artifacts, that prepares the body for immortality, and allows the soul to save its navigation, which marks the possible proximity of eternity and man's alliance with it, and of another tree, the olive tree, its ability to feed, to illuminate, to materialize rebirth and recognition, – has made them two companions of man. They allow him to overcome shipwrecks and existential wanderings, because in the trees and by means of the trees an alliance with the sacred is consummated and made effective. The tree thus provides a new or renewed life.

## Resumo

A durabilidade da árvore, a sua força, propriedades e diversidade de dádivas, em relação a uma, a acácia, a goma arábica, que dá consistência e integridade aos artefactos, que prepara o corpo para a imortalidade e permite à alma assegurar a sua navegação, que assinala a proximidade possível à eternidade e a aliança do homem com ela, em relação a outra, a oliveira, a sua capacidade de alimentar, de iluminar, de materializar o renascimento e o reconhecimento – fizeram de ambas duas companheiras do homem. Elas permitem-lhe sobreviver a naufrágios e a errâncias existenciais, porque nas árvores e por meio das árvores se consuma e efectiva uma aliança com o sagrado. A árvore apoia, assim, uma vida nova ou renovada.

Trabalho realizado no âmbito do Projeto “Rome our Home: (Auto)biographical Tradition and the Shaping of Identity(ies)” (PTDC/LLT-OUT/28431/2017).

## Náufragos em busca de porto seguro: os episódios de Licas e de Crotona no *Satyricon* de Petrónio\*

Castaways in search of safe haven: the episodes of Lichas and of Croton in the *Satyricon* of Petronius

Delfim F. Leão

Universidade Coimbra.  
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH)  
leo@fl.uc.pt

**Palavras-chave:** *Satyricon*, Petrónio, catástrofe, naufrágio, redenção, Crotona.  
**Keywords:** *Satyricon*, Petronius, catastrophe, shipwreck, redemption, Croton.

### 1. Enquadramento

O relato bíblico do dilúvio e da Arca de Noé explora alguns temas que encontramos também disseminados por outras culturas, sem que, como é bem sabido, seja imperioso pressupor uma necessária relação de interdependência entre eles. Com efeito, a tradição do dilúvio insere-se no tópico mais amplo da própria criação do mundo (cosmogonia) e dos deuses (teogonia), que a obra de Hesíodo tão paradigmaticamente representa para o caso da Cultura Clássica, mas relaciona-se também com o tema conexo da criação da humanidade em geral, ou então do primeiro homem e da primeira mulher. Na cultura grega e tomando de novo como referência a obra de Hesíodo, dispensam maiores apresentações os relatos míticos ligados à figura de Prometeu e do irmão Epimeteu, ao motivo etiológico da instituição dos sacrificios cruentos, ao ludíbrio de Zeus, à criação de Pandora (*Op.* 80-99), com a complexidade inerente à sua interpretação, bem como à do papel da Esperança (*Elpis*) e à forma como todos estes fatores marcam a existência humana. O mesmo Hesíodo apresenta o Mito das Cinco Idades (*Op.* 106-201), que visualiza de maneira simultaneamente simples e brilhante o declínio progressivo da humanidade. Faculta, porém e ao mesmo tempo, um sinal do despertar na consciência histórica, que levou o poeta a acrescentar, ao plano

\* Trabalho realizado no âmbito do Projeto “Rome our Home: (Auto)biographical Tradition and the Shaping of Identity(ies)” (PTDC/LLT-OUT/28431/2017).

básico da simetria entre metais e raças humanas de nobreza e qualidade decrescentes, a ‘Raça dos Heróis’, esses guerreiros notáveis que sabia terem existido antes dele e aos quais procura fazer justiça, interrompendo, ainda que apenas momentaneamente, a decadência progressiva da humanidade. Pressente-se, neste e em outros mitos, a ideia de que essa mesma humanidade parece estar condenada — por causa da própria irreflexão e da grande atração pelo poder diante do abismo — a sofrer males de gravidade crescente, que poderão inclusive levar à sua destruição total. No entanto, a ameaça de extermínio, ainda que premente, acaba por não concretizar-se por completo, e a prová-lo está o facto indismutável, porque facilmente verificável, de os seres humanos continuarem a existir, presos embora a essa congénita propensão para o erro e para a própria aniquilação.

Que o tema está muito longe de se encontrar esgotado — e para dar apenas um exemplo de criação artística que cultiva, pela imagem animada, a mesma espectacularidade visual da tradição épica antiga — demonstra-o a saga interminável de filmes que abordam o fim da humanidade, seja ele provocado por um vírus mortal e de disseminação galopante, por invasões alienígenas, por uma hecatombe nuclear, ou ainda pela forma rápida e inelutável como os humanos esgotam os recursos do planeta, destruindo o seu lar (ou *habitat*) e portanto extinguindo as hipóteses de sobrevivência da própria raça. Ainda assim, estas formas novas de dilúvio ou de conflagração universal tendem igualmente a manter aberta a porta a que um pequeno grupo de ‘justos’, de ‘previdentes’ (ou então simplesmente de ‘privilegiados’) encontre um abrigo seguro ou ‘arca’ (nas suas mais variadas figurações) que permita à raça humana manter acesa a esperança de continuar a existir, seja na Terra ou então num recanto qualquer perdido do universo, já conhecido ou ainda a descobrir, como resultado de uma demanda futura. Mas para que a redenção seja completa, não basta à humanidade continuar somente a existir: é essencial que, da experiência da quase aniquilação, resulte um processo de amadurecimento civilizacional, que permita ao ser humano renovar-se e libertar-se da propensão para o erro e para o excesso. E nisso reside a marca da tal *Esperança*, ao menos até que, como geralmente se acaba por verificar, esse ‘pecado original’ e congénito à nossa natureza de novo a arraste para as margens da extinção.

Estas considerações iniciais correspondem obviamente a uma leitura generalista, que não faz a devida justiça à complexidade das múltiplas variantes que este tópico tem conhecido, desde há milhares de anos, pois procura apenas evocar brevemente alguns dos traços que são comuns às diferentes abordagens. No caso da Cultura Clássica, a temática da destruição pela água pode ser detetada, por exemplo, nos dilúvios míticos de Ógigo, de Atlântida ou então no mito de Deucalião e Pirra, que tem flagrantes afinidades com o relato bíblico<sup>1</sup>. Não serão, porém, esses exemplos mais evidentes (e por isso também frequentemente estudados) que motivam a presente análise, mas antes uma abordagem ao *Satyricon* de Petrónio, obra cujo pendor paródico e risível a parece tornar objeto improvável

<sup>1</sup> Para uma breve introdução a estas matérias, vide Ferreira, 2008, pp. 75-90.

deste tipo de indagações, mas na qual, talvez por causa dessa mesma dimensão paródica, alguns dos traços gerais antes evocados podem de facto ser encontrados.

## 2. O barco de Licas e a demanda da salvação

A parte conservada do *Satyricon* de Petrónio distribui-se por três grandes espaços profundamente marcados pela influência grega em mundo romano e pelo impulso da viagem, bem como pela tensão entre espaço aberto e espaço fechado, que não apenas cadenciam os avanços da narrativa, como acabam por marcar a evolução das personagens<sup>2</sup>. Desta forma, a designação genérica de *Graeca urbs* atribuída ao espaço urbano onde decorre a primeira parte da narrativa salienta a influência assumidamente grega em espaço romano. Esta primeira parte da obra é dominada pela figura do libertado Trimalquião, cuja casa assume os contornos de uma micrópolis com regras próprias que vinculam moradores e visitantes à mesma lógica de um espaço marcado pela imagem do labirinto. Numa outra dimensão espacial, o mar imenso, através do qual Encólpio e Gíton buscam a esperança da evasão, acaba subitamente por circunscrevê-los ao barco do severo Licas, que constitui em si mesmo também uma micrópolis ou um pequeno Estado autocrático, cuja ordem será profundamente perturbada pela descoberta dos passageiros clandestinos, circunstância que descambará em paródica guerra civil. Por último, a esterilidade impudica de Crotona — onde o velho poeta Eumolpo leva a melhor sobre a turba dos *heredipetae* — recria um cenário em que, ao contrário dos dois anteriores, o engano é assumido de forma pública e descarada.

Por outro lado, o tema da viagem estimula, do ponto de vista narrativo, a mudança de enquadramento espacial, ao mesmo tempo que acentua um cruzamento de sensibilidades (grega e romana, escravos e libertos, eruditos e novos-ricos) que espelha a pujança cosmopolita do império romano. No entanto, se o tópico da viagem e a variação de enquadramentos cénicos são, em si mesmos, elementos positivos, pois cadenciam a narrativa e colocam as personagens (e leitores) perante novos desafios, não deixam ainda assim de exprimir, ao mesmo tempo, um sentimento de falência identitária e de insegurança omnipresente, acentuada pela ténue e muito instável separação entre espaço aberto e espaço fechado, sublinhado pela inerme fronteira decorrente do simbolismo da porta<sup>3</sup>.

É neste âmbito que a temática da Arca de Noé, apesar de não ser abordada de forma expressa, pode ser entrevista na medida em que o barco de Licas é entendido como uma hipótese de salvação e de fuga relativamente ao universo em descontrolo crescente simbolizado pela *Graeca urbs*. Com efeito, Gíton e Encólpio tinham decidido embarcar, juntamente com o poeta Eumolpo e o seu

<sup>2</sup> Assunto explorado em Leão & Brandão, 2016, estudo a partir do qual se recuperam aqui alguns dos argumentos. Sobre o tema da viagem no *Satyricon* (em paralelo com o mesmo tema na *Eneida* e no *Asinus Aureus*), vide Teixeira, 2007, pp. 233-368.

<sup>3</sup> Para exemplos em que a porta assume a função de separar dois mundos, conjugada com a ideia de uma falsa segurança, de isolamento e de invasão da privacidade, vide *Sat.* 11.1-4; 63.1-64.1; 91.3-4; 92.1-3; 94.7-8; 95.7-9; 96.1-4; 97.7-8; 98.2.

mercenário Córax, num navio que estava a ponto de zarpar, numa tentativa de escaparem às contrariedades vividas, em especial a desavença com Ascilto, que tornava a sua permanência na cidade um fator de risco pessoal. A bordo, o jovem Encólpio tenta atrair o sono, mas ainda não adormecera e já o afligia um pesadelo, de contornos bem nítidos e persuasivos. Vozes conhecidas, vindas diretamente de um passado mais remoto e do qual haviam igualmente procurado fugir, deixavam-no em alvoroço, tal como a Gíton. Tornava-se assim urgente perguntar a Eumolpo, com fugidia esperança, o nome do dono do barco onde incautamente se tinham deixado encerrar, quando nele procuravam, pelo contrário, a salvação do mar aberto. Eumolpo começou por responder com maus modos, não percebendo a razão pela qual o importunavam (100.6-7):

*Hoc erat — inquit — quod placuerat tibi, ut subter constratum nauis occuparemus secretissimum locum, ne nos patereris requiescere? Quid porro ad rem pertinet, si dixerò Licham Tarentinum esse dominum huiusce nauigii, qui Tryphaenam exulem Tarentum ferat?*

Ah, então era esta — vociferou ele — a veneta que trazias? Assim que estivéssemos instalados no canto mais retirado, debaixo da coberta do navio, tu não nos deixares pregar olho! Que adianta ao caso, se eu disser que o dono deste barco é Licas de Tarento, que a Tarento leva Trifena, a desterrada?<sup>4</sup>

Esta revelação vai atingi-los como um raio fulminante. Não havia salvação aparente. Eumolpo tinha-os atraído ao antro do Ciclope, ao domínio dos seus piores inimigos: Licas e Trifena. A esperança de o navio ser uma forma de evasão através do espaço aberto do mar tinha subitamente ficado agrilhoada na estreiteza do barco de Licas — o qual, à imagem do que acontecera já com a *Cena* de Trimalquião, em breve se revelaria uma micrópolis autocrata, com a agravante de estar prestes a ser sacudida por um conflito civil. A situação consubstanciava, assim, uma inversão do tema da arca salvadora, já que, em lugar da proteção desejada, a viagem ameaçava tornar-se numa via direta para a perdição.

Perante esse cenário desolador, só lhes restava apelar à piedade do poeta, companheiro de letras (101.2). Contudo Eumolpo resistia à convocatória, sem ver justificação para tal dramatismo, enquanto procurava dar mais informações sobre o dono da embarcação, para se certificar de que estariam a falar de pessoas diferentes (101.4):

*Lichas Tarentinus, homo uerecundissimus et non tantum huius nauigii dominus quod regit, sed fundorum etiam aliquot et familiae negotiantis, onus deferendum ad mercatum conduit.*

Licas de Tarento, homem de muito respeito, e que não é só dono deste barco que governa, como também senhor de algumas propriedades e de uma casa de comércio, e que trata o transporte de cargas para o mercado.

<sup>4</sup> Todas as traduções do *Satyricon* são retiradas de Leão, 2006. O texto latino é o da edição de Müller & Ehlers, 1995.

O passo torna claro o poder e importância de Licas (a sua respeitabilidade social, a riqueza que possuía e a atividade de mercador a que se dedicava) e por conseguinte o potencial perigo da situação, já adivinhado pelo medo que o armador infundia em Encólpio e Gíton, embora este receio também pudesse ser explicado por alguma falta passada que os dois jovens haviam cometido e pela possível crueldade do capitão<sup>5</sup>. Perante este cenário, urgia agora descobrir uma forma de os jovens escaparem a este inimigo. Vários planos são propostos e rejeitados, acabando, por fim, por escolherem exatamente o que porá a descoberto o disfarce dos jovens. Com efeito, decidem vestir a pele de escravos fugitivos e têm, para isso, de se despojar das suas cabeleiras, gesto que constitui um voto supremo dos náufragos e, por tal motivo, de possível mau agouro<sup>6</sup>. É neste ato que são surpreendidos por um passageiro enjoado (103.5-6), que, de manhã, os denuncia ao capitão (104.5).

Mostrando o seu caráter totalitário e inflexível, Licas decide castigar os faltosos com boa dose de vergastadas e é nesse momento que se descobre a verdadeira identidade de Encólpio e de Gíton (105.5-11). Os ânimos exaltam-se e os passageiros dividem-se em duas fações, fazendo com que a miragem do barco portador de salvação se veja transformada num cenário geral de contenda intestina: uns apoiam, outros atacam os impostores. Algumas feridas ligeiras começam a aparecer, até que a intervenção radical de Gíton, seguido de Trifena e do piloto do barco (108.9-14), põe fim à peleja. Adivinhando a oportunidade, Eumolpo aproveita para se autoproclamar árbitro e negociador autorizado (*dux Eumolpos*, 109.1) dos termos da paz, definindo assim as linhas de uma nova ordem, momentaneamente marcada pela imagem de paz social.

Com os ânimos arrefecidos, a calma do mar convida, igualmente, à confraternização. Come-se, bebe-se e não faltam, sequer, as histórias picantes que despertam os apetites e as risadas sonoras. Mas, entretanto, o céu carregara o semblante e o mar respondia com agitação crescente ao desafio das nuvens e dos ventos. Todo o esforço humano se revelaria vão: o barco baloiçava, como frágil folha, dominado pelo capricho das ondas. O naufrágio era inevitável. Licas, o capitão, não foi o último a abandonar o barco — como ditava a tradição —, mas antes o primeiro. O vento arrojou-o ao mar e logo uma onda lhe deu o abraço letal (114.6). Navio, tripulação e passageiros, todos se tornaram presa das águas. E mais tarde, hão de ser os inimigos confessos de Licas, amolecidos embora por

<sup>5</sup> Com efeito, uma das interpretações para o nome de Licas é a de ‘cruel’. Ele, contudo, afirma não ter esse defeito (106.3). Cf. Barchiesi, 1984, p. 169; Schmeling, 2011, pp. 400-401.

<sup>6</sup> Já antes tinha havido uma referência à possibilidade do naufrágio (101.7). Curiosamente será esse desastre a pôr fim à aventura com Licas e Trifena. A ocorrência de um naufrágio estava dentro da tradição do romance grego, que esta obra parcialmente parodia. Sobre a relação entre o ato de cortar o cabelo e o risco do naufrágio, vide Scarola, 1986. Sobre este tópico e em especial sobre o poema paródico que Eumolpo recita, dirigido a quem perdeu o cabelo (109.9-10), vide Setaioli, 2011, pp. 177-191.

sentimentos humanitários que o momento despertou, quem lhe garantirá umas improvisadas honrarias fúnebres<sup>7</sup>.

A imagem da arca salvadora é assim dissolvida pela grandeza diluviana da força do mar, que a todos coloca em idêntico patamar de fragilidade humana, preparando igualmente o caminho para um novo enquadramento narrativo e uma nova existência (fictícia) das personagens sobreviventes.

### 3. Crotona e a tentativa de reinvenção identitária

Durante a situação extrema que marcou o final da secção anterior, Eumolpo tenta compor um epitáfio em honra do falecido Licas, espriando o olhar pelo horizonte, eventualmente em busca de inspiração. Tal atitude seria normal num poeta e, por conseguinte, o seu significado pode esgotar-se nessa interpretação mais imediata. Mas talvez, no seu íntimo, o Bom Cantor se preparasse para a possibilidade de vir, também ele, a protagonizar um desfecho existencial espetacular, como viria de facto a acontecer algum tempo depois. Na realidade, uma vez refeitos do susto do naufrágio, os sobreviventes metem-se ao caminho e, horas depois, avistam uma cidade, cuja identidade lhes é desconhecida. Obtêm então de certo *uilius* a explicação de que se trata de Crotona, centro urbano outrora florescente, mas agora infestado de *heredipetae* (116.1-9). Com esta descrição, estavam criadas as condições para a entrada num novo espaço urbano e também para os protagonistas ensaiarem uma evolução identitária, na perspectiva de conseguirem dar um salto qualitativo na sua existência, transformando a experiência da quase morte numa oportunidade derradeira de salvação.

Com efeito, Eumolpo vê nesta praga dos ‘caçadores de heranças’ a ocasião ideal para inverter, em termos paródicos, a lógica inerente a esta forma de exploração social, transformando os *captatores* em *captati*. A fim de pôr o plano em ação, necessita da convívência dos companheiros (Córax, Encólpio e Gíton), que prontamente aceitam fazer o papel de escravos de Eumolpo e, assim, contribuir para a ficção engendradora<sup>8</sup>. Na montagem da comédia, nenhum pormenor é descurado (117.6-8):

*Post peractum sacramentum seruuliter ficti dominum consalutamus, elatumque ab Eumolpo filium pariter condiscimus, iuuenem ingentis eloquentiae et spei, ideoque de ciuitate sua miserrimum senem exisse, ne aut clientes sodalesque filii sui aut sepulcrum quotidie causam lacrimarum cerneret. Accessisse huic tristitiae proximum naufragium, quo amplius uicies sestertium amiserit; nec illum iactura moueri, sed destitutum ministerio non agnoscere dignitatem suam. Praeterea habere in Africa trecenties sestertium fundis nominibusque depositum; nam familiam quidem tam magnam per agros Numidiae esse sparsam, ut possit uel Carthaginem capere.*

<sup>7</sup> Licas é o único de quem se narra expressamente a morte. Trifena é recolhida num salva-vidas pelos escravos (114.7) e outros passageiros conseguem auxílio de uns pescadores (114.14). Este tratamento diferenciado acaba por acentuar o isolamento de Licas e o simbolismo da sua queda.

<sup>8</sup> Para a leitura deste episódio à luz da estratégia de encenação de uma comédia, vide Leão, 1997.

Depois de prestarmos juramento, disfarçámo-nos de escravos, saudámos em coro o nosso amo e aprendemos todos a mesma lição: Eumolpo acabara de perder um filho, jovem de grande eloquência e muito promissor. Por isso, o pobre do velho decidira abandonar a cidade onde habitava, para que nem os amigos e companheiros do filho, nem a visão do seu túmulo fossem, cada dia, causa de lágrimas. Acrescia a esta desgraça o naufrágio recente, onde perdera mais de dois milhões de sestércios. Porém, não o perturbava tanto o prejuízo como a incapacidade de tornar reconhecida a sua posição, agora que estava sem servidores. Possuía, ainda, em África, trinta milhões de sestércios em propriedades e em títulos de crédito. E quanto à criadagem, era tanta a que tinha espalhada pelas suas terras da Numídia, que até poderia tomar Cartago de assalto.

O plano tinha sido cuidadosamente pensado para ir ao encontro das expectativas que os *heredipetae* alimentavam relativamente a novas presas<sup>9</sup>: primeiro, a perda recente do filho, desgosto ainda mais pungente, porquanto havia que tomar em conta as promissoras qualidades do falecido; a mágoa inconsolável, que levava o pai a evitar tudo o que pudesse avivar a recordação da tragédia; a decisão de viajar para esquecer a angústia, não contando que a sorte, uma vez mais, lhe seria desfavorável, acrescentando às suas desgraças o agravo de um naufrágio recente. Até aqui, a invenção procurava tornar o episódio verosímil e espevitar o interesse dos *heredipetae*, na ânsia, certamente, de que estes começos auspiciosos se vissem confirmados pelo fator mais importante: a desejada riqueza que pudesse servir de saque. E ela aí estava, nédia e luzidia: a narrativa inventada deixava claro que, apesar das avultadas perdas no naufrágio, os bens do velho atingiam ainda proporções quase lendárias. O enredo imaginado tinha todos os ingredientes para agradar aos *captatores*, que não tardaram a morder o isco (124.2-4).

Embora a fortuna e poder de Eumolpo fossem inicialmente fictícios, a verdade é que, pouco tempo decorrido, começaram a tornar-se reais, em consequência das liberalidades dos caçadores de heranças. O próprio Encólpio, mais alegre e viçoso com a vida fácil que agora levava, claramente sublinha a evolução (125.1):

*Eumolpus felicitate plenus prioris fortunae esset oblitus adeo ut \*suis\* iactaret neminem gratiae suae ibi posse resistere impuneque suos, si quid deliquissent, beneficio amicorum laturos.*

Eumolpo, inchado com a presente abundância, tinha-se esquecido das misérias passadas, a ponto de se vangloriar aos da casa de que ninguém ali poderia escapar à sua influência e de que, se eles cometessem algum delito, ficariam impunes, graças à intervenção dos seus amigos.

Mas o mesmo Encólpio registava igualmente, logo a seguir, o temor de que a sorte deixasse de lhes ser favorável e o engano se tornasse conhecido (125.3-4).

<sup>9</sup> Segundo a informação previamente facultada pelo *uilius* (116.7-8), só obtinha consideração social quem fosse rico e não tivesse parentes ou herdeiros próximos. Melhor ainda se fosse velho, doente e com a morte à vista, pois menor seria o investimento de tempo dos *heredipetae* até obterem o retorno que os motivava.

Com efeito, a situação viria em breve a alterar-se, talvez porque Eumolpo não retribuísse a generosidade dos *heredipetae* e estes começassem a refrear as larguezas (141.1), ou então porque o estado de saúde do velho se teria degradado mesmo. De início, a doença fazia parte da ficção criada (117.9 e 140.6-9), pelo que poderia dar-se o caso de o velho estar somente a ganhar tempo até ver a melhor oportunidade para se pôr em fuga, juntamente com os mais diretos colaboradores. Mas a hipótese de que, desta vez, a debilidade física seria real está mais de acordo com o modelo que Petrónio aplica a Trimalquião e Licas (personagens poderosas que encontraram a morte, real ou simbólica), estabelecendo assim um paralelo com o encerramento das aventuras na *Graeca urbs* e no mar. A ser assim, o testamento de Eumolpo constituiria a sua derradeira e maior falácia, punindo os habitantes de Crotona, mas acenando também, de forma discreta, a uma via de salvação para os companheiros de viagem (141.2):

*Omnes qui in testamento meo legata habent, praeter libertos meos, hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et, astante populo, comederint.*

Todos os que são contemplados no meu testamento, à exceção dos meus libertos, só entrarão na posse dos bens que lhes leguei com esta condição: que cortem em pedaços o meu corpo e, na presença do povo, o devorem.

Aos que se afadigavam à sua volta, na ânsia de conseguirem presa de vulto, mais não deixará do que o corpo velho, curtido pelos anos, e a consciência de terem sido enganados por quem projetavam burlar. Mas cegava-os de tal forma a miragem da riqueza de Eumolpo que bem depressa houve quem estivesse disposto a seguir a cláusula do testamento (141.5). A situação é ainda mais significativa se for tido em consideração que este último episódio acontece em Crotona, antigo bastião do pitagorismo. Segundo as palavras do *uilicus* (116.9), a cidade, infestada pela praga dos caçadores de heranças, assemelhava-se a um campo semeado de morte, estabelecendo assim um profundo contraste de expectativas, uma vez que o simples contacto com a morte levantava reservas aos pitagóricos, que de resto eram partidários do vegetarianismo<sup>10</sup>. Em plena inversão desse comportamento, os Crotoniatas não só se alimentam de carne (136.1; 137.12) como vão mais longe: levam a avidez pelo dinheiro ao ponto de não recuarem perante uma condição que pressupõe, para ser satisfeita, a antropofagia.

#### 4. Considerações finais

Mesmo admitindo que Petrónio esteja a parodiar um *topos* da retórica, torna-se difícil não considerar profundamente trágica e pessimista a cena final do *Satyricon*<sup>11</sup>. O pormenor de ele isentar os cúmplices (*praeter libertos meos*) da

<sup>10</sup> Para a leitura da representação de Crotona enquanto distopia pitagórica, vide Teixeira, 2009.

<sup>11</sup> Por outro lado, ao salientar que esse ato tem de ser feito em público (*astante populo*), Petrónio sublinha igualmente que, por oposição ao que acontecia na *Graeca urbs* e no episódio de Licas, a aventura em Crotona é marcada preferencialmente pelo macroespaço aberto, sublinhando-se

obrigação de comer a sua carne pode apenas significar que Eumolpo pretende prevenir o risco de ver exposto todo o plano de embuste, mas não será totalmente improvável que essa cláusula implique também, simbolicamente, que o velho poeta esteja a estender aos companheiros uma tábua de salvação, que cumpra finalmente as funções que o barco de Licas (qual visão mirífica da arca salvífica) não havia antes cumprido, oferecendo-se desta vez a si mesmo como sacrifício propiciador.

O estado truncado da obra não permite confirmar esta hipótese, mas a cadência narrativa que marca os grandes espaços retratados no *Satyricon* dá-lhe alguma pertinência. Para o mesmo fim contribui a caracterização de Eumolpo como uma figura propensa a práticas das religiões iniciáticas<sup>12</sup>. Com efeito, há indícios suficientes para detetar nesta notável personagem petroniana pontos de contacto com as três grandes correntes iniciáticas gregas (mistérios de Elêusis, culto dionisíaco e orfismo/pitagorismo), desenvolvidos embora segundo uma perspetiva paródica. Por conseguinte, talvez a libertação simbólica dos companheiros de aventura de Eumolpo possa significar uma passagem de testemunho às novas gerações, terminado o período de tirocínio e de iniciação. E assim, depois da experiência falhada de tentar a evasão salvadora através da barca de Licas, a redenção viria finalmente pelo sacrifício purgatório de Eumolpo, trasvestido em hipálage de Diónisos *Zagreus*.

## Referências bibliográficas

- Barchiesi, A. (1984). Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio. *MD*, 12, 169-175.
- Ferreira, J. (2008). *Mitos das origens: rios e raízes*. Coimbra: Fluir Perene.
- Leão, D. (1997). *Satyricon* (117): encenação de uma comédia. *Boletim de Estudos Clássicos*, 27, 38-44.
- Leão, D. (2006). *Petrônio. Satyricon* (2ª ed.). Introdução, tradução do latim e notas. Lisboa: Cotovia.
- Leão, D. (2008). Petronius and the making of characters: Gíton and Eumolpos. In C. Teixeira, P. Ferreira & D. Leão, *The Satyricon of Petronius: genre, wandering and style* (pp. 95-137). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. [DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-721-060-0>]
- Leão, D. & Brandão, J. (2016). Macroespço e microespço no *Satyricon* de Petrónio: a narrativa de viagens e a tensão entre espço aberto e fechado. In G. Cornelli, M. Fialho & D. Leão (Coords.), *Cosmópolis: mobilidades culturais às origens do pensamento antigo* (pp. 161-181). Coimbra: Imprensa da Universidade. [DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1288-1\\_10](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1288-1_10)]
- Müller, K. & Ehlers, W. (1995). *Petronius Satyrice* (4ª ed.). Zürich: Artemis & Winkler.
- Scarola, M. (1986). Un naufragio da capelli (Petronio, *Sat.* 101-115). *AFLB*, 29, 39-56.
- Schmeling, G. (2011). *A commentary on the Satyrice of Petronius*, with the collaboration of Aldo Setaioli. Oxford: Oxford University Press.
- Setaioli, A. (2011). *Arbitri Nugae. Petronius' short poems in the Satyrice. Studien zur klassischen Philologie*, 165. Frankfurt: Peter Lang.
- Teixeira, C. (2007). *Estrutura da viagem na épica de Virgílio e no romance latino*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

---

assim que o universo dos *heredipetae* e das suas vítimas constitui não tanto um engano velado, mas antes uma ficção por todos abertamente cultivada. Perspetiva diferente em Teixeira, 2008, pp. 79-89), a qual defende que, como um todo, Crotona funciona como “a closed universe — the city of the *heredipetae*” (p. 79).

<sup>12</sup> Sobre este tema, vide Leão, 2008, pp. 124-133.

Teixeira, C. (2009). Crotona no *Satyricon* de Petrónio: uma distopia pitagórica. In M. F. Silva (Coord.), *Utopias e Distopias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

## Resumo

Desejosos de escaparem ao ambiente opressivo da *Graeca urbs*, que domina a parte inicial do *Satyricon* de Petrónio, os jovens Encólpio e Gíton decidem aceitar o convite de Eumolpo para embarcar num navio que se preparava para zarpar, sendo apenas a bordo que compreenderam que a navio pertencia a Licas, pessoa de quem andavam precisamente a fugir. Desta forma, o microcosmos de laços e relações que se organiza à volta desta personagem e do seu poder em alto mar faz com que o barco de Licas funcione como um universo autocrático, com regras e lógicas próprias, as quais se verão revertidas pela experiência do naufrágio, que causará a morte ao poderoso Licas e abrirá — ao velho poeta Eumolpo e em especial aos jovens aventureiros que o acompanham — uma via nova de salvação, ao abrigo da existência fictícia que recriarão na cidade de Crotona. Com este estudo, pretende-se analisar a forma como a experiência de quase-morte do naufrágio vai inspirar uma reconfiguração da natureza dos anti-heróis, que é também uma oportunidade de redenção e de reinvenção pessoais, mas que acabará por precipitar nova catástrofe e talvez de novo a busca de uma saída salvadora.

## Abstract

Desirous of escaping the oppressive environment of the *Graeca urbs*, which dominates the initial part of Petronius' *Satyricon*, the young Encolpius and Geiton decide to accept Eumolpus' invitation to embark on a ship that was about to sail, but it was only on board that they understood that the ship belonged to Lichas, the person from whom they were fleeing. In this way, the microcosm of ties and relationships organized around this character and his power on the high sea, turns Lichas' boat into an autocratic universe with its own rules and internal logic. However, it will be reversed by an experience of shipwreck, which will cause death to the powerful Lichas and open — to the old poet Eumolpus and especially to the young adventurers who accompany him — a new way of salvation, under the fictitious existence that they will recreate in the city of Croton. The aim of this study is to analyze how the near-death experience of the shipwreck will inspire a reconfiguration of the nature of the anti-heroes, which is as well an opportunity for personal redemption and reinvention, but which will eventually precipitate a new catastrophe and maybe again the search for a saving outlet.

## Ascensão e queda de Élio Sejano: modos de dizer a catástrofe nos *Annales* de Tácito

Rise and fall of Aelius Seianus: ways of saying the catastrophe in the *Annales* by Tacitus

**Maria Cristina Pimentel**

Centro de Estudos Clássicos.  
Universidade de Lisboa  
mpimentel1@campus.ul.pt

**Palavras-chave:** Tácito, *Annales*, Sejano, construção de personagens, processos narrativos, escolhas lexicais.

**Keywords:** Tacitus, *Annales*, Sejanus, character construction, narrative processes, lexical choices.

A reflexão que proponho parte de uma pergunta, talvez absurda, mas que nos pode permitir reconhecer, e apreciar, a técnica narrativa e os processos retóricos que Tácito magistralmente aplica nos *Annales*. É esta a pergunta: Se não se tivesse perdido, na quase totalidade, o Livro 5 dos *Annales*, seriam os quatro primeiros livros e os escassos capítulos do Livro 5 que até nós chegaram suficientes para o leitor adivinhar o destino de Sejano, o todo poderoso prefeito do pretório em cujas mãos o governo de Roma, durante largo tempo e até ao ano 31, quase exclusivamente esteve? Acrescentemos a esta pergunta um pressuposto: se não tivéssemos acesso à informação que Séneca, Flávio Josefo, Juvenal, Suetónio, Dión Cássio, nos fornecem sobre a queda de Sejano, as condições em que ela aconteceu e o horror da sua morte, esses primeiros livros permitir-nos-iam adivinhar que, num momento perfeitamente culminante da sua carreira, aquela poderosa personagem teria uma mudança de destino, uma *commutatio fortunae* tão súbita e implacável como a que lhe esteve reservada?

Na verdade, o Livro 5 interrompe-se no início do ano 29 e, quando a narrativa é para nós retomada, estamos no fim do ano 31. A execução de Sejano tivera lugar em 18 de Outubro desse ano e, segundo o que podemos imaginar em coerência com a técnica narrativa de Tácito e o seu ominoso e impactante modo de

fechar os livros<sup>1</sup>, o Livro 5 terminaria exactamente com esse tremendo acontecimento. Observemos, pois, no estrito enquadramento de uma ficção, a de que não conhecemos de que modo se deu a queda de Sejano, o que, nos Livros 1 a 4, Tácito nos vai dizendo, ou antecipando, ou insinuando, acerca do *praefectus praetorio* de Tibério. Ou, se quisermos combinar essa ficção com uma circunstância mais verosímil, coloquemo-nos no papel de um leitor da Antiguidade, esse sim conhecedor do desenlace, e vejamos de que modo Tácito lhe orientava a opinião, construindo e desenvolvendo o arquétipo retórico do ministro poderoso e traçoeiro, espelho e simultaneamente deflagrador de um outro arquétipo, o do tirano, na circunstância, Tibério<sup>2</sup>.

A primeira referência a Sejano surge em 1.24<sup>3</sup>. No contexto da sedição das legiões da Panónia, Tibério decide enviar Druso, seu filho, para que lhe ponha fim. Além dos militares de elite, seguem com ele os primeiros do Estado, e o prefeito do pretório *Aelius Seianus*, que gozava de *magna apud Tiberium auctoritate*. Esse ascendente revela-se, também, na missão de que ia incumbido, a de ser *rector iuueni*, ser conselheiro de Druso. Esta primeira informação, que parece anódina, introduz, todavia, uma nota de ironia trágica, uma vez que o leitor sabe que Sejano será o artífice da morte de Druso. Ele vai enviado por Tibério para o proteger e aconselhar, posição de privilégio e proximidade que será uma via aberta para a traição. Estamos no ano 14, pouco depois da morte de Augusto e da chegada de Tibério ao poder. Isso permite estabelecer as fronteiras cronológicas de um percurso de ascensão, que iremos acompanhar ao longo de catorze dos dezassete anos em que se prolongou.

A segunda referência a Sejano surge em 1.69. Agripina, mulher de Germânico, estando o marido ausente, assume um comportamento determinado e corajoso junto do exército em perigo, no Reno. Tibério sentiu-se ameaçado no papel preponderante que lhe deveria caber, ainda para mais sendo uma mulher a evidenciar tal importância. Tácito, porém, aponta Sejano como o agente activo que acicata o ressentimento do *princeps*. O § 5 merece atenção: *Accendebat haec onerabatque Seianus, peritiam morum Tiberii odia in longum iaciens, quae reconderet auctaque promeret*. O fogo (*accendebat*) e o fardo (*onerabat*) dos sentimentos negativos que consomem Tibério têm vindo a ser semeados por Sejano, que sabia como fazê-lo por conhecer as debilidades do carácter do imperador. Manipulador exímio, ele lança *odia* que se vão arreigando, sabe esperar até que expludam, e fá-lo de modo premeditado, num plano rigorosamente concebido<sup>4</sup> que se destina a maquinar a perdição de Germânico. O leitor sabe que essa é apenas uma

<sup>1</sup> E de concluir a narrativa analítica do início e do fim dos anos. V., em particular, Ginsburg (1981, pp. 10-52).

<sup>2</sup> V. Devillers (1994, pp. 134ss.) para os arquétipos (neste caso do ‘conseiller influent’ e do ‘tyran’), enquanto processo de unidade temática nos *Annales*; e o seminal capítulo sobre ‘Type-characters in the *Annals*’, com notável desenvolvimento para o Tirano, de Walker (1960, pp. 204-214).

<sup>3</sup> Um bom estudo, em língua portuguesa, em que a figura de Sejano e as suas relações com o poder são analisadas de modo estimulante e fundamentado, pode ler-se em Nobre (2010).

<sup>4</sup> É significativa a força semântica do prevérbio intensivo em *re-conderet*. O verbo *condere* é, aliás, recorrente para falar dos ódios que Tibério esconde, recoze, vai guardando e apurando, até ao

primeira fase em que Sejano nem precisa de agir directamente, já que o ódio de Tibério se servirá de Pisão para aniquilar Germânico. Ainda assim, quando Pisão é julgado e acaba por, ao que parece, tirar a sua própria vida, Tácito não deixa de registar que, uma vez mais, Sejano teve um papel sinistro nessa circunstância. O historiador recorda ter ouvido *ex senioribus* (3.16.1) que Pisão tinha consigo um *libellus* com instruções de Tibério contra Germânico, e que teria pensado em exibi-lo no senado, durante o processo, para que esse documento provasse que tudo quanto fizera tinha sido a mando do imperador. Ora, acrescenta Tácito, ele teria acabado por não o fazer porque Sejano o convenceu, iludindo-o (*elusus*) *per uana promissa*. Registar este dado interessa a Tácito a dois níveis: a atribuição da responsabilidade da morte de Germânico a Tibério, afastando a hipótese de morte natural; a construção de um perfil traiçoeiro e tenebroso de Sejano, força malévola que age subrepticamente. Em seguida, Sejano avançará sobre os outros familiares do imperador: o filho, Druso; Agripina e os filhos.

No ano 20, quando Tibério atribui ao filho mais velho de Germânico e Agripina honras de relevo e até um pouco inusitadas para a sua juventude<sup>5</sup>, o povo, crédulo, rejubila, por acreditar num destino luminoso para o filho do amado Germânico<sup>6</sup>. Essa alegria aumenta pelo facto de Nero se ir casar com Júlia Livila, filha de Druso e neta de Tibério. Tácito nada antecipa sobre o papel nefasto que esta jovem terá na perdição do marido<sup>7</sup>, porque, de facto, essa informação não se enquadraria no esquema analístico que aplica, mas sobretudo porque não é isso que quer desvelar no momento. Apenas diz que o casamento era bem-visto, pelo que aumentou o *gaudium* dos Romanos. Ora, Tácito é mestre dos contrastes, das justaposições carregadas de significado. E fala de um outro casamento anunciado, que provoca o maior descontentamento (*aduersis animis*): o da filha de Sejano com o filho de Cláudio<sup>8</sup>. Tácito não dá, como fez com o casal Nero-Júlia, os nomes dos jovens, antes os identifica pelos respectivos pais, porque é aí que o contraste gritante e desonroso entre o estatuto social de ambos se evidencia: o

---

momento de agir. V., a título de exemplo, o que acontece relativamente a Libão Druso (2.28: *adeo iram considerat...*).

<sup>5</sup> 3.29. O jovem *Nero Iulius Caesar* é referido como um *ex liberis Germanici*. Como notam Woodman e Martin (2004, p. 262), “The words [...] seem added for reasons other than clarity: [...] there is no one else with whom he might be confused [...] it is, however, important for the reader to be aware at the start that this passage will be about Germanicus’ progeny”.

<sup>6</sup> Tácito aflora aqui a ironia trágica, sabendo o leitor que o destino dos descendentes de Germânico foi sobremaneira cruel e que o povo se enganava, nesta alegria que a breve trecho murchará.

<sup>7</sup> Em 4.60.2, Tácito regista que ela partilhava com a mãe, amante de Sejano, tudo quanto o marido fazia ou dizia, na intimidade do casal. Por essa via se mantinha Sejano bem informado. Após a morte de Nero, terá sido noiva (ou talvez mulher) do próprio Sejano. E, em 33, casou com Rubélio Blando, em aliança que, ao invés do que acontecera com o casamento com Nero, desgostou o povo (6.27.1: *pars maeroris*). Nesse comportamento de traição de intimidade, a jovem seguia, afinal, as pisadas da mãe, Livila (4.7.3: *corrupta uxore*), que revelava a Sejano, seu amante, o que ouvia do marido, Druso.

<sup>8</sup> Tratava-se de Druso, filho de Cláudio e de sua primeira mulher, Urgulanila.

filho de Cláudio, da casa imperial; a filha de Sejano, da classe equestre<sup>9</sup>. E o povo sente essa união como uma afronta. Se dúvidas houvesse sobre o desprezo que esta decisão motiva, basta ver o que Tácito regista a seguir: a opinião comum de que Tibério maculava, conspurcava (*polluisse*) a *nobilitas* da família imperial, ao mesmo tempo que elevava Sejano a um estatuto (*ultra extulisse*) que lhe permitia dar largas à sua ambição, quando era já suspeito de acalentar desmesuradas e inapropriadas esperanças (*suspectum iam nimiae spei*). É esta a primeira nota a referir, sem filtros, a via que Sejano tomará. No entanto, ainda se modaliza com um *uidebatur* e com a atribuição de tal descontentamento e desconfiança ao povo. Mas, ao acentuar que Sejano é já (*iam*) alvo de suspeitas (*suspectum*), Tácito prenuncia que a máscara começou a cair. Por outro lado, os traços de carácter de Sejano definem-se e são, a um tempo, indício de uma tragédia anunciada: a *nimia spes*, a *hybris* que o toma em desejo do que não lhe pertence por direito, vão conduzi-lo à perdição. Não deixa, contudo, de ser também motivo de um amargo travo de ironia trágica o facto de o leitor estar perante um quadro de crédula e vã ilusão do povo, que o tempo se encarregará de desfazer. Tudo acontecerá ao contrário: os filhos de Germânico não serão exaltados, mas sim mortos; o casamento que enche o povo de alegria revelar-se-á uma união funesta para Druso e alfobre da indignidade de Livila; e o casamento que tanto os desgostava acabou por não se realizar, mas porque o filho de Cláudio morreu pouco tempo após os esponsais, num absurdo acidente<sup>10</sup>.

Com estas coordenadas, o leitor não estranha, por isso, as sucessivas marcas de louvor e a acrescida dignidade a que Tibério guinda Sejano. Não estranha que a família e os amigos dele recebam honras, conquistem poder<sup>11</sup>. Não estranha que, cada vez mais, a crueldade e a prepotência atinjam os que não estão com ele, e que Tácito vá registando os nomes dos que inventam ou subvertem acusações para tramar a perdição dos amigos e familiares de Germânico. Mas o leitor também não deixa de desvendar, na fulgurante ascensão, os sinais que anunciam a derrocada.

<sup>9</sup> A sintaxe e a construção do verbo *destinare* (cujo sujeito é habitualmente feminino: cf. *OLD* s.u. *destino* 6.b) pode acrescentar significado: *filio Claudii socer Seianus destinaretur* – ao filho de Cláudio é destinado um sogro (e esse sogro é Sejano), não uma noiva.

<sup>10</sup> Cf. Suetónio, *Claud.* 27.1. Morreu, poucos dias depois dos esponsais, sufocado por uma pèra que se entretinha a atirar ao ar e a apanhar na boca aberta.

<sup>11</sup> Escolham-se tão-só dois exemplos, assaz representativos de que toda a sua família e círculo de apoiantes beneficiavam do favor de que Sejano gozava: no ano 21, Tibério envia ao senado a proposta de dois *candidati* ao proconsulado da *Africa*, deixando, pelo menos na aparência, a escolha aos senadores. Os candidatos são M. Lépido e Júnio Bleso (3.35). Ambos são ouvidos, mas o primeiro alega razões para não ser escolhido (saúde débil, idade dos filhos, filha núbil...). Todos intuem, porém, a verdadeira razão, que ele calava (*silebat*): é que Júnio Bleso era tio (materno) de Sejano e, por isso, mais poderoso (*eo praeualidum*). Bleso finge recusar (*specie recusantis*), mas, *consensu adulantium*, é obviamente o escolhido. Acrescente-se que esta glória se transmutará em desgraça, após a queda de Sejano (5.7). Quanto a Júnio Otão, pesem embora os *obscura initia*, a profissão humilde (*litterarium ludum*: professor de primeiro grau) e o mau carácter, foi *Seiani potentia* que ascendeu ao senado (3.66). Séneca Pai, todavia, refere-o por mais de uma vez enquanto retor não exactamente despiendo (*Contr.* 2.1.33-39).

Numa escalada que confirma as linhas temáticas desde o início esboçadas, Tácito reafirma, em 3.72, que Tibério *laudibus Seianum extulit*, retomando, como é sua prática comum, um verbo que já usara em 3.29. Fáz-lo a propósito do restauro do teatro de Pompeio, devastado por um incêndio, circunstância que proporcionou a Tibério ocasião para garantir publicamente que ao *labor* e à *uigilantia*<sup>12</sup> de Sejano se devia que o fogo se tivesse circunscrito apenas a esse monumento. De imediato os senadores, no habitual coro bajulador, votam que uma estátua de Sejano seja erguida no teatro renovado. A referência à estátua, a esta primeira marca pública de invulgar exaltação, deixa vincada a ascensão de Sejano, por mão de Tibério e adulação dos senadores<sup>13</sup>. Este passo está carregado de ominoso significado. De facto, o leitor sabe que, ao ser arrastado para a morte, Sejano ainda teve tempo de ver as suas estátuas, entretanto multiplicadas e espalhadas pela cidade, a serem derrubadas e destruídas pela ira do povo<sup>14</sup>.

Na economia narrativa dos *Annales*, está, porém, criado o espaço para que o Livro 4, que de certo modo podemos considerar o livro de Sejano<sup>15</sup>, se ocupe minuciosamente dele e das suas manobras. Como tem sido amplamente estudado, o Livro 4 dos *Annales* dá início a uma segunda parte da hécade consagrada a Tibério<sup>16</sup>. Uma segunda parte que, cronologicamente, não constitui uma metade, pois o ponto de viragem no principado, segundo Tácito, ocorreu no nono ano depois de Tibério chegar ao poder, quando ainda faltavam outros catorze até à sua morte. Essa mudança coincidiu, na interpretação dos *Annales*, com a morte de Druso, no ano 23<sup>17</sup>. A cremos que Tibério não soube que o filho foi assassi-

<sup>12</sup> Cf. Woodman-Martin (2004, p. 480): “*labor* and *uigilantia* are the qualities which Sejanus singles out by way of self-description in his letter to Tib. three years later (4.39.2 *excubias ac labores*) and which appear in the description of him by Vell. (127.3 *laboris... capacissimum, 4 animo exsomnem*) and by T. himself (4.1.3 *laborum tolerans ... industria ac uigilantia*). Clearly they were part of the image which Sejanus wished to project”.

<sup>13</sup> Em *Ad Marciam* 22.4, Séneca recorda a coragem com que o historiador Cremúcio Cordo comentou a afronta à memória de Pompeio que essa estátua constituía. As suas palavras (*tunc uere theatrum perire*) foram apenas mais um dos motivos da sua desgraça (contada por Tácito em 4.34-35).

<sup>14</sup> Díon 58.11.3. Juvenal (10.58-64) acrescenta o vívido pormenor da vulgar reutilização do metal fundido das estátuas em *urceoli, pelues, sartago, matellae* (v. 64), na justa apreciação de Edward Courtney (2013: 404), “a scabrous anti-climax”.

<sup>15</sup> Tal como o Livro 2 é o Livro de Germânico. Ambos, Germânico e Sejano, constituem retratos que se contrapõem ao de Tibério, definindo-o: Germânico luminoso na sua essência, odiado pelo *princeps*, embora lhe tenha sido sempre leal; Sejano, de recorte eminentemente negativo, nefasto e sinistro, guindado pelo imperador à confiança suprema.

<sup>16</sup> Em termos de macroestrutura, há, ainda, que ter em conta a aproximação deste Livro 4 com o Livro 16, neste caso na consideração de um ponto de viragem no principado de Nero, dividindo, assim, também a hécade dedicada a este *princeps* em 3+3 livros (interrompidos, porém, certamente por vicissitudes de transmissão textual, no cap. 35 do Livro 16, em pleno relato dos acontecimentos do ano 66). Veja-se o início do Livro, *Inlusit dehinc Neroni fortuna per uanitatem ipsius...* A aproximação, pela *commutatio fortunae*, entre Tibério e Nero resulta evidente.

<sup>17</sup> 4.1.1: ... *nonus Tiberio annus erat compositae rei publicae, florentis domus [...] cum repente turbare fortuna coepit, saeuire ipse aut saeuientibus uires praebere*; 4.6.1: *Tiberio mutati in deterius principatus initium ille annus attulit*; 4.7.1: *Quae cuncta, non quidem comi uia, sed horridus ac plerumque formidatus, retinebat tamen, donec morte Drusi uerterentur...* A concluir o Livro 6 (51.3), todavia, Tácito consigna,

nado a não ser muitos anos depois<sup>18</sup>, temos de aceitar a perspectiva de Tácito que faz derivar essa mudança do facto de Sejano ter ficado com o caminho aberto para a concretização do seu intento de atingir o poder máximo ou, pelo menos, de o ocupar em paridade com o imperador. Lembremos, de passagem, que Díon Cássio faz remontar esse ponto de viragem ao ano 19, momento da morte de Germânico<sup>19</sup>. A Tácito, porém, interessa-lhe dar destaque à acção malévola de Sejano, no seu progressivo ascendente sobre Tibério, no afastamento de todos os que estavam no seu caminho e lhe atrapalhavam os desígnios, por fim até do próprio imperador que, por sua influência e manipulação, acabou por abandonar Roma, deixando-o sozinho a controlar os meandros do poder.

Para melhor dizer essa mudança, nefasta para Roma, Tácito contrapõe o período de quase nove anos já transcorridos, que por razões óbvias pinta com cores um tanto inesperadas de prosperidade e bem-estar, no Estado e na família imperial (4.1.1: *compositae rei publicae; florentis domus*), ao que daí em diante se verificou. Em contraste com o imperfeito durativo *erat*, o aspecto pontual de *coepit* marca o momento de viragem, realçado pelo advérbio *repente* e a sintaxe de uma oração temporal de *cum* com indicativo. O primeiro sujeito de *coepit* é *fortuna*, personificada no desempenho de uma acção, *turbare*, em construção intransitiva, para logo receber outro sujeito, desta feita *ipse*, Tibério. E é ao *princeps* que são atribuídas duas acções, não casuais, mas intencionais, fruto da sua exclusiva vontade: *saeuire aut praebere, praebere uires saeuientibus*. A disjuntiva acentua essas duas acções, que todavia não se excluem, antes se acumulam: dar livre curso à sua natureza cruel no exercício do poder; dar força e incentivo aos que, com ele e em seu redor, partilham essa natureza sanguinária, identificação que a figura etimológica *saeuire / saeuientibus* realça<sup>20</sup>. Ora, desse plural, isolar-se-á um só homem, o mais cruel de todos, aquele que é dito *initium et causa*, dois quase sinónimos que, todavia, subtilmente distinguem que Sejano foi o deflagrador da mudança no principado de Tibério, e também a *causa*, o motor de todas as malfeitorias sucessivas que determinaram a desgraça de Roma até ao ano 31. Tácito

---

no obituário de Tibério, um balanço do seu comportamento e do seu principado. Assegura que o carácter do *princeps* mudou com o passar dos anos e estabelece cinco etapas (*tempora... diuersa*) nessa transformação: a primeira, até 14, ano da morte de Augusto (fase que, neste passo, avalia positivamente); a segunda, marcada por duas mortes (a do filho adoptivo Germânico, em 19, e a do filho Druso, em 23), pautada pela dissimulação; a terceira, até à morte da mãe, em 29, ainda de certo modo mantendo a sua verdadeira natureza controlada; a quarta, a dos anos da nefasta influência de Sejano, até 31, ano em que o prefeito do pretório foi executado; a última, até à sua morte, em 37, quando deixou que o seu carácter cruel e depravado se manifestasse sem disfarces nem freio. V. Woodman (2007) e Luce (2012).

<sup>18</sup> Oito anos depois, em 31, por denúncia de Apicata, a repudiada mulher de Sejano, antes de se suicidar após a terrível morte dos filhos inocentes (4.8.1: *octo post anos cognitum est*; 11.2: *Ordo ... sceleris, per Apicatam Seiani proditus...*).

<sup>19</sup> Díon 57.19 (neste caso, Xifilino e Zonaras); 57.19.8. O mesmo se pode deduzir de Suetónio, *Cal.* 6.2.

<sup>20</sup> Woodman (2018, p. 60): “*saeuitia* is one of the principal vices of the archetypal tyrant”.

toma aqui o modelo de Salústio, cujas palavras evoca<sup>21</sup>, e esse eco preenche uma dupla função: reconhecer um modelo de historiografia e de estilo que se imita; deixar constância de que Sejano é tão nefasto como Catilina<sup>22</sup>.

Essa mudança, a nova etapa que Tácito aborda, remete, todavia, como ponto de continuidade, para tudo o que o leitor já sabe sobre Sejano, porque Tácito o contou, ou antecipou, ou insinuou. Iniciando o retrato<sup>23</sup> pelo nome *Aelius Seianus*, e um aposto que recorda as suas mais que sabidas funções de prefeito do pretório, que o era desde 19, como a seu tempo o historiador registou, Tácito resume: *cuius de potentia supra memoravi*. Com esta remissão, o leitor é levado a chamar à memória tudo o que já sabe ou intuiu, para bem entender o que vai seguir-se e melhor avaliar os contornos do retrato, de vincados ecos salustianos, que Tácito anuncia com um *nunc expediam*, a reger três linhas orientadoras: *originem, mores, quo facinore dominationem raptum ierit*. As duas primeiras rubricas são usuais nos retratos, isto independentemente de cada uma delas fornecer matéria susceptível de revelar (ou orientar) avaliação, positiva ou negativa, como é aqui o caso, da personagem apresentada. Quanto ao terceiro tópico, em rigor ele enquadra-se nos *facta*, mas o leitor dá-se conta de que Tácito usa um singular, um só *facinus* sobre o qual se concentrará a nossa atenção, porque foi por ele que Sejano buscou o poder (*dominationem raptum ierit*), ao qual legitimamente não podia nem devia aspirar.

Observemos, em breve apontamento, cada um desses três vectores do retrato. Em primeiro lugar, o local de nascimento, o nome e o estatuto do pai, oriundo do *ordo equester*<sup>24</sup>. Estes são elementos essenciais num retrato, mas a referência ao estrato social revelar-se-á fulcral na narrativa subsequente, quando assistirmos aos entraves que Tibério põe ao desejo de Sejano casar com Livila (4.40): um cavaleiro não pode aspirar a matrimónio com uma mulher da casa imperial, nem dessa união fazer o trampolim para satisfazer a ambição de ocupar um lugar

<sup>21</sup> *Cat.* 10.1: *saeuire fortuna ac miscere omnia coepit*. Salústio, porém, considera como ponto de viragem a destruição de Cartago, em 146 a.C., e isso porque Roma, aniquilado o seu arqui-inimigo, deixa de ter *metus* e fica livre para dominar todo o *mare nostrum*. No caso de Tibério, a causa da viragem é o desenfreado do *princeps* e, sobretudo, o poder sem limite e em ascensão de Sejano. Sobre o papel da *fortuna* nessa mudança, e sobre a diferença ideológica entre Tácito e Salústio neste particular e em ambos os passos, v. Shannon-Henderson (2019, pp. 168ss.).

<sup>22</sup> Cf. Rhiannon Ash (2006: 87): “Through a series of linguistic echoes and structural similarities (...) Tacitus suggests a parallelism between two thoroughly dangerous individuals. Catiline and Sejanus may have been operating in different political systems and are separated by almost a hundred years, but the implication is that they were the same kind of creatures, mentally and physically gifted, but ruthlessly capable. Tacitus could have made a similar point simply by explicitly saying that Sejanus was ‘just like Catiline’, but the imprint of ghostly footprints in his text is much more subtle”.

<sup>23</sup> Para o retrato de Sejano enquanto “sententious portrait”, v. Patrick Sinclair (1995, pp. 148-150).

<sup>24</sup> O pai de Sejano, prefeito das coortes pretorianas ao tempo da morte de Augusto, é referido em 1.7.2, a propósito do juramento de lealdade a Tibério, sem que nesse passo seja (ainda) associado ao filho. No ano 20, segundo Díon (57.19.6), tornou-se prefeito do Egipto. Só em 6.8.2 Tácito dá, pela boca do único dos amigos de Sejano que não renega essa amizade após a desgraça, mesmo sabendo que arrisca a morte, a informação de que Sejano e o pai partilharam o comando da guarda pretoriana.

cimeiro na hierarquia de Roma. Também o local de nascimento, Volsínios, na Etrúria, dará posteriormente lugar a uma apreciação carregada de significado, como veremos.

A informação seguinte refere a *prima iuuenta*, tempo em que Sejano foi companheiro de Gaio César, neto de Augusto. Mas a esta nota junta Tácito, com a técnica da lítotes e a arte de afirmar, descartando a responsabilidade da afirmação, de *non sine rumore*, que Sejano terá vendido os seus favores sexuais ao riquíssimo e muito pródigo Apício (*stuprum ueno dedisse*). Desenha-se, assim, o *curriculum* pouco abonatório de alguém que, por cobiça e interesse, não recua perante a desonra. Este *rumor*, demolidor enquanto insinuação, levará o leitor, mais adiante, a achar coerente, no comportamento de Sejano, a sua conquista de uma mulher casada<sup>25</sup>, Livila, bem como a sedução sexual de Ligdo, um eunuco muito próximo e querido de Druso, com o fito de que ele se encarregue de ministrar o veneno ao seu amo (4.10.2).

Na sequência do retrato (*mox*), Tácito centra-se, como que abreviando as etapas que ao longo do Livro 4 desenvolverá, no alvo verdadeiramente cobiçado por Sejano: o imperador e o poder que ele detém. E encontramos aqui, marcado sintática e estilisticamente, o percurso de Sejano, o lobo que cairá nas malhas que urdiu. Repare-se: primeiro *Tiberium uariis artibus deuinxit*, ganhando o verbo *deuincio*, com o preverbo intensivo, o valor semântico da completa subjugação de Tibério a Sejano<sup>26</sup>. Esse domínio absoluto traduz-se numa consecutiva, *adeo ut, obscurum aduersum alios, sibi uni incautum intectumque*, em que o quiasmo, a aliteração e a *uariatio* traduzem o ponto máximo do ascendente conseguido sobre Tibério, a posição única que Sejano ocupará junto dele. O tempo e a narrativa se encarregarão de confirmar esse estatuto em que Tibério de todos desconfia e só em Sejano se apoia, sem se dar conta do que ele trama<sup>27</sup>. Mas logo Tácito se interroga sobre as verdadeiras razões de ele o ter conseguido: sem negar a *sollertia* de Sejano, e perante a verificação de que também ele acabou destruído, o historiador remete para a causa mais alta, afinal um dos grandes temas que atravessam a sua obra: a *deum ira in rem Romanam*. Isto é: em última instância, os deuses serviram-se de Sejano para assinalar, e reprimir, a degradação de Roma e da sua política<sup>28</sup>. Numa espécie de glosa do princípio ‘quem com ferro mata, com ferro

<sup>25</sup> Dión vai mais longe nas acusações. Em 58.3.8, afirma que Sejano, para conseguir a sua ascensão, se tornava amante de todas as mulheres de personagens importantes; além disso, não atribui a *rumor* a relação com Apício, antes a dá como garantida.

<sup>26</sup> Suetónio tem outra perspectiva sobre a principal responsabilidade (de Tibério) nos crimes (*Tib.* 55.2; 61.2).

<sup>27</sup> Evitamos abraçar a teoria, consagrada desde a Antiguidade, de que a causa próxima da desgraça de Sejano foi uma conspiração para derrubar Tibério. V. a argumentação de Syme (1997, p. 406), e a conclusão: “the only plot that can safely be assumed and narrated is the plot devised and executed by Tiberius Caesar. Seianus was deep and crafty. He met his master.” V. também Boddington (1963) e Shotter (1974).

<sup>28</sup> V. Galtier (2011, p. 255): “Pour l’auteur, c’est moins l’adresse du préfet du prétoire que l’action même des dieux qui a permis à celui-ci de conquérir la confiance de l’empereur, si méfiant envers son entourage. Selon lui, Séjan a été vaincu par les mêmes procédés que ceux qu’il avait employés. Le lecteur suppose donc que, s’il avait dû son influence à sa seule habileté, Séjan n’aurait pas été

morre', a sequência [Seianus] uariis artibus deuinxit // [Seianus] isdem artibus uictus est, em que Sejano passa de sujeito activo a sujeito passivo e em que o sintagma uariis artibus se transforma de ablativo de meio em agente da passiva, acentua essas duas faces da *sollertia* de Sejano, quando virada contra os outros ou quando virada contra si mesmo; por fim, a expressão *pari exitio* coloca ao mesmo nível de funestas consequências quer a ascensão, quer a queda, significadas nos dois perfeitos antitéticos justapostos, *uiguit ceciditque*. E aqui o texto afirma-nos o que não podemos ler no Livro 5: Sejano há-de cair, Sejano caiu. Resta agora desenvolver, em pormenor, o modo e o efeito das *artes* de que fez uso, com sucesso por mais alguns anos. O leitor, agora que já sabe que também a ele os deuses derrubaram, pode começar a procurar, na narrativa, os prenúncios dessa queda: inevitavelmente, há-de encontrar-se algum passo em falso, alguma decisão mal calculada.

Segue-se o retrato físico e moral de Sejano, que Tácito molda, como já dissemos, em Salústio, mas também, numa sibilina distorção, em Veleio Patérculo<sup>29</sup>. O ritmo rápido dos elementos que constituem esse retrato, em assíndeto e parataxe, joga com as antíteses *corpus / animus, sui / in alios, palam / intus*, sublinhando o abismo entre o que Sejano mostrava e o que escondia, entre o que era e o que parecia<sup>30</sup>. E o vocabulário de forte carga semântica negativa (*audax, obtegens, criminator, adulatio et superbia, compositus [pudor], summa ... libido, apiscendi, largitio et luxus*), pelo próprio acúmulo, vinca o perfil de uma diabólica personagem, que o leitor agora vê como flagelo de Roma, pelas suas manobras e por desígnio dos deuses. As únicas características positivas que lhe são atribuídas, só o são quando tomadas isoladas do contexto e das remissões a que Tácito conduz a memória do leitor. Quando se diz que ele era [*corpus ... laborum tolerans*], lembra Catilina<sup>31</sup>; quando se admite que ele era possuidor de *industria ac uigilantia*, o leitor já está imbuído de um juízo de valor que o leva a concluir que o exercício

---

vaincu. Par ailleurs, le conseiller de Tibère se serait révélé doublement néfaste pour Rome: à la fois par sa prospérité et par sa chute".

<sup>29</sup> Veja-se o encómio traçado nos cap.s 127-128 do Livro 2 da sua *Historia* e aprecie-se o matiz positivo contrastante com o retrato de Tácito, mesmo quando a informação e o léxico parecem semelhantes (127: *ipsum uero laboris ac fidei capacissimum, sufficiente etiam uigore animi compage corporis, singularem principalium onerum adiutorem in omnia habuit atque habet... animo exsomnia...*). A pouca distância cronológica, mas já depois da queda de Sejano, veja-se o vitupério de Valério Máximo (9.11.4), que, num tom de *damnatio memoriae*, nem o nome do prefeito do pretório regista.

<sup>30</sup> Sobre o processo de paralelismo antitético na construção do retrato de personagens de que Tácito condena a memória, nomeadamente Sejano e o prefeito do pretório do tempo de Nero, Ofónio Tigelino, v. Aubrion (1985, pp. 411-415). Recorde-se, no entanto, que na sequência sinistra de prefeitos, há a considerar o sucessor de Sejano, Mácron: o retrato antitético realça-se em graduação crescente de maldade e crime.

<sup>31</sup> Os ecos são por demais evidentes. Recordando o início do cap. 5 da *Coniuratio Catilinae*: *L. Catilina, nobili genere natus, fuit magna ui et animi et corporis, sed ingenio malo prauoque. Huic ab adulescentia bella intestina, caedes, rapinae, discordia ciuilibus grata fuere ibique iuuentutem suam exercuit. Corpus patiens inediae, alboris, uigiliae supra quam cuiquam credibile est. Animus audax, subdolos, uarius, cuius rei lubet simulator ac dissimulator, alieni adpetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus; satis eloquentiae, sapientiae parum. Vastus animus inmoderata, incredibilia, nimis alta semper cupiebat. Hunc post dominationem L. Sullae libido maxuma inuaserat rei publicae capiundae; neque id quibus modis adsequeretur, dum sibi regnum pararet, quicquam pensi habebat.*

dessas características não era exactamente desinteressado, não eram qualidades genuínas, tinham sempre um fito inconfessável que era preciso esconder. Isso mesmo sublinha Tácito quando, sobre a *industria ac uigilantia* de Sejano, as diz *haud minus noxiae quotiens parando regno finguntur*<sup>32</sup>. Repare-se na lítotes que aponta para o seu uso mal dirigido, com o objectivo de conquistar o poder. Logo: simulação, ao serviço da ambição desmedida.

Ora, no seu percurso ascensional, quando tudo lhe corre de feição, o imperador o proclama seu *socius laborum* e o faz *non modo in sermonibus, sed apud patres et populum*, isto é, na intimidade e em público<sup>33</sup>, Sejano avança para o *facinus* de que falámos já. Em função do seu plano, quer e precisa de ver-se livre de todos os que lhe podem obstruir o caminho e atrasar o que deseja. Tácito enuncia, na perspectiva de Sejano, a lista desses ‘entraves’: *plena Caesarum domus*, expressão recolectora que depois se desenvolve em *iuuenis filius*, Druso, e *nepotes adulti* (4.3.1.) considerando aqui, pelo menos, os netos, de sangue ou adoptivos, que já tinham atingido a adolescência, idade menos propensa a doenças letais. Numa revelação que garante a premeditação, ao mesmo tempo que põe em evidência os escaninhos de uma mente criminoso e manipuladora, Tácito mostra que a estratégia escolhida por Sejano tem como primeiro alvo Druso, o seu mais perigoso oponente. É filho de Tibério, seu único e amado filho de sangue. Se quisermos ceder a tons românticos da tragédia pessoal de Tibério (perdoe-se a incursão em tão movediços terrenos psicanalíticos), o único filho que teve da mulher que amou e de quem Augusto o obrigou a separar-se para casar com Júlia, e que nunca ele esqueceu, Vipsânia<sup>34</sup>. É, pois, Druso o primeiro alvo a aniquilar e contra ele, isoladamente, age, *quia ui tot simul corripere intutum*, porque é impossível abater, de um só golpe, todos os membros da casa imperial. Sejano giza, pois, um plano seguro: atacá-los um por um e com algum intervalo entre cada crime (*dolus interualla scelerum poscebat*). Por isso, *[p]lacuit ... a Druso incipere*<sup>35</sup>. Ao facto de ser

<sup>32</sup> *parando regno* (cf. Catilina, em Salústio: *dum sibi regnum pararet*), sendo *regnum* não necessariamente o principado, mas antes o efectivo exercício do poder.

<sup>33</sup> A conclusão de 4.2 transfere, em última instância, a culpa do imparável aumento da influência de Sejano para o imperador, Tibério, que é dito *facilis atque pronus* para com Sejano. É ele quem permite (*sineret*) que o prefeito se iguale aos próceres da cidade, ou o equipara até a deuses a quem é devido culto (*coli*), nos teatros e *fora*, bem como nos quartéis-generais das legiões, prestado às estátuas (*effigies*) que se iam multiplicando por todo o lado. V. Díon 57.4.4; Suet. *Tib.* 65.1. O plural *effigies* sugere a fulgurante ascensão de Sejano que, no ano anterior, conseguira a primeira, no teatro de Pompeio. Observe-se a progressão: *apud theatrum Pompeii* (3.72) > *per theatra et fora* (4.2); *effigiem* (3.72) > *effigies* (4.2). Cf. também *effigiem eius in monimentis Cn. Pompei* (4.7.2). Em Suetónio (*Tib.* 48.4) lemos que Tibério, morto Sejano, recompensou as legiões da Síria *quod solae nullam Seiani imaginem inter signa coluissent*.

<sup>34</sup> Cf. Suetónio, *Tib.* 7.3-4. Vipsânia era filha do primeiro casamento de Agripa com Cecília Metela. Após a separação de Tibério, casou com Asínio Galo, por quem Tibério sempre manifestou a maior má-vontade (v. e.g. 1.12.4: *pridem inuisus, tamquam ducta in matrimonium Vipsania ... quae quondam Tiberii uxor fuerat*).

<sup>35</sup> O léxico de carga semântica negativa (*cupitis*, *ui*, *dolus*, *scelerum*) não deixa dúvidas ao leitor: a narrativa vai centrar-se no *facinus* anunciado em 4.1. A forma verbal *incipere* sugere, de imediato, que ele será apenas o primeiro de uma longa série.

ele o mais directo obstáculo aos anseios de Sejano, acrescenta Tácito um outro motivo, do foro pessoal, uma afronta humilhante acontecida pouco antes durante um incidente. À ambição junta-se o ressentimento, uma *recens ira*<sup>36</sup>. Sejano odeia aquele de quem, lembra-se o leitor, foi *rector* com missão de protecção e conselho. Mais à frente, Tácito porá na boca do próprio Druso as frequentes queixas com que invectivava Sejano e nos revelam ser esse ódio mútuo e publicamente apregoado<sup>37</sup>. Druso apercebe-se de que tem em Sejano um rival, alguém que lhe vem usurpando o lugar que era seu por direito, junto de Tibério e na condução dos assuntos de Estado, um estranho por quem um filho era preterido, alguém guindado a *adiutor imperii* e que aspirava a ser *collega* do imperador<sup>38</sup>, alguém que em breve teria a sua família unida à de Tibério.

Para Sejano, esse *odium* de Druso para com ele, de todos conhecido, representa um perigo acrescido e decide-o a apressar o crime. Sabe, porém, que não pode perpetrá-lo ele próprio, às claras, terá de encontrar uma *occultior uia* e, necessariamente, quem o ajude. A escolha recai sobre Lívía<sup>39</sup>: não é decerto por acaso que Tácito a identifica como *uxor* de Druso e *soror Germanici*, adiantando o contraste entre a sua condição social e familiar e a indignidade a que acedeu. Sejano finge estar apaixonado por ela (*ut amore incensus adulterio pellexit*), para a levar ao adultério. Merece atenção, além do *ut* que revela a falsidade dos sentimentos, a escolha de *pellicio*, atrair por ardid, seduzir, verbo que naturalmente se prolonga semanticamente em *potitus est*, ambas acções cujo sujeito é Sejano e mostram o completo ascendente que ele consegue sobre Livila<sup>40</sup>. Mas, em reflexão de inevitável tom moralista, Tácito avalia que, depois de um primeiro *flagitium*, prenunciando o ordinal *primum* uma sinistra sequência, e uma vez que

<sup>36</sup> Numa discussão, Druso, *impatiens aemuli et animo commotior* (4.3.2), levantou a mão contra Sejano e, como este avançou contra ele, bateu-lhe em pleno rosto. Díon, porém, diz (57.22.1) que foi Sejano quem tomou a iniciativa da agressão. Ora, Tácito não tem decerto a intenção de justificar Sejano, pelo que talvez queira sublinhar que, a acrescentar ao desejo de eliminar Druso para ascender ao poder, esteve a vingança pessoal de uma afronta que o atingiu no seu orgulho. Além disso, a atitude que Tácito atribui a Druso é consentânea com o que dele diz em outras ocasiões (e.g. 1.76.3) e com a verificação de que o filho de Tibério (também) já se afastara de Sejano, vendo-o como um rival que lhe usurpava o poder (v. 4.7.2-3).

<sup>37</sup> 4.7. A pouco e pouco, além disso, Tácito sugere que a máscara caía e a opinião pública o considerava capaz de todos os crimes: *Seianus facinorum omnium repertor habebatur* (4.11.2), ao mesmo tempo que votava sentimentos de ódio a ambos, imperador e seu favorito (*in utrumque odio*).

<sup>38</sup> Consegui-lo-á, de facto: em 31, por ironia o ano da sua desgraça, será *consul ordinarius* com Tibério.

<sup>39</sup> Co-optou depois outros cúmplices, como Eudemo, *amicus ac medicus Liuiæ* (4.3.4). Tácito apenas aponta a facilidade do seu acesso *specie artis* à casa de Druso, o que evitava levantar suspeitas, enquanto Plínio (*NH* 29.20) fala da relação adúltera entre o médico e Livila. Seguiu-se o eunuco Lígdo (a quem Sejano se ligou *stupro*: 4.10.2, que terá administrado o veneno). Quanto a Sejano, para dar mais força ao plano e melhor iludir Livila (*ne paelici suspectaretur*), repudiou a mulher, Apicata, de quem tivera três filhos. Será ela, na tragédia da perda dos filhos inocentes supliciados com a maior violência na sequência da execução de Sejano, que revelará a Tibério que Druso fora envenenado por manobras de Sejano e Livila (4.11.2, Díon 58.11.6), crime que Eudemo e Lígdo, sob tortura, confirmaram (4.11.2).

<sup>40</sup> Sobre Livila, v. Sinclair (1990). Também ela teve terrível fim. Morto Sejano, Tibério entregou-a à mãe, Antónia, que a forçou a morrer de inanição (Díon 58.11.7).

uma mulher, *amissa pudicitia*, sua única salvaguarda, é capaz de tudo<sup>41</sup>, logo ela se revelou partícipe nas ambições do amante e receptiva ao assassinio do marido. Numa enumeração das circunstâncias que tornavam inexplicável tal indignidade – os antepassados ilustres, o sogro e o marido primeiras figuras do Estado, o casamento abençoado com três filhos – Tácito atribui a Livila o papel de sujeito activo de um verbo, *foedabat*, conspurcava, com um triplo objecto directo registado em polissíndeto amplificador: *seque ac maiores et posteros*, a si mesma, e aos antepassados, e aos descendentes. Isto é: a mácula do adultério atingia o passado, o presente e o futuro da família. A indignação atinge, porém, o seu clímax, quando Tácito identifica a causa que leva Livila a trocar tudo o que na sua vida é honesto e seguro por uma esperança criminosa e incerta, o casamento com Sejano e o poder ao lado dele: essa causa, indicada em sintagma que ressuma profundo desprezo, é um *municipalis adulter*, um provinciano muito abaixo do seu nível social<sup>42</sup>. E, aqui, a referência à origem etrusca de Sejano ganha novo significado, muito para além do tópico do retrato de 4.1.

Mais tarde, como o leitor verá, essa vai ser a pedra-de-toque da recusa de Tibério às pretensões de Sejano em casar com Livila, já viúva de Druso. E esse parece ser, na perspectiva do leitor que busca o momento em que a *fortuna* começa a abandonar Sejano, o primeiro passo mal medido, do qual a resposta de Tibério magistralmente desmonta as verdadeiras intenções, numa fina e irónica *concessio* que, sem deixar de enaltecer o seu homem de mão e de simular que acredita nas suas comedidas intenções, o remete todavia ao lugar de que não pode nem sequer sonhar subir, fazendo-lhe ver que uma mulher que foi esposa de um neto de Augusto e, depois, de um filho de Tibério, não poderia consentir em envelhecer junto de um *eques*.

Até aí, tudo se cumprira a contento do que Sejano ambicionava. Morto Druso em 14 de Setembro de 23, vira-se contra Agripina e os filhos<sup>43</sup>, persegue todos os que se distinguem por se manterem leais à família e à memória de Ger-

<sup>41</sup> Para o eco de Tito Lívio (1.58.7) relativamente a Lucrecia, cujas palavras ao marido e ao pai justificam o seu suicídio precisamente *amissa pudicitia*, e o efeito de contraste entre a conduta das duas mulheres, v. Woodman (2018, p. 75).

<sup>42</sup> Woodman (2018: 76): “*municipali* and *adultero* illustrate the charges of social inferiority and sexual impropriety which were commonplace in Roman political invective”.

<sup>43</sup> 4.12: os capítulos seguintes, neste e nos livros subsequentes, mostram-nos tudo quanto Sejano tramou para perder Agripina (jogando com os pontos vulneráveis do seu carácter, a sua *contumacia* e a sua *superbia*, e contando com a ajuda do *uetus... odium* que Livia lhe votava e com a convivência daqueles que, *per speciem amicitiae* (4.51.1), dela se acercavam para mais a indispor contra Tibério). Acresce que o desaparecimento de Druso deu esperanças àqueles que queriam um descendente de Germânico no poder. Tendo-se perdido quase integralmente o Livro 5, apenas sabemos, por Tácito, das manobras intentadas contra Nero, o filho mais velho e *proximum successioni* (4.59), mas não da sua morte. O segundo, Druso, morreu de maus-tratos e inanição, preso nos cárceres do próprio *Palatium* desde o ano 30 (6.23.2), enquanto Agripina morreu exactamente no mesmo dia em que se perfaziam dois anos sobre a execução de Sejano, ou por *mors uoluntaria*, ou por inanição a que a forçaram, disfarçada de suicídio (6.25.1: *uoluntate extinctam, nisi si negatis alimentis adsimulatus est finis qui uideretur sponte sumptus*).

mânico<sup>44</sup>, favorece os que o apoiam<sup>45</sup>, persegue os que o não fazem. Seguro da impunidade em que actuava, respaldado pelo favor de Tibério<sup>46</sup>, *Seianus, nimia fortuna socors...* O leitor lembra-se de outros passos em que *nimia* se aplicou a Sejano, concretamente à sua *spes*, àquilo a que aspirava<sup>47</sup>. Mas agora é diferente, porque é a *fortuna*, que outrora começara o processo de turbação de que Sejano beneficiou, que o engana, enchendo-o de uma confiança que o vai iludir ao pensar que tudo pode e tudo alcançará<sup>48</sup>. A resposta de Tibério configura, por fim, a suprema ironia de encerrar como que um roteiro do caminho em que Sejano acabará por sucumbir. Iludindo-o numa espécie de prémio de consolação para adoçar a recusa dessa união desigual e desprezível, Tibério acena a Sejano com um (hipotético) plano que tem para o associar de forma mais estreita ao império, plano que, todavia, diz não querer ainda revelar-lhe. Apenas adianta que não há nada de tão elevado que as *uirtutes* e a dedicação de Sejano não mereçam e a que ele não possa aspirar. Por isso, *dato tempore*, na devida altura, *uel in senatu uel in contione*, Tibério revelará essa subida honra. O leitor vê aqui, sem dúvida, uma estreita relação com as circunstâncias que rodearam o último dia de vida de Sejano. Que infelizmente não conhece por Tácito, mas, em pormenor, por Díon (58.9-13). No entanto, é lícito pensar que, como frequentemente é prática em Tácito, esta promessa de Tibério, sibilina como era seu timbre, funcionava como antecipação e explicação do comportamento de Sejano na iminência, que ele nem pressentiu, da sua morte. E aqui, de novo, o leitor repara que Sejano é vítima de uma arma que ele próprio usou, por exemplo, para enganar Pisão *per uana promissa*. Infundida a esperança de que vai ser guindado a uma posição de enorme relevância pelo próprio Tibério, ele vai acreditar, anos depois, que é chegado o momento, *dato tempore*, de ouvir perante o senado (*in senatu*) as palavras

<sup>44</sup> A perseguição, sob a aparência de legalidade em processos no senado, movida de facto por causa da *amicitia Germanici* (4.18.1), começa com o ataque a Gaio Sílio (que arrasta na desgraça sua mulher Sósia Gala, *caritate Agrippinae inuisa principi*, 19.1) e Tício Sabino (4.68), e prolonga-se, como é técnica de Tácito, numa narrativa de círculos concêntricos que aniquilam todos os que interessa perder. Numa espiral de violência especular, após a morte de Sejano, serão aqueles que o seguiram e adulavam a pagar, com o *gravis exitus* a que premonitoriamente Tácito alude em 4.74.5, a *infausta amicitia* que julgavam segura. V. a lapidar apreciação de Séneca (*Ep.* 55.3): *aeque enim offendisse illum [Seianum] quam amasse periculosum fuit*.

<sup>45</sup> Daí o que hoje chamaríamos 'tráfico de influências' e ao mais alto nível. Tácito refere que ninguém conseguia ser cônsul sem o apoio e intervenção de Sejano (4.68.2: *consulatus ad quem non nisi Seianum aditus*).

<sup>46</sup> Na avaliação do que move Sejano a apresentar a Tibério o pedido de se casar com Livila, Tácito, além da excessiva confiança na *fortuna*, aponta a acção de Livila, que o pressionava a cumprir a promessa de matrimónio que lhe fizera (4.39.1: *muliebri insuper cupidine incensus, promissum matrimonium flagitante Liuia...*).

<sup>47</sup> Também Juvenal refere o erro de Sejano: *... nimios optabat honores / et nimias posebat opes* (10.104-105), apontando para a queda mais grave de quem muito sobe (... *numerosa parabat / excelsae turris tabulata, unde altior esset / casus et inpulsae praeceps inmane ruinae*).

<sup>48</sup> Significativa a avaliação posta na boca de um *amicus* de Sejano, dos poucos que não tentaram iludir o apoio que lhe tinham dado: *Versa est fortuna* (5.6.2). A *Fortuna* era deusa da especial predilecção e culto de Sejano, de quem tinha uma estátua (cf. Juvenal 10.74-75), a qual, segundo Díon (58.7.2-3), lhe virou as costas pouco tempo antes da sua queda. Cf. também Plínio, *NH* 8.197.

escritas pelo imperador e enviadas de Cápreas, a investi-lo da *tribunicia potestas*, o fastígio do poder. A *uerbosa et grandis epistula* de que Juvenal fala na Sátira 10<sup>49</sup>, onde escolheu precisamente Sejano como *exemplum* de que quanto mais alto se sobe, de mais alto se cai<sup>50</sup>, leva-nos a assumir um último, imaginado elo entre duas informações, uma que temos registada em Tácito, outra, a hipotética, que se encontraria na parte que se perdeu. Lembra-se o leitor de que, ao convencer Tibério a retirar-se de Roma, manipulando a decisão do imperador em função do conhecimento que tinha da sua aversão a Roma, Sejano tinha, entre outros objectivos para si vantajosos do ponto de vista do domínio absoluto, o do controlo da correspondência que chegava a Cápreas e às mãos do *princeps*, e da que de lá vinha para Roma<sup>51</sup>. Ora, como é sabido, foi uma falha nesse controlo que lhe valeu a perdição. Decerto Tácito terá explicado, no perdido Livro 5, de que modo conseguiu Antónia, cunhada de Tibério e uma das poucas pessoas em quem ele sempre confiou, fazer-lhe chegar à ilha informação pormenorizada sobre quem Sejano realmente era e o que tramava em Roma<sup>52</sup>. Quanto a nós, que não sabemos o que o historiador contou, apesar de tudo podemos imaginar que, também nesse passo, Tácito levantava o véu sobre os alicerces de uma *fortuna* que, por desmedida, começava a esmaecer e a ameaçar catástrofe.

## Referências bibliográficas

- Ash, R. (2006). *Tacitus*. London: Bristol Classical Press.  
 Aubrion, E. (1985). *Rhétorique et histoire chez Tacite*. Metz: Université.  
 Boddington, A. (1963). Sejanus. Whose Conspiracy? *The American Journal of Philology*, 84, 1-16.  
 Courtney, E. (2013<sup>8</sup>). *A commentary on the Satires of Juvenal*. Berkeley: California Classical Studies.  
 Devillers, O. (1994). *L'art de la persuasion dans les Annales de Tacite*. Bruxelles: Latomus.

<sup>49</sup> v. 71. Para a análise dos dois *exempla* históricos que, nesta Sátira, ecoam Tácito, o de Sejano e o de Sílio, amante de Messalina, v. Keane (2012, pp. 420-425). Suetónio (*Tib.* 65.3) regista a incriminação de Sejano, perante o senado, por uma *puenda miserandaque oratione* enviada por Tibério. Sobre a função e o significado das cartas de Tibério, v. Morello (2006).

<sup>50</sup> Como também faz Séneca, em *Tranq.* 11.11.

<sup>51</sup> 4.41.1-2: *ad uitam procul Roma amoenis locis degendam impelleret. Multa quippe prouidebat: sua in manu aditus litterarumque magna ex parte se arbitrum fore, cum per milites commearent*. No entanto, em 4.57, Tácito refere a decisão do *princeps* de deixar Roma (primeiramente para a Campânia), no ano 26, como o resultado de *diu meditato prolatoque saepius consilio*, afirmando que se limitou a seguir *plurimos auctorum* ao atribuir essa partida *ad Seiani artes*: num dos momentos em que o historiador se compraz em cotejar a opinião corrente e o resultado da sua própria reflexão, Tácito interroga-se sobre se não seria apenas ao próprio Tibério que se deveria atribuir a responsabilidade da mudança, uma vez que, mesmo após a morte de Sejano, não regressou de Cápreas, aí permanecendo mais seis anos, até morrer.

<sup>52</sup> Segundo informação de Flávio Josefo (*AJ* 18.181-182), Antónia, tendo tomado conhecimento das intenções de Sejano, escreveu com cópia de pormenores o que soubera que se tramava, e, por intermédio do seu mais fiel servo, Palante, fez chegar a carta a Tibério, em Cápreas. Admitindo uma vasta conspiração liderada por Sejano, Pagán (2004, p. 98) faz notar: “The praetorian prefect was joined by senators, freedmen, and the army. Indeed, Sejanus would have succeeded if not for the daring of Antonia, Tiberius’ sister-in-law. Antonia was raising her young grandson Gaius Caligula in her house, and he had every reason to benefit from the downfall of the powerful Sejanus”.

- Galtier, F. (2011). *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*. Bruxelles: Latomus.
- Ginsburg, J. (1981). *Tradition and Theme in the Annals of Tacitus*. New York: Arno Press.
- Keane, C. (2012). Historian and Satirist: Tacitus and Juvenal. In V. E. Pagán (Ed.), *A companion to Tacitus* (pp. 401-427). Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell.
- Luce, T. J. (2006). Tacitus' Conception of Historical Change: The Problem of Discovering the Historian's Opinions. In Rh. Ash (Ed.), *Oxford Readings in Classical Studies* (pp. 339-356). Oxford: University Press (= I. S. Moxon, J. D. Smart, A. J. Woodman (Eds.) (1986), *Past Perspectives: Studies in Greek and Roman Historical Writing* (pp. 143-157). Cambridge.
- Morello, R. (2006). A Correspondence Course in Tyranny: The *Cruentae Litterae* of Tiberius. *Arethusa*, 39, 331-354.
- Nobre, R. (2010). *Intrigas Palacianas nos Annales de Tácito: Processos e tentativas de obtenção de poder no Principado de Tibério*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10451/37979>
- Pagán, V. E. (2004). *Conspiracy Narratives in Roman History*. Austin: University of Texas Press.
- Shannon-Henderson, K. E. (2019). *Religion and Memory in Tacitus' Annals*. Oxford: University Press.
- Shotter, D. C. A. (1974). The Fall of Sejanus: Two Problems. *Classical Philology*, 69, 42-46.
- Sinclair, P. (1990). Tacitus' Presentation of Livia Julia, wife of Tiberius' son Drusus. *The American Journal of Philology*, 111, 238-256.
- Sinclair, P. (1995). *Tacitus the Sententious Historian. A sociology of rhetoric in Annales 1-6*. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press.
- Syme, R. (1997<sup>R</sup>). *Tacitus*. Oxford: University Press.
- Walker, B. (1960<sup>R</sup>). *The Annals of Tacitus. A Study in the Writing of History*. Manchester: University Press.
- Woodman, A. J. (2007<sup>R</sup>). Tacitus' Obituary of Tiberius. In A. J. Woodman, *Tacitus Reviewed*. Oxford: University Press (= CQ 39, 1989, pp. 197-205).
- Woodman, A. J. (2018). *The Annals of Tacitus. Book 4*. Cambridge: University Press.
- Woodman, A. J. – Martin, R. H. (2004<sup>R</sup>). *The Annals of Tacitus. Book 3*. Cambridge: University Press.

## Resumo

Tomando como fio condutor as referências a Élio Sejano nos *Annales* de Tácito, analisam-se os processos narrativos, os recursos estilísticos e as escolhas lexicais que permitem acompanhar a personagem no seu percurso de ascensão ao fastígio do poder, observar o retrato nítido de um político cruel e sem escrúpulos e, simultaneamente, intuir e desvendar os sinais que prenunciam a sua queda e a catástrofe de todos os que com ele se relacionavam ou o haviam guindado ao poder, em última instância o *princeps*, Tibério.

## Abstract

Taking as reference thread the references to Aelius Sejanus in the *Annales* by Tacitus, we analyze the narrative processes, stylistic resources and lexical choices that allow us to follow the character on his path to ascend to the glory of power, observe the sharp portrait of a cruel and unscrupulous politician and, simultaneously, intuiting and unveiling the signs that foreshadow his fall and the catastrophe of all of those who were related to him or had brought him to power, ultimately the *princeps*, Tiberius.



## *Vivus per ora uirum*, mas também *per faciles buxos*: sobreviver ao dilúvio do esquecimento segundo Marcial\*

*Vivus per ora uirum*, but also *per faciles buxos*: surviving the deluge of oblivion, according to Martial

**Maria José Ferreira Lopes**

Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais,  
Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos, Portugal  
mjlopes@ucp.pt

**Palavras-chave:** Marcial, epigramas, imortalidade, memória, *Monimenta doloris*, metamorfose.  
**Keywords:** Martial, epigrams, immortality, memory, *Monimenta doloris*, metamorphosis.

### *Vltima semper exspectanda dies hominis*<sup>1</sup>

Viver na Roma do século I implicava confrontar-se permanentemente com a frágil mortalidade do ser humano: a vida era acidentada, difícil e curta; a morte, uma evidência quotidiana e omnipresente.

A encenação pública da violência e da morte – seja esta imposta ou natural – é aliás algo que sobressai da experiência romana, tendo por clímax as execuções integradas em representações como o mimo *Laureolus*, nos antípodas da discrição típica da tragédia grega. Marcial assevera (*de Spectaculis*, 9, 12) que, deste modo, *quae fuerat fabula, poena fuit* – “o que havia sido fábula em punição real se volveu”<sup>2</sup> –, passando a castigo merecido – *supplicium dignum* – para cri-

\* Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UID/FIL/00683/2019, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

<sup>1</sup> É com a perifrástica passiva e o verbo *debere* – expressões de obrigação e necessidade – que Ovídio (*Metamorfoses*, 3, 135-137) expõe a suma fragilidade da vida humana: ... *sed scilicet vltima semper/exspectanda dies hominis, dicitur beatus/ ante obitum nemo supremaque funera debet*. “Mas é bem certo que o último dia de um homem deve sempre ser aguardado, e ninguém deve ser dito feliz antes da morte e das derradeiras exéquias.”, tradução de Paulo Farmhouse Alberto (2014).

<sup>2</sup> As traduções de epigramas de Marcial pertencem à edição MARCIAL (2000-2004), Epigramas, trad. Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão e Paulo Sérgio Ferreira, introd. e notas de Cristina

mes horrendos como o parricídio<sup>3</sup>. Paralelamente, a morte violenta de grandes personalidades, como César ou Cícero, foi objecto de elaborações literárias que se tornaram memórias culturais.

O suicídio era com frequência acompanhado de uma encenação mitificante, enquadrada pelo conceito de *bona* ou *romana mors*, em que convergiam as virtudes tradicionais e a ética estoica. Assumida por doentes graves, como Sílio Itálico<sup>4</sup>, esta morte voluntária celebrou-se sobretudo como acto de resistência contra a opressão, graças aos relatos de historiadores e poetas e seu impacto na posteridade. No contexto politicamente violento do século I, recorde-se a exemplaridade trágica dos suicídios de Séneca ou Árria Maior<sup>5</sup>; e o requinte festivo e irónico do de Petrónio, que incluiu a leitura de *fabulae* satíricas<sup>6</sup>.

Também a morte por causas naturais era rodeada de teatralidade e implicava um profundo impacte social. O cruzamento do *priuatus* com o *publicus* era patente nos rituais do óbito, do funeral e da sepultura<sup>7</sup>. A *pompa funebris* dos mais privilegiados, ao expor ao olhar e aos ouvidos dos concidadãos o rosto e os feitos do falecido e dos antepassados – cujas máscaras fúnebres eram exibidas nos *atria* –, celebrava e actualizava a memória da pertença à família e à coisa pública, assim sublinhando a dimensão identitária da morte. A tradição de construir sepulcros ao longo das estradas e noutros locais frequentados pelo público demonstra

---

de Sousa Pimentel, 4 vols. Lisboa: Edições 70. O original latino foi consultado na base de dados *Itinera Electronica* ([http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/Martial\\_epigrammes](http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/Martial_epigrammes)), com algumas diferenças no âmbito da numeração.

- <sup>3</sup> Assinale-se que o poeta explora ostensivamente o contraste simbólico entre facto e ficção presente na encenação realista do epílogo de *Laureolus*: principia o epigrama comparando o suplício de Prometeu, “à cítia fraga agrilhoado” – *Qualiter in Scythica religatus rupe Prometheus* (v. 1) –, com a “cruz não falsa” do condenado *ad bestias* – *non falsa pendens in cruce Laureolus* (v. 4).
- <sup>4</sup> Figura notável, contemporânea de Marcial e por ele lembrada a propósito dos túmulos de Cícero e Virgílio (*Epigramas*, 11, 48 e 50), o seu poema sobre a segunda guerra púnica enuncia um famoso elogio do suicídio: *nullo nos inuida tanto/armauit Natura bono, quam ianua mortis/ quod patet et uita non aequa exire* (*Punica*, 11, 186-88). Perante uma doença incurável e já muito idoso, Sílio deixou-se morrer por inanição c. 101, como relata Plínio, o Jovem, na sua correspondência (3,7). Marcial descreve um caso destes a propósito da morte de Festo (*Epigramas*, 1, 78), referindo outros métodos, aparentemente menos “romanos”: “Pois que uma doença contagiosa injustamente lhe oprimia a garganta,/ e a negra infecção se estendia para o rosto,/ animando ele próprio, de rosto enxuto, os amigos em pranto,/ Festo decidiu encaminhar-se para os lagos estígius./ Não desfigurou o virtuoso rosto com um secreto veneno,/ ou distorceu os funestos fados com uma lenta fome,/ mas, com uma morte à romana, terminou a honesta vida [*Sanctam Romana uitam sed morte peregit*] e abandonou a alma na mais nobre pira.”
- <sup>5</sup> Os trechos perpetuadores da memória são, respectivamente, de Tácito (*Annales*, 15, 60-64) e Plínio, o Jovem (*Cartas*, 3, 16).
- <sup>6</sup> De novo, Tácito é o fautor da imortalização do relato (*Annales*, 16, 19).
- <sup>7</sup> Marcial refere o ritual do fechar os olhos do defunto num dos seus epigramas-epitáfios (10, 63), em que uma virtuosa matrona salienta, entre os grandes feitos da sua longa existência, ter conseguido que todos os seus filhos lhe sobrevivessem: “Deu-me Juno cinco rapazes, e outras tantas raparigas:/ todas as suas mãos cerraram os meus olhos.” (vv. 5-6) A importância de actos, pessoais mas também públicos, como chorar e queimar incenso junto do corpo do falecido, é frisada em vários epigramas, nomeadamente 10, 26, sobre o centurião Varo, falecido inesperadamente no Egipto, de que nos ocuparemos mais adiante.

precisamente a insistência neste propósito de os mortos buscarem o olhar dos vivos, e estes os recordarem<sup>8</sup>.

Como assinala Claire Béchéec (2013, p. 135), a memória dos mortos desempenhava um papel essencial na identidade dos vivos:

*La memoria est particulièrement importante à Rome, car elle répond au besoin de s'enraciner dans une tradition et un passé: elle vise à rattacher le monde des vivants à la chaîne des disparus et constitue le lien concret entre les deux communautés. Propriété de chaque âme individuelle, elle est elle-même l'âme de la société dans une connaissance du passé. La memoria est donc ce qui permet à l'individu comme à la société de maintenir une cohésion, une tension entre ses parties, unies dans la conscience qu'il existe autre chose.*

Contudo, este convívio próximo e frequente com a morte não exorcizava a angústia da espera, do aniquilamento, e da incerteza do depois – o *metus (meae) mortalitatis*, na expressão de Quintiliano (*Institutio Oratoriae*, 6, 0, 1); nem obliterava o choque da perda, sobretudo no contexto da *iniusta mors* de parturientes, crianças e jovens, que o trágico infortúnio do grande professor de retórica exemplifica<sup>9</sup>. O florescimento então vivido pelos cultos mistericos que prometiam a salvação – com o Cristianismo nascente a ocupar lugar de destaque –, e por certas escolas filosóficas radica nesse *metus mortalitatis* (Green, 2000, pp. 78, 84).

Os escritores – e sobretudo os poetas –, porta-vozes lapidares das inquietações do seu tempo, buscavam explicações e soluções, muitas vezes mesclando tradições religiosas populares com elaborações míticas, e teorias filosóficas. Assim ocorre em Virgílio, Cícero e Séneca – autores mencionados com admiração por Marcial –, Lucrecio ou Plínio, o Velho, alguns deles absolutos cépticos em relação à vida depois da morte. Por seu lado, o sumo pragmatismo do direito romano dedicou a sua atenção a todos os pormenores legais (Rodríguez, 2016, p. 28).

## Marcial e os *Monimenta doloris*

A morte ocupa um lugar destacado no vasto fresco de “sabor ao humano”<sup>10</sup> da Roma flaviana que Marcial pintou em tons predominantemente satíricos. A brutalidade dos suplícios e da arena é exposta sobretudo, como já se viu, no *Liber de spectaculis*. Ao longo dos restantes 14 livros de epigramas, por vezes sob a forma de epicéδιο ou epitáfio, o poeta de Bílbilis ergueu, com pequenas peças,

<sup>8</sup> Este desejo de perpetuar a memória levou Cícero a comentar com Ático o projecto de construir para a sua amada filha Túlia um monumento fúnebre em jardins frequentados pelo público: *Cogito interdum trans Tiberim hortos aliquos parare, et quidem ob hanc causam maxime: nihil enim uideo, quod tam celebre esse possit; sed quos, coram uidebimus; ita tamen ut hac aestate fanum absolutum sit.* (*Ad Atticum*, 12, 19, 1)

<sup>9</sup> O próprio Quintiliano relata, no prólogo do livro sexto da *Institutio Oratoria*, a perda de toda a sua família (a jovem esposa e os dois filhos) por motivos de doença.

<sup>10</sup> Adaptação do famoso verso *hominem pagina nostra sapit* – “a minha página tem sabor a homem” (10, 4, 10).

um memorial da forma como a sociedade romana de então concebia o acto de morrer, o sepultamento, o medo do além-túmulo, o luto, público e privado, e o desejo de preservar a memória dos entes queridos.

Além de curtas referências, ora críticas, ora elogiosas ao suicídio<sup>11</sup>, os poemas abordam o impacte da *iniusta mors* de crianças e jovens, a maior prova da impotência humana perante os imponderáveis, as injustiças humanas e os caprichos dos invejosos deuses (10, 53, 3). A dor causada pela perda de seres amados – e que desaconselha os afectos demasiado profundos<sup>12</sup> – transparece dos lamentos emocionados e do vocabulário com que o poeta increpa a inveja cruel das Parcas: *Heu crudele nefas malaeque Parcae!* (sobre a morte do único filho de Salano, 6, 62, 3); com verbos como *inuidere*, *fraudare* e *rapere*; nomes como *crimen*, *facinus*, *scelus*, *rapina*, *nefas*; e adjectivos como *iniquus*, *inmodicus*, *inuidus*, *saeuus*, *laeuus*, *malus*, *brevius*.

Depois dos ritos fúnebres – momento fundamental no processo da homenagem e do luto, referido por exemplo no caso do incenso e das lágrimas que não puderam ser oferecidos a Camónio Rufo (6,85, 11-12)<sup>13</sup> –, os restos mortais são guardados num túmulo, erigido num terreno que passa a ser propriedade inviolável e eterna dos Manes do morto: *victrix possidet umbra nemus* – “a sombra vencedora tem a servi-la um bosque”, assevera Marcial lapidarmente, a propósito do general Fusco (6, 76, 6). A pequena Antula é pretexto para reiterar, em dois epigramas (1, 114 e 116), a ligação indestrutível e ciosamente defendida do campo aos seus Manes:

*Hoc nemus aeterno cinerum sacrauit honori  
Faenius et culti iugera pulchra soli.  
Hoc tegitur cito rapta suis Antulla sepulchro,  
Hoc erit Antullae mixtus uterque parens.  
Si cupit hunc aliquis, moneo, ne speret agellum:  
Perpetuo dominis seruiet iste suis.* (1, 116)<sup>14</sup>

Neste epigrama, e no já citado sobre Fusco (6, 76), os verbos usados por Marcial exprimem essa relação em termos claros: às *cineres/umbra* (cinzas/sombra – sujeito) cabe *possidere* (possuir), ao *nemus/agellum* (bosque/campinho – sujeito), *servire/sacrare* (servir, ser consagrado).

<sup>11</sup> Além do já citado elogio à *romana mors* de Festo, recorde-se o dístico atacando a motivação do suicídio de Fânio: “não é uma loucura: para não morrer, morrer?” (2, 80, 2).

<sup>12</sup> *Inmodicis brevis est aetas et rara senectus./ Quidquid amas, cupias non placuisse nimis.* – “Breve é o tempo das grandes almas e rara a velhice:/ ao que amares, não desejes que te encante demais” (6, 29, 7-8).

<sup>13</sup> *Accipe cum fletu maesti breue carmen amici/ atque haec absentis tura fuisse puta* – “Aceita com triste pranto o breve canto de um amigo/ e toma-o qual incenso deste que está ausente”.

<sup>14</sup> “Este pequeno bosque, consagrou-o à eterna homenagem das cinzas/, Fénio, bem como as poucas jeiras de solo cultivado./ Oculta neste túmulo está Antula cedo roubada aos seus, / nele hão-de misturar as suas cinzas a Antula, um e outro, os seus pais./ Se alguém deseja este campo, aconselho-o a perder a esperança:/ este há-de ficar para sempre ao serviço dos seus donos”.

As sucintas referências à morada além-túmulo dos mortos parecem descrever uns *Infera* opressivos e sombrios, de ecos homéricos, embora com aportações virgilianas. Predomina o pavor das *nigras umbras*, rodeadas pelas águas infernais do Estige: *ad Stygias famulus descenderet umbras*, 1, 101, 5; *ad Stygias umbras*, 1, 114, 5; *Stygias domos*, 6, 18, 2; e *ad infernas liber iturus aquas*, 1, 101, 10. Neste local horrendo pontificava o medonho Cérbero, o que leva Marcial a pedir aos seus falecidos pais que protejam a pequena Erócion, *ne nigras horrescat Erotion umbras/oraque Tartarei prodigiosa canis* (5, 34, 3-4). Ainda assim, ocorrem algumas referências às moradas elísias e seus amenos bosques: *Elysias gaudet adisse domos*, 1, 93, 2; *tu colis Elysios nemorisque habitator amoeni*, 9, 51, 5.

Apesar de aparentemente confinadas, as *umbrae* podiam subir à superfície terrestre para reclamar a atenção dos vivos. Estes tinham a obrigação sagrada de cultivar a memória dos mortos, tanto maior no caso dos pais de crianças e jovens, vítimas da subversão da ordem natural das coisas<sup>15</sup>. A propósito do sentimento de culpa dos pais por sobreviverem aos filhos, abordado também por Quintiliano<sup>16</sup>, Marcial afirma que o propósito da vida deles será apenas honrar os Manes do falecido, como ordena o dístico final do primeiro epigrama sobre Antula (1, 114, 5-6):

Mais justo fora que tivesse sido o pai a descer às sombras estígias.  
Já que isso não foi permitido, que ele viva, para venerar os ossos dela<sup>17</sup>.

Da parte dos Manes há uma atitude ameaçadora, clarificada noutros versos, em que Marcial segue o modelo da interpelação aos transeuntes típico dos epítáfios: do olhar atento aos dizeres do epítáfio, solicitado pelo pantomimo Páris – “Sejas quem fores, viajante que trilhas a via Flamínia, / não passes ao largo deste mármore ilustre” (11,13, 1-2)<sup>18</sup> –, à terrível ameaça feita aos futuros donos do campo onde jaz a pequena escrava Erócion (10, 61, 3-6):

Tu, quem quer que sejas, que, depois de mim, fores dono deste torrão,  
dá, aos seus pequenos manes, o devido tributo.  
Assim se não apague teu lar, assim tua família esteja a salvo e o único  
motivo de choro seja em teu campo esta pedra.<sup>19</sup>

Preservar a memória dos mortos (*ossa colere*) era um acto visto como manifestação fundamental de *pietas* e amizade, uma honra para quem cumpria tal *munus*

<sup>15</sup> Inversamente à culpa e luto obrigado dos vivos perante a *iniusta mors* de crianças e jovens, Marcial considera injusto chorar muito quem muito viveu (10, 71, 8): *Inprobius nihil his fletibus esse potest*.

<sup>16</sup> Por um lado, ele merece de algum modo o sofrimento: *Nemo nisi sua culpa diu dolet*; por outro, a dor que lhe marcará o resto da vida será o castigo de ter sobrevivido aos filhos: *certe patientia uindicet te reliqua mea aetate*. (*Institutio Oratoriae*, 6, 0, 13).

<sup>17</sup> *Ad Stygias aequum fuerat pater isset ut umbras/ Quod quia non licuit, uiuat, ut ossa colat*.

<sup>18</sup> *Quisquis Flaminiam teris, uiator,/ noli nobile praeterire marmor*.

<sup>19</sup> *Quisquis eris nostri post me regnator agelli,/ Manibus exiguis annua iusta dato:/ Sic lare perpetuo, sic turba sospite solus/ Flebilis in terra sit lapis iste tua*.

(*perpetuo tempore uiuet honor*, 1, 88, 8). Marcial elogia a fidelidade à memória de entes queridos, exemplificada pelos esforços, também públicos, de Mélior em relação ao amigo Bleso (8, 38):

Quem oferece, com pertinaz afecto,  
os bens da sua prodigalidade a alguém que os apreciará,  
talvez ande à caça de heranças ou torne a pedir algo em troca.  
Mas se alguém persiste em honrar  
um nome que resistiu à morte e à sepultura,  
que procura senão aliviar a sua dor [*parcius dolere*]?  
Conta a diferença entre o ser bom e querer parecê-lo.  
Tu dás o exemplo, Mélior, é certo e sabido,  
tu que, nas exéquias, pesaroso, o nome  
do defunto Bleso não deixas extinguir-se:  
de generosa arca dás abundantes fundos  
para a celebração do dia do seu nascimento,  
à corporação dos escribas fiéis à sua memória,  
e crias tu próprio a fundação de Bleso.  
Este tributo, muito tempo o darás, enquanto viveres;  
este continuará a ser, mesmo depois das cinzas, o teu tributo.

De facto, os epigramas fúnebres de Marcial evidenciam a relação indissociável entre a recordação dos mortos e o consolo dos vivos. Entre as várias estratégias ou *monimenta doloris* para lidar com a ferida – *uulnus* – causada nos que cá ficaram, e *parcius dolere*, destaca-se, desde logo, o cuidado posto na construção do túmulo onde as cinzas repousam e através do qual o nome do morto permanece na memória<sup>20</sup>. O mármore, de Paros ou de outra origem, é várias vezes apontado como símbolo de máximo luxo, e por isso de grande afecto (v.g. 1, 88, 3 e 10, 63, 1).

Os *monimenta doloris* podiam também ser mais modestos, mas talvez mais próximos – da escrita de uma *Consolatio*, a pequenos detalhes relacionados com a memória diária dos entes queridos. Por várias vezes Marcial refere objectos, como retratos, pintados ou esculpidos, que são usados como forma de lembrar e homenagear um familiar ou amigo morto<sup>21</sup>. É o que sucede com a imagem de Marco António Primo (10,32), que o poeta ornamenta com flores<sup>22</sup>, e nos traz à memória a biografia de Suetónio sobre o imperador Augusto<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> A este propósito, vejam-se os esforços de Cícero para atenuar a insuportável dor pela perda da filha (Hope, 2017, pp. 57-59). Já foi aqui mencionado o projecto de um monumento com grande exposição pública (n. 8).

<sup>21</sup> O gosto por retratar entes queridos incluía os animais de estimação, como a cadelinha Issa (1, 109). Os romanos também sepultavam os seus bichos preferidos, como informa o epigrama 7, 87 sobre o rouxinol de Telesila (v. 8).

<sup>22</sup> “Esta pintura que enfeito com violetas e rosas,/ perguntas, Cediciano, que semblante reproduz?/ Assim era Marco António Primo no auge/ da vida: nesta face o velho revê a sua juventude./ Oxalá a arte pudesse reproduzir o seu carácter e a sua alma!/ Não haveria, no mundo, quadro algum mais belo.”

<sup>23</sup> Segundo a *Vita Caligulae* (7), o velho imperador tinha no seu quarto uma efígie de um pequeno bisneto, filho de Germânico e Agripina, falecido na infância, e beijava-a sempre que aí entrava.

A importância da imagem ganha relevo quando o ente querido faleceu longe, não havendo acesso às exéquias, e por vezes nem sequer às cinzas. O caso de Camónio Rufo, morto na longínqua Capadócia, longe do pai – a mãe nunca é citada –, com cerca de vinte anos, no início de uma carreira promissora, é particularmente sintomático. Marcial parece estimá-lo muito<sup>24</sup>: menciona várias vezes o facto de ser apreciador dos epigramas, e dedica-lhe três depois da morte. O primeiro, no livro sexto (6,85), mostra o poeta a dirigir-se ao jovem, partindo da importância que ele dava aos seus epigramas, para valorizar a oferta de um poema fúnebre. Além da usual menção às invejosas Parcas, e dos lamentos pela *iniusta mors*, Marcial incita a terra natal de Camónio a prestar-lhe as homenagens devidas, preservando a memória das suas muitas qualidades. É também sublinhada a importância dos rituais fúnebres: em paralelo com a triste situação do pai, privado do filho e da assistência aos seus últimos momentos e exéquias, o poeta apela ao jovem para que aceite estes versos – qual incenso, *absentis tura* – como substituto dos rituais presenciais de um amigo.

Eis que sem ti, Camónio Rufo, o sexto livro é editado,  
e já não espera, meu amigo, ter-te por leitor.  
A nefanda terra dos Capadócius, sob génio funesto  
por ti visitada, devolve a teu pai as cinzas e os ossos.  
Derrama lágrimas Bonónia privada do teu Rufo,  
e que ressoe o pranto por toda a Emília.  
Ai quanta piedade a sua! Ai como morreu, com tão pouca idade!  
Vira os prémios do Alfeu pela quinta vez há pouco.  
Tu costumavas de cor desfiar os meus gracejos.  
Tu, Rufo, costumavas reter minhas piadas por inteiro.  
Aceita com triste pranto o breve canto de um amigo  
e toma-o qual incenso deste que está ausente.<sup>25</sup>

Em dois epigramas do nono livro, o poeta fala sobre o retrato de Camónio, certamente inspirado pela sua contemplação alguns anos depois da morte do jovem. O primeiro (9, 74), com apenas dois dísticos e a concisão lapidar típica do género e do poeta, descreve a inesperada representação de Camónio, expondo no último verso a dolorosa causa:

<sup>24</sup> Marcial parece sincero, mas, como salienta J. L. Brandão (2004, p. 37), é sempre possível que, subjacente à amizade, esteja também algum interesse relacionado com a sua vida de cliente, em que o sumo patrono era o tirânico Domiciano. Esta dependência dos ricos e poderosos enquadra e relativiza o pejorativo rótulo de “adulador” que normalmente é associado ao poeta (Pimentel, 2012, pp. 121 sgg.).

<sup>25</sup> *Editur en sextus sine te mihi, Rufe Camoni, / nec te lectorem sperat, amice, liber: / impia Cappadocum tellus et numine laeuo / uisa tibi cineres reddit et ossa patri. / Funde tuo lacrimas orbata Bononia Rufo, / et resonet tota planctus in Aemilia: / heu qualis pietas, heu quam breuis occidit aetas! / uiderat Alpei prae-mia quinta modo. / Pectore tu memori nostros euoluere lusus, / tu solitus totos, Rufe, tenere iocos, / accipe cum fletu maesti breue carmen amici / atque haec absentis tura fuisse puta.*

O retrato de Camónio, em menino, se conserva na pintura  
e da criança subsiste a delicada figura.  
Não mandou representar o rosto na flor da idade  
o devoto pai que teme ver uma boca muda.<sup>26</sup>

No segundo deles (9, 76), também centrado na contemplação do retrato – como mostram os demonstrativos *haec sunt illa ... ora* –, Marcial alonga-se em comentários saudosos sobre a breve vida do seu querido Camónio – *mei Camoni* –, que o poeta de algum modo acompanhara. Depois de reiterar as habituais referências à *inuidia* das Parcas e de lembrar que o desafortunado pai só pudera receber as cinzas do filho, Marcial aproveita o último dístico para enfatizar o papel dos seus versos como esclarecedores e preservadores da memória do jovem: apesar de restar dele um retrato como criança pequena – consequência pungente da profundíssima dor do pai, incapaz de suportar a mudez (*ora muta*) de um jovem, como indicara o epigrama 9, 74 –, os seus poemas deixariam o seu rosto de jovem de vinte anos para a posteridade.

Esta que vês é a face do meu querido Camónio,  
foi este o aspecto e os primeiros traços de menino.  
Crescera este rosto, mais forte, duas dezenas de anos,  
e a barba se comprazia agora de tingir as suas faces,  
e, dedicada uma só vez, purpurou há pouco as navalhas  
enquanto a afloravam. Uma das três irmãs o invejou  
e à apressada trama tratou de cortar os fios,  
e as cinzas da pira ausente restituiu a urna ao pai.  
Mas para que não só a pintura nos fale do menino,  
esta imagem maior ficará nos meus escritos.<sup>27</sup>

### *Viuus per ora uirum*

Mais do que eventualmente infiéis ao modelo, as pinturas são objectos frágeis e perecíveis, e mesmo os túmulos acabam destruídos pelo “dilúvio” do tempo. Como Marcial assinala, em dois epigramas próximos (11, 48 e 50), nem o grande Virgílio escapava aos danos dos elementos e à perda de memória colectiva ocasionada pelo passar do tempo. A inacreditável decadência do seu monumento funerário foi obviada pelo senador e poeta Sílio Itálico, depois de comprar o respectivo terreno, como já tinha feito com o seu adorado Cícero:

Sílio presta homenagem a este monumento do grande Marão,  
ele que os campos do facundo Cícero possui.

<sup>26</sup> *Effigiem tantum pueri pictura Camoni/ seruat et infantis parua figura manet. /florentes nulla signauit imagine uoltus,/ dum timet ora pius muta uidere pater.*

<sup>27</sup> *Haec sunt illa mei quae cemitis ora Camoni,/ haec pueri facies primaque forma fuit. /creuerat hic uultus bis denis fortior annis /gaudebatque suas pingere barba genas, /et libata semel summos modo purpura cultros /sparserat. Inuidit de tribus una soror /et festinatis incidit stamina pensis /apsentemque patri retulit urna rogam. /Sed ne sola tamen puerum pictura loquatur, /haec erit in chartis maior imago meis.*

Outro herdeiro e senhor do seu túmulo e do seu lar  
nem Marão nem Cícero haveriam de preferir.<sup>28</sup>

As cinzas já quase abandonadas e o sagrado nome de  
Marão uma só pessoa havia que os honrava, e era pobre.  
Sílio decidiu vir em socorro daquela sombra amada:  
honra assim o poeta um poeta não menos inspirado.<sup>29</sup>

Mas, depois da morte de Sílio, quem protegeria os túmulos desses grandes  
homens? Na verdade, assim como os versos esclarecem o que as imagens escondem,  
também a homenagem mais duradoura é proporcionada pelos versos dos  
poetas, como já Cícero, nas *Tusculanas* (1, 15, 34), afirmara, usando a autoridade  
“aliterativa” de Ênio em relação a si próprio:

*Nemo me lacrimis decoret neque funera fletu  
faxit. Cur? volito vivus per ora virum.*

Que ninguém me honre com lágrimas nem celebre os meus ritos fúnebres com choro.  
Porquê? Eu voo, vivo, pela boca dos homens.

Como famosamente salienta, cheio de esperança, Horácio, esta protecção  
contra a *imber edax* e o *Aquilo inpotens* (3, 30, 3), mas sobretudo contra a falta de  
memória das gentes, fará renascer no futuro o poeta e os seus temas, sempre que  
os seus versos forem lembrados (3, 30, 6-9):

*Non omnis moriar multaue pars mei  
uitabit Libitinam; usque ego postera  
crescam laude recens, dum Capitolium  
scandet cum tacita uirgine pontifex.*

Este *topos*, sugerido por Marcial a propósito do retrato de Camónio, como já  
se viu, – *haec erit in chartis maior imago meis* (9, 76, 10) –, está presente em vários  
dos seus epigramas, que reiteram que a forma mais segura de obter imortalidade  
é através da memória construída pelo próprio poeta. Assim, na conclusão do 10,  
26, a propósito do centurião Varo, desaparecido, também ele, longe de Roma e  
dos seus amigos – *datur aeterno uicturum carmine nomen*:

Varo, há pouco conhecido por teu lácio ramo de vide nas cidades  
Paretónias e chefe memorando para teus cem soldadso,  
Eis que, prometido em vão ao ausónio Quirino,  
Agora jazes, sombra estrangeira, em lageia plaga,  
Não pude banhar de lágrimas a tua regelada face,  
Nem espesso incenso ajuntar à triste pira,

<sup>28</sup> (11, 48) *Silius haec magni celebrat monumenta Maronis, /iugera facundi qui Ciceronis habet. /Heredem dominumque sui tumuliue larisue /non alium mallet nec Maro nec Cicero.*

<sup>29</sup> (11, 50) *Iam prope desertos cineres et sancta Maronis / nomina qui coleret pauper et unus erat. /Silius optatae succurrere censuit umbrae, /et uates uatem non minor ipse colit.*

Mas meu imortal poema dá-te um nome eterno.  
Acaso, Nilo enganador, até esta homenagem me podes recusar?<sup>30</sup>

### Uma Arca para a *umbra* através dos *cineres*: *per faciles buxos*

Contudo, não satisfeito e decerto ciente de que nem todos dispunham de versos imortalizadores – e que mesmo estes podiam desaparecer... –, Marcial sugere uma segunda salvaguarda da alma e da memória, consoladora sobretudo para figuras humildes como o jovem escravo Álcimo: uma fusão com a natureza, através das plantas nascidas junto ao sepulcro, símbolos do perpétuo retorno – *per faciles buxos* (1, 88, 5). Assim, parece evocar as numerosas transformações em plantas – como o jacinto, a mirra, o cipreste ou o loureiro –, de humanos que os deuses pretendiam manter de algum modo vivos – *in noua corpora mutatas formas*, parafraseando Ovídio (*Met.*, 1, 1-2), que explorou a metamorfose, uma das temáticas fundamentais da mitologia grega.

Esta ideia é já sugerida num dos epigramas dedicados a Antula (1,114, 1-3):

Estes jardins de ti vizinhos, Faustino,  
Fénio Telésforo os possui, o breve campo e os húmidos prados.  
Sepultou aqui as cinzas da sua filha e imortalizou o nome<sup>31</sup>.

E é completamente desenvolvida no poema dedicado ao jovem Álcimo (1, 88), constituindo a explanação da filosofia sobre a “vida” depois da morte que regia o poeta – *Non aliter cineres mando iacere meos*:

Álcimo, que, arrebatado ao seu senhor no florir dos anos  
a terra labicana cobre com suave relva,  
aceita, não a vacilante massa de mármore de Paros,  
que um vão afã oferece, destinada a ruir, à tua cinza,  
mas os flexíveis buxos e as espessas sombras das videiras  
e as ervas que verdecem orvalhadas pelas minhas lágrimas.  
Aceita, caro rapaz, o testemunho da minha dor:  
esta homenagem viverá para ti, pelo tempo sem fim.  
Quando Láquesis tiver acabado de fiar os meus derradeiros anos,  
não de outro modo recomendo que possam repousar minhas cinzas.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *Vare, Paraetonias Latia modo uite per urbes/ Nobilis et centum dux memorande uiris./ At nunc Ausonio frustra promisse Quirino./ Hospita Lagei litoris umbra iaces./ Spargere non licuit frigentia fletibus ora./ Pinguia nec maestis addere tura rogis. /Sed datur aeterno uicturum carmine nomen: /Numquid et hoc, fallax Nile, negare potes?*

<sup>31</sup> *Hos tibi uicinos, Faustine, Telesphorus hortos/ Faenius et breue rus uaque prata tenet. /Condidit hic natae cineres nomenque sacrauit.* Também a propósito de Erócion (5, 34, 9), Marcial destaca a vegetação e a terra que cobrem os frágeis ossos.

<sup>32</sup> *Alcime, quem raptum domino crescentibus annis/ Labicana leui caespite uelat humus./ Accipe non Pario nutantia pondera saxo./ Quae cineri uanus dat ruitura labor./ Sed faciles buxos et opacas palmitis umbras/ Quaeque uirent lacrimis roscida prata meis/ Hic tibi perpetuo tempore uiuet honor./ Cum mihi supremos Lachesis perneuerit annos/ Non aliter cineres mando iacere meos.*

## Referências bibliográficas

- Behec, C. (2013). *La vie surnaturelle dans le monde gréco-romain*. Presses Universitaires de Rennes.
- Brandão, J. L. (2004). Amor e Morte em Marcial. In C. Pimentel, J. L. Brandão & D. Leão (Coords.), *Toto notus in orbe Martialis: Celebração de Marcial 1900 após a sua morte* (pp. 33-48). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra/ Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Green, M. (2000). *The Meaning of Salvation*. Vancouver: Regent College Publishing.
- Henriksen, Ch. (2012). *A Commentary on Martial, Epigrams, Book 9*. Oxford: Oxford University Press.
- Hope, V. (2017). Living without the dead: finding solace in ancient Rome. In F. S. Tappenden & C. Daniel-Hughes (Eds.), *Coming Back to Life: The Permeability of Past and Present, Mortality and Immortality, Death and Life in the Ancient Mediterranean* (pp. 33-48). Montreal, Quebec: McGill Scholarly Publishing. Acedido em <http://oro.open.ac.uk/49330/>.
- Marcial (2000-2004). *Epigramas*. Trad. Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão & Paulo Sérgio Ferreira, introd. e notas de Cristina de Sousa Pimentel, 4 vols. Lisboa: Edições70.
- Ovídio (2014). *Metamorfoses*. Introd. e trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Pimentel, C. (2012). A Roma dos Flávios: gente e sentimentos nos Epigramas de Marcial. In C. Pimentel, J. L. Brandão & P. Fedeli (Coords.), *O poeta e a cidade no mundo romano* (pp. 121-133). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Rodríguez, J. R. (2016). Aspectos legais do mundo funerário romano. In L. M. Omena & P. P. A. Funari (Orgs.), *Práticas funerárias no mediterrâneo romano* (pp. 25-46). Jundiaí: Paco Editorial.

## Resumo

Célebres pelo retrato satírico da Roma flaviana, os *Epigramas* de Marcial evidenciam também a dolorosa e trágica fragilidade dos seres humanos. *Inbellis praeda* (13, 94, 2) à mercê da feroz injustiça social, de acidentes, crimes e doenças, a humanidade é ainda alvo da *invidia* dos deuses, personificada pela *iniqua* Láquesis (10, 53, 3), que alcança até os filhos dos imortais (9,86, 4 e 6). A inexorabilidade da morte e a obliteração quer da presença física do indivíduo, quer da sua memória entre os vivos, eram temas candentes nesses tempos instáveis e violentos, resultando na proliferação de cultos místéricos que prometiam a salvação. As perspectivas sobre o Além e a imortalidade da alma eram variadas, mesclando tradições religiosas populares com elaborações literárias, informadas por escolas filosóficas antitéticas, como ocorre com Virgílio, Cícero e Séneca – autores mencionados com admiração por Marcial –, Lucrécio ou Plínio, o Velho. O poeta de Bîlbilis acredita num Além tradicional: ainda que inclua *Elysias domos* (1, 94, 2), predomina o pavor das *nigras umbras* e do medonho Cérbero (5, 34, 3). Recordar os mortos e mitigar o *uulnus* dos vivos, ferida mais dolorosa nas mortes de jovens, eram imperativos cumpridos através de diversos *monimenta doloris*. Certo do efeito destruidor do “dilúvio” do tempo não apenas sobre objectos frágeis como as pinturas, mas até sobre monumentos de pedra, Marcial sublinha repetidamente o papel imortalizador dos seus versos, como já Ênio fizera com o seu *uiuus per ora uirum*; mas sugere uma segunda “Arca” da alma e da memória, consoladora sobretudo para figuras humildes como o jovem escravo Álcimo: uma fusão com a natureza, através das plantas nascidas junto ao sepulcro, símbolos do perpétuo retorno – *per faciles buxos* (1,88, 5). Assim, parece evocar as numerosas metamorfoses em plantas, como o jacinto ou o cipreste, de humanos que os deuses pretendiam manter de algum modo vivos.

## Abstract

Famous for the satirical portrayal of Flavian Rome, Martial's Epigrams also reveal the painful and tragic fragility of human beings. *Inbellis praeda* (13, 94, 2) at the mercy of ferocious social injustice, accidents, crimes and diseases, mankind is still the object of the *invidia* of the gods, personified by the *iniqua* Lachesis (10,53, 3), who reaches even the sons of the immortals (9,

86, 4 and 6). The inexorability of death and the obliteration of both the physical presence of the individual and his memory among the living was a hot topic in these unstable and violent times, resulting in the proliferation of mystery cults promising salvation. The perspectives on the Beyond and the immortality of the soul were varied, mixing popular religious traditions with literary elaborations, informed by antithetical philosophical schools, as with Virgil, Cicero, and Seneca – authors alluded to by Martial with admiration –, Lucretius or Pliny the Elder. The poet of Bilbilis believes in a traditional Beyond: even though it includes *Elysias domos* (1, 94, 2), the dread of the *nigras umbras* and the hideous Cerberus predominates (5, 34, 3). Remembering the dead and mitigating the *uulnus* of the living, more painful in the deaths of young children, were imperatives fulfilled through several *monimenta doloris*. Certain of the destructive effect of the “deluge” of time, not only on fragile objects such as paintings, but even on stone monuments, Martial repeatedly emphasizes the immortality of his verses, as Ennius had already done with his *uiuus per ora uirum*; but suggests a second “Ark” of the soul and memory, consoling especially for humble figures like the young slave: a fusion with nature, through the plants born near the grave, symbols of the perpetual return – *per faciles buxos* (1,88, 5). Thus, he seems to evoke the numerous metamorphoses in plants, such as the hyacinth or the cypress, of humans that the gods intended to maintain in some way alive.

## Catástrofe e redenção em “De aquel viejo dolor”, de Teresa Lamas

Catastrophe and redemption in “De aquel viejo dolor”, by Teresa Lamas

**Ignacio Roldán Martínez**

Universidad Internacional de la Rioja, UNIR  
ignacio.roldan@unir.net

**Palavras-chave:** Teresa Lamas, literatura paraguaia, catástrofe, redenção, espaço idealizado, memória.

**Keywords:** Teresa Lamas, Paraguayan literature, catastrophe, redemption, idealized space, memory.

Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez-Alcalá, narradora paraguaya, nace en 1877 y muere en 1976. Sus obras son colecciones de relatos breves: *Tradiciones del hogar* (1921), cuya segunda serie publica en 1928, y *La casa y su sombra* (1955). Tanto esta obra como las dos ediciones de *Tradiciones del hogar* son colecciones de relatos cortos en los que varios críticos han querido ver la influencia de *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma. Josefina Plá apenas la menciona como “esposa del escritor José Rodríguez Alcalá” (1976, p. 32), lo cual es curioso en un estudio que habla sobre la obra y aporte de las mujeres en la literatura paraguaya, y la ve, como a Serviliana Guanes, como consecuencia de la generación del 900.

*La casa y su sombra* contiene el relato “De aquel viejo dolor”, cuya interpretación se puede hacer de acuerdo con un esquema de catástrofe y redención que afecta al yo femenino y, por extensión, a la familia y a la Patria. Si la catástrofe supone aquí la ruptura de la relación armónica entre la intimidad y el espacio que la acoge, la posibilidad de redención radica, precisamente, en su recuperación.

Esta búsqueda de armonía en un contexto histórico determinado (la Guerra del Paraguay o de la Triple Alianza: 1864-1870) explica que el espacio del relato de Teresa Lamas presente rasgos de idealización semejantes a los que aparecen en obras paraguayas – especialmente poéticas, y más tarde narrativas –, posteriores a la contienda. Por ejemplo, en las de la poesía de la consolación (la de Victorino Abente, Vicente López y Enrique Parodi), pero también en algún poema de Alejandro Guanes, o en “La mujer paraguaya” de Ignacio A. Pane y el *Canto secular* de Eloy Fariña Núñez. En cuanto a la narrativa, las obras más significativas son la temprana *Viaje nocturno*, de Juan Crisóstomo Centurión, las de Concepción Leyes de Chaves y Teresa Lamas, y *La raíz errante* de Natalicio Talavera (Roldán, 2009).

La hipótesis que planteamos es que los motivos espaciales (la configuración del espacio) están al servicio de un proceso de catástrofe-redención que se desarrolla en un tiempo concreto, y que acontece en el interior del yo y en la nación. Para ello, considero el espacio como extensión finita configurada por una mirada teñida de temporalidad. Esta configuración surge de visualizar distintos elementos relacionados entre sí de acuerdo con un sentido.

## Desde la loma

Un grupo de mujeres, niños y ancianos se ve obligado a abandonar la casona familiar y emprender ‘la residenta’, fenómeno que da nombre a la obligación de las familias paraguayas de seguir al ejército que se retiraba ante el avance de las tropas argentinas, brasileñas y uruguayas durante la Guerra del Paraguay (1864-1870). Este auténtico éxodo se identifica en la memoria de la sociedad paraguaya con el hambre, el dolor y la muerte durante agotadoras jornadas a pie. Antes de la partida, la joven Nicasia recoge por última vez una rosa y, en vez de colocarla en sus cabellos, la guarda junto a su corazón. Tiempo después, acabada la contienda, los sobrevivientes regresan y encuentran derruido el caserón familiar y desaparecido el jardín. Tan solo queda un naranjal, que les va a brindar refugio y alimento. Poco a poco empieza la reconstrucción. Cuando se vuelven a alzar los muros y renace el jardín, Nicasia ve pasar a un joven a caballo. Se enamora de él y, por vez primera desde el éxodo obligado, coloca sobre su cabellera las rosas del jardín.

La historia que acabamos de resumir no sigue en el relato un orden cronológico. De hecho, comienza con el retorno: “...Volvían de la residenta”. Los puntos suspensivos sugieren la elipsis de unos hechos – los del éxodo obligado – cuyo eco resuena aún, y anuncian la que va a ser una constante: la referencia al pasado. En esta primera escena, se justifica por las evocaciones que provoca contemplar desde la altura de la loma el paisaje nativo, tras dos años de ausencia. Estos han sido de dolor y muerte a través de un espacio desolado que un poco más adelante se califica como “desierto”; es lógico, por tanto, que por contraposición a este el espacio original que se ha conservado en el recuerdo se presente como sublimado.

Una mañana, dos años antes, llegárale la orden de marchar. Las evocaciones de aquel día se agolpaban ahora tumultuosamente en su memoria, al divisar desde la loma el paisaje nativo tan lleno de los recuerdos de su infancia. Hubieran querido llorar, llorar dulcemente, a la vista del valle amado, pero dos años de sufrimiento constante habían extinguido las fuentes de sus lágrimas.

Es significativo que el comienzo de la acción se sitúe en una altura, la cima de la loma, desde la que contemplar ese paisaje de la infancia y de la primera mocedad. En esta contemplación, el espacio evocado se va a superponer sobre el que los ojos ven. La evocación se dirige a la casa el día de la partida, la cual “parecía participar, con una expresión humanizada, de la congoja que entre sus muros estrujaba los corazones”. Esta relación armónica y dialogante entre quien habita y el espacio circundante se aprecia con más intensidad en la evocación del jardín:

-¡Mi jardín! – clamaba una de las mozas -. ¡Mi jardín!

Bajo el sereno azul de la mañana vibrante de sol, las rosas y los claveles parecían empalidecer en la angustia que, como un soplo letal, les infundía el desconsuelo de la joven. Esta había removido con sus manos blancas y delicadas toda esa tierra, plantando y trasplantando; y había visto brotar y crecer cada una de sus plantas; y una rosa amanecida en un alba lejana y fresca de rocío fuera en la cascada de su ondulante cabellera el primer adorno de su naciente y soñadora coquetería. La dolorida doncella corrió a su rosal predilecto, cogió la última rosa, aspiró profundamente su perfume, y cuando como todas las mañanas, iba a empurpurar con ella la negra mata de sus cabellos, díjose a sí misma:

-No, ésta ha de ir sobre el corazón...

Y allí se la puso, como para sentir la caricia de su jardín entre las palpitaciones tormentosas de su duelo.

La privación de este espacio supuso la catástrofe: una catástrofe que no consiste sólo en un desplazamiento hacia un lugar menos acogedor, sino en la ruptura de un vínculo tan íntimo como el que se da cuando un motivo espacial que significa la totalidad del espacio familiar acaricia el corazón. La misma casona participó en su momento del dolor de la despedida y después de la ruptura del vínculo. No es de extrañar, por tanto, su desmoronamiento:

Ahí quedaba la casona.

Ahí quedaba, sí, pero en vano la buscaban sus miradas porque ella no aparecía, como apareciera antaño, toda blanca, al otearla desde la loma. [...]. Los muros familiares no asomaban al reclamo ansioso de los ojos.

Bajaron la loma, y con punzante dolor tomaron el sendero por donde otrora tantas veces fueran y vinieran en el lujoso carretón de los largos viajes entre la ciudad y la estancia. Y llegaron. El solar de la casona era ése, pero la casona no existía. Los gruesos muros de adobe habíanse desplomado corroídos por las lluvias tenaces, y eran un aplastado montón de escombros envueltos en yuyos. Nada quedaba de la antigua construcción.

En este espacio en el que la memoria familiar se ha derrumbado, solo alienta el naranjal:

El único vestigio que allí subsistía del ambiente doméstico era el viejo naranjal, bajo cuya fronda jugaran varias generaciones de la familia. Y el naranjal los acogió, en la tristeza de aquella devastación, con el amparo de sus combas y el regalo de sus frutos. Allí se instalaron las mujeres y los niños. Allí empezaron a vivir, a la sombra de recuerdos y esperanzas, con el rico tesoro de ciencia que dos años de rudo vagar les diera en copiosa experiencia de sufrimiento, fortaleza y conformidad.

Es curioso: la protagonista ha evocado su jardín, pero la narradora otorga el papel protagónico al naranjal. Y es que si el jardín es una prolongación de la casa en la naturaleza domesticada, no tiene sentido ahora su existencia. Lo que urge es el sustento y la reconstrucción, pues esta permitirá que el espacio arrebatado por la guerra sea restituido y, en consecuencia, que la protagonista se reencuentre con esa mocedad respecto a la cual se vio obligada a hacer un paréntesis doloroso. Por eso,

Las manos que antes removieran el jardín desaparecido cultivando rosales y jazmineros, reanudaron la faena, pero no ya para formar con alegría floridos canteros, sino para producir con pena el parco sustento. Durante el día, las mozas trabajaban en la capuera. Durante largas horas de la noche, hilaban y tejían. Su primer día de fiesta, en aquella pobreza y soledad, fue ese en que pudieron reemplazar los harapos de la residenta por las humildes ropas de su propia industria.

Del naranjo a la capuera y al hilado y tejido nocturnos. La primera fiesta va a ser aquella que celebra haber dejado atrás los harapos de la residenta, escenificando así el camino seguro de la redención.

Conviene detenerse en el fragmento que sigue, y que describe a modo de sumario los hechos que dan cuenta de “la reconstrucción de todo lo derruido por la tormenta de la guerra”:

Alzáronse nuevamente, poco a poco, los muros de la casa. Renació el jardín. Pobláronse los corrales. En el campo, donde no quedara ni una res del antes opulento rodeo, volvieron a mugir las vacas, y a balar los terneros, y a galopar la primera tropilla...

Como escondido junto a los muros de la casa que se alzan de nuevo, entre los corrales, entre las reses del campo, renace el jardín. Es este espacio femenino por excelencia el que, desde mi punto de vista, expresa la redención más allá de la mera supervivencia. No solo porque el jardín se encuentra en relación directa con el corazón de la joven, como muestra a las claras el hecho de haber colocado la rosa sobre su corazón antes de la partida, sino porque la redención (al menos la cristiana), implica la asunción de un estado mejor que el anterior.

Detengámonos en la escena. Un jinete pasa por el camino, delante de la casa. La voz narrativa dice:

Cuando su figura se borró totalmente en la lejanía, Nicasia sintió que el jinete dejaba encendida en su corazón una milagrosa lumbre de ensueño, tal como un rayo de sol enciende arboles en el crepúsculo matutino.

La figura del joven deja encendida esa milagrosa lumbre de ensueño en un corazón que parecía dormido, reducido al sustento y casi muerto. Y es precisamente en este momento cuando reaparecen las rosas: “otra vez, a partir de esa tarde, las rosas del renacido jardín volvieron a empurpurar su negra cabellera olvidada de esta gala”.

Es significativo que la narración sea, ahora, restituida a la voz de la protagonista de la historia, Nicasia:

La vieja tía que me hacía este relato, concluyó así:  
-«Volví a encontrar en mi alma la juventud perdida en los largos y eternamente anochecidos caminos de la residenta. Soñé nuevamente. La vida se coloreó de esperanza para mí. Y aquel primer doncel que pasó junto a la casona, despertando mi dormido corazón, hizo florecer junto a mis rosas los dulces azahares de mi idilio».

El corazón ha despertado, como retornando de un éxodo que no había terminado con el regreso al valle amado. Es ahora, cuando el espacio idealizado en la memoria ha renacido con sus muros y su jardín y su sustento, cuando concluye definitivamente el destierro al que dio lugar la catástrofe de la guerra, el deambular por desiertos sin fin y eternamente anochecidos, y el habitar el valle nativo desolado. Es ahora cuando el corazón descubre en sí las mociones propias de la mocedad interrumpida: el ensueño, la esperanza, el idilio representado por los dulces azahares. Es ahora cuando acontece esa novedad de la que hablábamos, y que confiere a las protagonistas un estado mejor que el anterior: ya no solo las rosas adornan el corazón, sino los azahares.

## Los espacios de la memoria

La inesperada aparición del estilo directo, el de la voz de Nicasia, es importante. Nicasia es testigo de los hechos, da fe de ellos; pero, además, es la que los guarda en la memoria y los transmite a la narradora. Esta, hasta este momento, nos ha hecho partícipes de ellos en estilo indirecto.

Al no contar con ningún elemento que nos haga pensar que el orden en que se presentan los acontecimientos es responsabilidad de Nicasia, hemos de adjudicárselo a la narradora. Sin embargo, podemos afirmar que una disposición tan dada a las analepsis concuerda con el sentido que Nicasia, con sus contadas palabras, ha otorgado a la recuperación de su jardín.

La voz de la protagonista nos induce también a calificar de histórico el relato. Pero, en su condición de tal, no recupera el pasado a través de discursos de la historia (Vidal-Barría, 2017, pp. 226 ss.), sino por medio de un testigo presencial, Nicasia. No hay una ficcionalización del discurso de la historia, sino una ficcionalización de la memoria personal. Lo que Nicasia ha narrado y la narradora vuelto a narrar no son tanto los hechos como la repercusión en su interioridad. Por eso es un relato veraz: su voz, transcrita en estilo directo, nos dice que no solo ha sido testigo y protagonista de los hechos, sino que ella es la única que puede dar cuenta de su trayectoria vital. Amado Alonso, en *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de don Ramiro”*, recordaba que la Historia explica sucesos, mientras que la poesía los vive (en Vidal-Barría, pp. 229). Es esta vivencia la que nos transmite Nicasia. Sin su intervención final, esta interpretación no sería posible.

Gracias a que son sus palabras las que cierran el relato, sabemos que lo que la voz narrativa nos ha entregado previamente es el contenido de la memoria de quien vivió los hechos. También, que la descripción primera e idealizada del espacio original evocado es a su vez una evocación de la propia Nicasia, que la ha transmitido a la narradora después de tantos años; y que la narración de esta puede interpretarse, así, como evocación de una evocación que evoca.

En este juego de palabras anida la posibilidad de redención, y la narradora la sitúa, precisamente, en el principio del relato, en la evocación del valle amado desde la loma. Queda así justificado el cambio en el orden temporal y la primera de las analepsis. Y es que la memoria invita a restituir el paisaje nativo y armónico, que con el naranjal puede otorgar sustento y con el jardín esplendor.

La memoria es la que contempla: desde la loma del retorno, el espacio el día de la partida; mediante el discurso de la narradora, el espacio que renace, gracias a que al amparo del naranjal han empezado a vivir “a la sombra de recuerdos y esperanzas”; mediante la voz de Nicasia, la rosa y los azahares contenidos en la memoria ya anciana de quien fue protagonista de los hechos. Si el destierro fue un exilio, su experiencia idealizó los espacios que habían sido propios, refugiados durante el peregrinaje en la memoria como un reclamo para el retorno. Perretta describe esta experiencia, a propósito de *Los que se fueron* de Concha Castroviejo:

El exilio, en cuanto implica una salida forzosa del país, lleva en sí la idea del retorno y la imagen de la patria como contrapartida del país de acogida está siempre presente en la mente de los exiliados. La mayoría de las veces se trata de una imagen idealizada que con el tiempo transforma los paisajes y los recuerdos haciéndolos cada día más amables. (2017, p. 275)

Desde la loma, la memoria contempla también este espacio del destierro. Y como ha ocurrido más allá de la frontera del valle y más allá de la memoria familiar, podemos inscribir el relato en la literatura de la contraposición civilización-barbarie, más presente en el Paraguay de lo que se ha creído. Así, en una obra anterior (Roldán, 2009) llamamos la atención sobre el hecho de que por las mismas fechas se publica *La raíz errante*, de Natalicio Talavera, quien describe la selva del Alto Paraná como el espacio de la barbarie, frente al espacio familiar e idealizado de Villarrica. En este caso, sin embargo, no eran fuerzas extranjeras las que expulsaban al protagonista de su paisaje nativo, sino las fuerzas liberales que gobernaban en la capital. Entonces recordamos que quien primero trasladó el conflicto civilización-barbarie a las letras paraguayas fue Juan Andrés Gelly, en *El Paraguay. Lo que fue, lo que es y lo que será* (1848): la barbarie, entonces, estaba representada por la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, fallecido apenas ocho años antes; y la civilización, por el gobierno de Carlos Antonio López. En la misma obra, aplicamos este tema literario a la configuración espacial del Areguá de las novelas de madurez de Casaccia.

Como se puede apreciar, la memoria que inaugura y cierra “De aquel viejo dolor” es la que permite conectar de nuevo el presente con el pasado, recuperar esa trayectoria vital que quedó truncada por el destierro. Y como enlazar dos momentos temporales supone recuperar espacios, bien podemos hablar del protagonismo del cronotopo bajtiniano en el relato. Un cronotopo al servicio de la memoria cuyo objetivo no puede ser sino el de develar la propia identidad.

La identidad responde a la pregunta “¿Quién soy?”: una pregunta que es íntima y que, por lo tanto, reclama un espacio acotado en el que reconocerse. Esto explica la necesidad del retorno cuando el propio yo se ha perdido como consecuencia de un desplazamiento obligado. Esta exigencia de retornar al espacio reducido y familiar la expresa admirablemente Diego Nota, exiliado en una obra que ya hemos mencionado, *Los que se fueron*:

Me había diluido en los grandes espacios, en el vacío de la vida extraña, en la continua renovación de horizontes. Después del primer choque, el que sirve de contraste, el que afirma y acuña, corría el riesgo de esfumarse, de perder el perfil.

[...] Por eso quiero volver a ser yo. Saber cómo soy con los dos pies sobre mi suelo. Esa es la fuerza que me falta. [...]

Quiero ver dibujarse mis costas del Norte donde el mar bate y canta, eterno, bajo el sol o la niebla, y decir entre mi íntimo, reducido horizonte, en donde yo quedé perfilado medido: “Aquí no soy extranjero”.

Por eso vuelvo a mi tierra. (1956, en Perretta, 2017, p. 271)

Natalicio González describía al protagonista de su novela en el mismo título: *La raíz errante*. Y es que Pedro se había visto obligado a abandonar su espacio original. Es la condición del desarraigo, la misma que experimentan las protagonistas de “De aquel viejo dolor”. Volver a la propia tierra es volver a echar raíces, reencontrarse en ellas, pues “La condición permanente en la que se desenvuelve el emigrante es el vivir desarraigado de la historia de vida dejada atrás y de la heredada de sus antepasados en el lugar de partida” (Salazar, 2017, p. 300).

## El espacio, solo el espacio

El empleo de la voz, la focalización centrada en la memoria y la disposición temporal han contribuido de manera determinante a configurar los distintos espacios. Estos han ido dibujándose al hilo de nuestras reflexiones precedentes. Y, sin embargo, conviene demorarse en ellos, esta vez prescindiendo en la medida de lo posible de los demás componentes del relato. Estos espacios son el jardín, prolongación de la casona y contenido en un valle descrito con tintes bucólicos; el desierto por el que transcurren los años de la residenta; y nuevamente el valle, la casona y el jardín, que deben ser reconstruidos.

1. El jardín es, por un lado, prolongación de la casona, y sin esta no tiene sentido su existencia; por otro lado, se encuentra contenido en un valle descrito con tintes bucólicos. Es un espacio acotado dentro de otro igualmente acotado. En él, la convivencia ser-mundo es no solo armónica, sino íntima; pero quien tiene la capacidad de mantener este diálogo, de recibir sus susurros y caricias, es la mujer, en este caso una muchacha. Es un espacio femenino. El hecho de que Nicasia adorne cada día con una rosa su cabellera nos habla de su coquetería: algo está despertando en su corazón, y el jardín parece tener que ver mucho con ello.

El espacio familiar que se prolonga desde la casa hasta los confines del valle es el de todos los días: se habita, lo que da lugar a hábitos no solo por parte de los protagonistas, como se aprecia en las labores de Nicasia en el jardín, sino del mismo espacio. Así se describe el espacio rural que se prolonga en el valle:

Como todos los días, las cosas de la naturaleza cumplían indiferentemente su misión: cantaban los guyrá coe-mba, los arroyos murmuraban el jadeo de su viejo andar cansino, los lapachos en flor perfumaban el aire, las frívolas margaritas se erguían decorativas entre la grama espesa y abrigada de escarcha. La misma faena de todos los días frente al drama de aquellos seres aventados del hogar por la borrasca de la guerra.

El hábito, ya se ve, permite la rutina de “cumplir indiferentemente” la propia misión. Pero también la contemplación, pues la vista se puede demorar en lo que ya conoce, en lo que le es familiar a fuerza de repetirse.

2. Sin embargo, el desierto por el que transcurre la residente no es ni rutinario ni familiar. No es posible habitar en él. Se ha producido la catástrofe, y la condena es vagar sin rumbo fijo. Si la catástrofe ha consistido en la pérdida del espacio acotado y familiar, el espacio para el destierro ha de ser sin límites, no acotado: un espacio próximo al de la diáspora: “¡Dos años, dos siglos, una eternidad! Al descender de la loma, después de mirar por última vez la casona abandonada, empezó para ellos un deambular gitano a lo largo de caminos sin fin ni alivio”.

La relación con el ser que transita por él no es armónica, sino conflictiva. Y es que es un mundo ajeno, cuya infinitud le priva de centro y referencias, y en el que, por tanto, el individuo se siente desorientado. No es un espacio con el que se pueda dialogar: tan solo cabe deambular por los caminos sin fin de este desierto, agonizando a cada paso:

Y así anduvieron dos años, escalando sierras, cruzando bosques, vadeando ríos. ¡Cuántas veces oyeron, azorados, el rugido de las fieras en acecho, cuando ellos se desvelaban en los improvisados campamentos! Hambres, y fatigas, y terrores sin cuento. ¿Cómo todo ello pudo caber en la frágil resistencia física del grupo de mujeres y niños echados a rodar por los senderos sin fin de la patria?

Aquí no cabe la contemplación; y si algo hay que contemplar es el espacio original que en la memoria se conserva.

3. Es este el espacio que vuelve a contemplarse desde la loma: el valle, la casona y el jardín, que deben, ahora, ser reconstruidos. El diálogo que fuera interrumpido de manera brusca años atrás con el espacio familiar, vuelve a hilvanarse poco a poco. Pero es el espacio reencontrado el que lo inicia, al ser el naranjal el que ofrece sustento en medio de tanta ruina. A partir de ahora, el diálogo, la reconstrucción, va a consistir en la acción habitual de labrar el mundo (la capuera, el naranjo) y cultivarlo (la rosa y el azahar). Los muros de la casa vuelven a elevarse en el centro de este espacio, como expresión y nuevo fundamento para el habitar. De esta manera, el ser desarraigado entronca de nuevo con su linaje.

La redención – lo acabamos de ver – ha consistido en reconstruir el espacio dialogante para volver al origen, para habitarlo. Pero, ¿con quién ha dialogado el espacio? ¿Y quién lo ha reconstruido y vuelto a habitar? La respuesta a esta pregunta es clara, y sitúa a la mujer en el centro de la historia. Y si en una verdadera redención el nuevo estado no es igual al anterior, sino que ha habido una ganancia, constatamos ahora que en la cabellera de Nicasia no habita ya solo la rosa, sino el azahar de su idilio.

## Los símbolos: de rosas y azahares

Hemos visto el protagonismo que tiene el espacio en este relato de Teresa Lamas: casona, jardín, los vastos campos y los naranjales, y entremedias el desierto,

no solo estructuran la narración de la mano del componente temporal, sino que actúan como símbolos cuyo entramado contribuye a construir el significado.

Quizás sea el de la rosa el que más llama la atención del lector. Al fin y al cabo, es el motivo espacial con el que Nicasia adorna su cabellera tanto al principio como al final de la narración, y que esconde junto a su corazón en el momento de arrojarse a los desiertos de la patria.

Dar cuenta de la tradición que contribuye a enriquecer el significado de la rosa en la tradición literaria de Occidente es tarea que excede el propósito y extensión de estas páginas. Tervarent, atento en especial a su aparición en obras pictóricas, la identifica como atributo de Venus (2002, pp. 448-449).

La rosa de nuestro relato está en el jardín. El origen de este motivo espacial se encuentra en *El Cantar de los Cantares* (4,2), en el que aparece enriquecido con una fuente y un granado en su centro (Tervarent, 2002, pp. 305-307). Es, además, un símbolo de virginidad, pues la tradición cristiana situará a la Virgen María en su corazón. Son muy sugerentes algunos comentarios de Tervarent, quien en ocasiones encuentra el motivo del armiño (símbolo de la pureza) en el jardín; en otras, el unicornio junto a un granado, en el interior de un cercado; y en sellos y monedas de Holanda (siglo XVI, v.gr.), como “un símbolo familiar (...) [que] indica los límites de una posesión territorial, de una patria o, cuando menos, de una frontera que hay que defender”. Impelluso (2003) aclara que la imagen del *hortus conclusus* o jardín cerrado “tendrá su desarrollo posterior en el jardín cortés del *Roman de la Rose*, lugar de delicias, donde la imagen de la fecundidad se asocia al amor y donde las figuras se reúnen en torno a la fuente del amor, imagen laica de la del Paraíso” (p. 12).

También el jazmín se asocia a la Virgen María, pues “su color blanco evoca su candor y pureza”; asimismo, con “acepciones positivas de gracia, elegancia y amor divino” (Impelluso, 2003, p. 101).

Por su parte, el naranjo aparece en representaciones renacentistas del Paraíso. En ocasiones alude al árbol de la ciencia del bien y del mal y, por tanto, al pecado, pero también a la redención realizada por Cristo. Pero lo más interesante es que su flor, la del azahar, es símbolo de pureza y castidad, por lo que se refiere al matrimonio y forma parte de los adornos de una novia (Impelluso, 2003, p. 141).

Como se puede apreciar, los motivos en los que nos acabamos de detener simbolizan realidades muy cercanas entre sí. El jardín no se nos muestra cerrado, pues se encuentra abierto a la casona familiar y al valle; y, sin embargo, sí lo está el conjunto del paisaje nativo que incluye a estos dos últimos y al jardín; al menos, si lo consideramos como espacio autárquico, que se sustenta a sí mismo. En el centro, la mujer: una joven en relación estrecha con la rosa, el jazmín y el azahar, símbolos del amor, de la pureza, del candor, de la gracia, todas ellas realidades que se encierran en un límite que hay que defender. Es este, precisamente, el que las protagonistas – y Nicasia entre ellas – se ven obligadas a traspasar.

La noción de límite es un elemento esencial de cualquier espacio, pero más del espacio ideal:

[...] nos movemos en horizontal, es decir, nos trasladamos en el espacio horizontalmente, y nuestra vista se desplaza en un plano paralelo al suelo encontrando siempre un obstáculo que marca su límite. Por eso la línea horizontal es la línea de

lo racional y todo lo que se mueve en horizontal nos transmitirá mayor coherencia y seguridad. (Bruno Zevi, en Carrasco, 2012, p. 23)

Afirmar que todo espacio tiene límite es considerar que “La relación de espacios no es más que una secuencia de espacios englobados en una misma dimensión” (Carrasco, 2012, p. 29).

Los factores de dimensión y orden “están intrínsecamente ligados al espacio” (Carrasco, 2012, p. 18). La dimensión “es la relación de proporción de las partes de un mismo espacio [y es] la proporción adecuada entre las diferentes partes la que nos llevará a una adecuada dimensión” (pp. 18-19).

Ahora bien, es la mirada la que percibe el límite en el espacio, la que advierte el orden y la proporción entre las partes y establece la dimensión. En nuestro caso, esta función le corresponde a la narradora, quien coloca en el centro la casona y ordena, como emergiendo de ella, el jardín y el valle bucólico. El espacio, así acotado, permite la libertad (Carrasco, 2012, pp. 30-31), pues el campo para la acción es abarcable. Gracias a esto, el personaje “se encuentra con un espacio con el que se identifica, con el que siente bienestar y seguridad de sí mismo”; por eso quiere “absorberlo, que el espacio se expanda en su interior” (p. 17): es lo que hace Nicasia al poner la rosa en su corazón.

Cuando las mujeres, niños y ancianos se ven obligados a traspasar el límite, surge la desorientación, la incapacidad para actuar o para dotar de sentido a la acción: no es posible hacerlo, pues al verse privados de su centro no pueden establecer un límite al espacio que recorren ni, en consecuencia, apropiarse de él.

La configuración espacial, así, responde a una mentalidad propia del realismo, gracias a que contrapone la seguridad que ofrece un orden en el que impera un sistema de valores (Gullón, 2003, pp. 21-22) a un espacio sin centro ni referencias. Pero delata también una visión romántica, pues la idealización de este espacio ordenado y seguro devela la identidad (Llanera, 2002, p. 45). Una identidad que es, no lo olvidemos, femenina.

## Los símbolos del discurrir: del yo a la patria

La mera mención de un sistema de valores que rige en un espacio ordenado, y más en el momento al que se refiere el relato (el de una guerra vista por los aliados como la oportunidad de derrocar un régimen autárquico y tirano), sugiere nuevos campos de interpretación del proceso catástrofe-redención que nos ocupa. En concreto, nos permite ampliarlo hasta abarcar la extensión toda de la patria.

Y es que, en el relato, la patria se desmorona conforme las fuerzas enemigas invaden su suelo:

Impelíalos el trágico tumulto del avance hostigante de los enemigos en pos de los ejércitos patrios que, aniquilados, hambrientos y andrajosos, se replegaban palmo a palmo, sellando con su sangre cada árbol, cada roca, cada matorral en su fulgurante y martirológica trayectoria. Cuando creían hallar una tregua, el rumor de los escuadrones enemigos los devolvía al frenesí de la huida.

Las mujeres, niños y ancianos se han visto arrojados de manera imprevista a este espacio de la huida: huyen conforme retrocede el ejército patrio; pero no hay que pasar por alto que los hombres que lo componen retroceden "sellando con su sangre cada árbol, cada roca, cada matorral en su fulgurante y martirológica trayectoria". Los mártires riegan con su sangre el suelo patrio, como precio de la redención; además, en esa marcha sin tregua la residenta ha tomado posesión de los lejanos lugares de la patria, como semilla que al morir es enterrada:

Pero, ¿y la pobre abuelita que no pudo soportar la rudeza de aquella marcha sin tregua, y una noche, durmiendo, recostada en un árbol, se quedó dormida para siempre? ¿Y el hermanito que sucumbió en las faldas de la madre, con los ojos hundidos por el hambre? Tumbas dejadas para siempre en lugares lejanos. ¿Cómo separarse de ellas sin pena, aunque fuese para volver al hogar?

Este regreso al hogar se describe con tintes trágicos. Llama la atención cómo los distintos grupos de supervivientes se van juntando, agrandando así la caravana hasta semejar la patria superviviente. En esta colectividad, la iniciativa es de la mujer; una mujer que es, muchas veces, niña obligada a madurar y a ofrecer la protección, la ternura y la dulzura de una madre:

Con ese fardo de indiferencia triste a cuestras, marcharon y marcharon, desandando lo andado. En el camino se encontraban con otros grupos que también regresaban. Uníanse todos y se acompañaban mutuamente, hasta donde lo permitían los diversos rumbos. Muchas veces los grupos se componían de criaturas que, por haber perdido a sus madres y parientes mayores, se habían buscado y asociado para correr juntos la misma suerte. Y estos grupos eran el gran dolor, entre los muchos dolores del ambular por los desiertos. Mujercitas de ocho a diez años habían asumido el papel de madres de los pequeños. Ellas llevaban de la mano o en brazos a sus hermanitos, e iban en silencio, sin una queja, sin una lágrima, sin una impaciencia, presidiendo la marcha con una impresionante gravedad y prodigando en torno suyo la pobre protección de su ternura. Cuando la noche se acostaba en el camino y los pequeños peregrinos hacían alto, la dulce voz de esas madrecitas se alzaba, entre los pavorosos rumores de la selva, implorando la misericordia de Dios para la madre cuya tumba abierta en un matorral quedaba sola y perdida...

La mujer ha vivido en carne propia los horrores de la guerra: una catástrofe que la ha obligado a abandonar el hogar. Y, sin embargo, su voz de niña casi se alza por sobre los rumores pavorosos de la selva. En ella se refugia la esperanza, a pesar de la tristeza y la indiferencia que anidan en su alma. La redención consiste en que le sea devuelto el espacio familiar, como la redención de la patria exige la devolución de su suelo. Ella es la que levantará la casona, la que hará renacer el jardín y llenarse de reses los campos.

De esta manera, se puede interpretar el relato como una lectura simbólica del Paraguay de la segunda mitad del siglo XIX, cuyas etapas aparecen en el siguiente cuadro:

**Tabla 1. Motivos espaciales, figuras, nación**

Motivo	Significado simbólico	Edad del ser humano	Apertura hacia el futuro	Períodos de la nación
Jardín	Belleza	Infancia – Juventud	Esperanza gozosa	Esplendor de los López
Desierto	Desolación	Tránsito obligado a la madurez	Desesperanza	Guerra del Paraguay
Capuera	Fecundidad	Madurez	Esperanza	Reconstrucción
Jardín	Belleza	Madurez nueva- mente joven	Esperanza gozosa	Esplendor del nuevo Paraguay

(Elaboración propia)

Como se puede apreciar en este cuadro, los distintos espacios pueden asignarse no solo a las edades del ser humano y a su situarse frente al futuro, sino también a la interpretación que parte de la sociedad paraguaya hace de su propia historia durante la presidencia de los López y la reconstrucción posterior. Tras la catástrofe que supuso la Guerra del Paraguay, también el Paraguay encuentra su posibilidad de redención: para ello, era necesario reencontrar la esperanza, buscar con el trabajo la fecundidad de la tierra y hacer florecer de nuevo su belleza.

Sin embargo, falta por añadir un nuevo elemento. En efecto, el espacio de la casona familiar que se prolonga en el jardín y en el valle se autosustenta, como si se tratara del mundo completo; no en vano, su clausura semeja la del Paraíso. Y, sin embargo, al final del relato el jinete se acerca a él por un camino cuyo origen se desconoce, y se aleja por ese mismo camino hacia no se sabe dónde. Al pasar frente a Nicasia, deja en ella el anhelo de un idilio.

Es como si algo que no llegó a ser, que quedó truncado por la Guerra, hiciera acto de presencia, como si se cumpliera esa promesa anunciada por el jardín antes de la partida. El jinete proviene de ese pasado abruptamente suspendido y desaparece por un futuro que aún no es, pero que comienza a configurarse a modo de promesa.

¿Tiempo cíclico? ¿O más bien la pervivencia de una trayectoria temporal – la de Nicasia, la de la patria – que se negó a desaparecer?

Particularmente, nos inclinamos por esta segunda hipótesis. Cuando Morgana Herrera (2017, pp. 50-51) reflexiona sobre *Sangama*, de Arturo D. Fernández, se detiene en el espacio de la selva para recordarnos que es un territorio fuera de la Historia. Todo se lo traga; en ella, todo cae en el olvido. Su temporalidad es la de los ciclos naturales. Es un presente perpetuo. Esta abolición del tiempo lineal se da en el desierto de la residenta, espacio sin referencias, como el de la selva. Volver de la residenta significa volver a empezar, recuperar lo perdido. La misma tarea de reconstrucción significa reanudar un tiempo que es lineal, que recoge su pasado y se proyecta hacia un futuro. Por eso puede ser contemplado como un tiempo de redención tras la catástrofe.

Mantener el espacio propio requiere de la incorporación de una figura exterior a él, pues de otra manera se convertiría en un espacio endogámico para el

incesto, como es el Areguá de las novelas de Casaccia. Aínsa (1986) lo incluye dentro de la modalidad espacial de pueblo arquetípico, “islas sonde se supone supervive una vida arcádica y primitiva identificada con la Edad de Oro o el Paraíso perdido” (p. 413); pero aclara que ha cambiado sus rasgos por los de un infierno. Es curioso que las novelas de Casaccia, las que empieza a situar en Areguá desde la publicación de *La babosa* en 1952, marquen el inicio de una corriente de desidealización en la literatura paraguaya, en la cual el espacio se vive como una cárcel, incluso como una tumba. Y es que en las novelas de Casaccia no hay lugar para la redención.

## Conclusiones

Hemos analizado el relato teniendo en cuenta distintas perspectivas: la configuración del espacio, la del tiempo y la focalización, que tanto tiene que ver con la pregunta de quién narra. Y lo hemos hecho con la finalidad de describir un argumento de catástrofe y redención que la historia sitúa en los últimos años de la Guerra del Paraguay, también conocida como Guerra Grande o De la Triple Alianza.

Analizar por separado cada uno de estos componentes del relato ha sido una opción metodológica, porque en el relato aparecen tan imbricados unos con otros que es difícil describirlos de forma simultánea. Este análisis ha encontrado su síntesis final en una memoria que configura y relaciona espacios que develan la propia identidad.

Si preguntamos quién narra, la respuesta es clara: la sobrina de Nicasia. Una sobrina que recoge la narración y, al final, la voz de la misma Nicasia. Esta última intervención en estilo directo otorga veracidad al relato, pero también lo interpreta, al incorporar el azahar y ligarlo con la ilusión vuelta a florecer en forma de rosa.

Pero, además, la transposición en forma directa de las palabras de Nicasia nos advierte de un hecho revelador: la mirada se vuelca en la memoria, esto es, en el pasado guardado en el interior de la protagonista. Esto es importante: los hechos que contemplamos no son hechos desnudos, tal y cual fueron, ya que se nos presentan vestidos del alma de Nicasia. Si a este filtro le sumamos el de la narradora de todo el relato, que se presenta a sí misma como sobrina de la protagonista, lo que el relato significa es la recepción por parte de una nueva generación de los hechos que han moldeado el alma de la estirpe y que, a su vez, han sido moldeados para significar la redención tras la catástrofe.

Los hechos se estructuran como una sucesión de espacios cuyo recuerdo explica las distintas analepsis: el retorno al espacio bucólico y familiar, el cual ha de ser reconstruido tras la catástrofe de haber sido expulsados al desierto. Y es que el tiempo en el relato es el de la memoria: memoria de las protagonistas desde la loma; memoria de una Nicasia ya mayor, cuyo contenido transmite a su sobrina; memoria, al fin y al cabo, de mujer, protagonista de la recuperación del espacio y, por extensión, de la patria.

La restitución del espacio original equivale a la redención. Esta es posible gracias a la sangre vertida por el hombre, que de soldado se eleva a la condición

de mártir. Pero toda redención, al menos la de raíces cristianas, supone una condición mejor que la anterior. Nuevamente son los motivos espaciales los que lo expresan, uniendo a la rosa los azahares de un idilio. Ante la aparición del jinete, el amor empieza a incoarse: de esta manera, se presiente el paso de la familia a la comunidad, a la nación. Es cuando el espacio se manifiesta reconstruido al fin; cuando, renacido, es verdaderamente íntimo. Al recrearse nuevamente en el jardín, se concreta el milagro de lo nuevo, de aquello que – precisamente – no estaba contenido en la memoria de las residentas.

## Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- Carrasco, P. J. (2012). *El espacio ideal*. Sevilla: Ediciones Albores.
- González, J. N. (1991). *La raíz errante*. Asunción: Cuadernos Republicanos. [Edición facsimilar de la primera, publicada por Guaranía en México en 1953].
- Gullón, G. (2003). *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Herrera, M. (2017). Amazonía e imaginario nacional peruano: dos novelas del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas de 1942. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 45-52). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- Lamas, T. (2000). *La casa y su sombra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Edición digital a partir de la de Formosa: América-Sapucaí, 1955). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-casa-y-su-sombra--0/html/>
- Llarena, A. (2002). Espacio y literatura en Hispanoamérica. In J. de Navascués (Ed.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana* (pp. 41-57). Madrid: Iberoamericana.
- Perretta, G. (2017). “Como un caracol sin concha”: la experiencia del desarraigo en *Los que se fueron* en Concha Castroviejo. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 269-276). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Plá, J. (1976). *Obra y aporte femeninos en la literatura nacional*. Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.
- Roldán Martínez, I. (2009). *Gabriel Casaccia y Areguá: espacio e identidad*. Pamplona: EUNSA.
- Salazar Estrada, Y. (2017). El sentimiento de desarraigo de los emigrantes, desde la perspectiva del cuento ecuatoriano. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 295-303). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tervarent, G. (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Vidal Barría, C. I. (2017). Del espacio histórico al espacio literario: reflexiones teóricas sobre la literatura y su relación con la historia. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 225-233). Madrid: Biblioteca Nueva.

## Resumo

Resumo: Após a Guerra do Paraguai (1864-1870), na qual o país foi devastado, inicia-se uma corrente idealizada na literatura paraguaia, em que o conto "De aquel viejo dolor" (*La casa y su sombra*, de Teresa Lamas, 1955), é um dos seus últimos e melhores exemplos. Trata das “residentes”, mulheres forçadas, junto com os idosos e crianças, a acompanhar as tropas paraguaias ante o avanço dos exércitos inimigos. Na história, a voz narrativa recria o abandono forçado da casa da família: Nicasia, donzela então, pega uma rosa pela última vez e, em vez de colocá-la no cabelo, mantém-na junto ao coração. Depois da guerra, os sobreviventes retornam; apenas um laranjal lhes dá abrigo e comida, enquanto eles levantam as paredes novamente e o jardim renasce. Então, Nicasia vê um jovem a cavalo e, pela primeira vez desde o êxodo forçado, ela

coloca rosas e flores de laranjeira no cabelo. É fácil reconhecer neste breve argumento que os momentos narrados são, fundamentalmente, dois: o abandono forçado e a peregrinação através de um espaço inóspito e deserto; a reconstrução após o retorno. Em outras palavras, a história pode ser interpretada como descrevendo um processo de catástrofe e redenção. Graças a um admirável jogo narrativo de vozes e memórias, espaços e tempos, a narrativa oferece uma resposta esperançosa à identidade do personagem e do país.

### Abstract

After the Paraguay war (1864-1870), in which the country was devastated, a new idealized movement begins in the Paraguayan literature, whose the literary short story “De aquel viejo dolor” (La casa y su sombra, by Teresa Lamas, 1955) is one of the last and finest examples. The story is about the “residentas”, which were women forced, together with the elderly and children, to follow the Paraguayan troops in the face of the advancing enemy. In the story, the narrative voice recreates the forced abandonment of the old family house: Nicasia, by that time maiden, takes a rose for the last time and instead of placing the rose on her hair, she keeps it close to her heart. Once the war is over, the survivors returns; only an orange tree offers them refuge and food while they rebuild the walls and the garden rebirths. Then, Nicasia sees a young man on horseback and, for the first time since the obliged exodus, she places roses and orange blossom on her hair. It is easy to recognize in this short argument that the related moments are mainly two: the obliged abandonment and the pilgrimage passing through inhospitable and desolated spaces, and the reconstruction after the return. In other words, the story can be interpreted as the description of a process of catastrophe and redemption. Thanks to a remarkable narrative game of voices and memories, spaces and times, the narration offers a hopeful response to the identity of the character and the country.



## “Tem calma! O barco é grande!” A reinvenção do dilúvio em *2012*, de Roland Emmerich

“Don’t worry! We are going on a big ship!” The Reinvention of the Deluge in Roland Emmerich’s *2012*

João de Mancelos

CLLC/Universidade da Beira Interior  
mancelos@ua.pt

**Palavras-chave:** Noé, adaptação cinematográfica, intertextualidade, *2012*, Roland Emmerich.  
**Keywords:** Noah, cinematic adaptation, intertextuality, *2012*, Roland Emmerich.

### 1. Todos os mitos são cíclicos

O antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, na obra *Du Miel aux Cendres* (1967), afirma: “A terra dos mitos é redonda” (Lévi-Strauss, 1966, p. 7, trad. minha). Através destas palavras, o ensaísta chama à atenção dos leitores para um fenómeno curioso: certas lendas recorrem, com notáveis semelhanças, em civilizações afastadas no espaço e no tempo, que durante séculos não tiveram qualquer contacto.

Um caso paradigmático reside na narrativa do dilúvio, um evento de proporções catastróficas que quase precipita a extinção da nossa espécie. Muitas vezes, tal constitui um castigo imposto por uma divindade irada com as transgressões do povo que criou (Molyneaux, 1997, p. 166). O episódio bíblico da arca de Noé, no livro do *Génese*, é o mais conhecido, mas está longe de constituir um caso singular. O mito mesopotâmico da criação, inscrito por Nur-Aya em placas de barro, relata como o herói Atrahasis sobreviveu às cheias. Na cultura clássica grega, Zeus pôs termo à Idade do Bronze, enviando um dilúvio, a que escaparam apenas Deucalião e a esposa Pirra, graças ao barco em madeira que construíram (Woodcock, 2009, p. 46). No sul da China, popularizou-se a história de duas crianças, um irmão e uma irmã, que se salvaram da enchente provocada pelo Deus Trovão, ao flutuarem dentro de uma abóbora (Molyneaux, 1997, p. 166).

Terá ocorrido, de facto, um evento à escala global tão marcante que a sua memória tenha sido transmitida de pais para filhos, oralmente ou através da palavra escrita? Embora tal não seja impossível, parece-me mais provável que o dilúvio constitua uma situação arquetípica, ou seja, uma história-base inscrita no

inconsciente coletivo, segundo a teoria do psicanalista Carl Jung, exposta em *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959).

Ao longo de décadas, o episódio da arca tem suscitado o interesse da indústria cinematográfica de Hollywood por três razões: primeiro, por se tratar de uma narrativa popular, parte do saber partilhado, conhecida por todos; segundo, porque o enredo é cativante, graças à magnitude épica da missão do protagonista: salvar a espécie humana; por fim, devido às raízes puritanas dos norte-americanos, que acreditam ser um povo escolhido por Deus para salvar o mundo, tal como sucedeu a Noé. Este destino singular foi propagado através de discursos influentes, como *A Model of Christian Charity* (1630), proferido por John Winthrop, a bordo do navio *Arbella*, que afirma categoricamente: “[...] seremos uma cidade sobre a colina e os olhos de todos os povos estão fixos em nós” (Winthrop, 1985, p. 81, trad. minha).

Sem surpresa, existem dezenas de adaptações cinematográficas da lenda, nos géneros e tons mais diversos. Destaco o clássico *The Bible/A Bíblia* (1966), realizado pelo mestre John Huston, uma superprodução nomeada para um óscar e vencedora de numerosos prémios, que abrange alguns dos episódios conhecidos: a criação do mundo, a expulsão do jardim do Éden, a saga de Noé perante o dilúvio, etc.

Num tom bem diverso, saliento *Evan Almighty/Evan, o Todo-Poderoso* (2007), de Tom Shadyac, uma comédia sita na atualidade, que relata como Deus aparece a um congressista e lhe ordena que construa, com urgência, uma arca. Para tanto, deposita no seu quintal enormes quantidades de madeira e faz convergir até ao estupefacto político todos os pares de animais imagináveis, transformando-lhe a vida num inferno.

Por fim, pela espetacularidade, evidencio *2012/Mesmo título em português* (2009), de Roland Emmerich, com guião do próprio e de Harald Kloser. O cineasta germânico sempre se sentiu mesmerizado pela narrativa bíblica, tendo inclusivamente feito como projeto final de licenciatura o filme *The Noah's Ark Principle/Das Arche Noah Prinzip* (1984) (Kozlovic, 2016, p. 42). O seu maior êxito, *2012/Mesmo título em português* (2009), constitui uma película desconcertante, porque, por um lado, padece das fragilidades típicas dos filmes-catástrofe; por outro, consegue evitar alguns lugares-comuns inerentes ao género, e subverter com imaginação o episódio do Antigo Testamento.

Nesta breve análise, cotejo o hipertexto cinematográfico com o hipotexto bíblico, focando-me nas quatro categorias fundamentais da narrativa: tempo, espaço, enredo e personagens. Para efetuar o meu estudo, emprego conceitos da área da transposição intersemiótica, e recorro à terminologia proposta por Geoffrey Wagner, no ensaio clássico *The Novel and the Cinema* (1974).

## 2. Da narrativa bíblica ao filme: a jornada de Noé

Começarei por abordar a questão do tempo em que decorre a diegese, um aspeto fundamental para se compreender as diferenças entre os dois enredos. Na Bíblia, o dilúvio passa-se numa época indefinida e longínqua, tal como é usual nos mitos, geralmente parcos em pormenores cronológicos (Jabouille, 1986, p. 15). No entanto, desafiando o senso-comum, Floyd Nolan Jones, um teólogo e geofísico, argumenta que é possível calcular a data da catástrofe. Para tanto, baseia-se

na duração da vida de Adão ou Seth, e no conhecimento de que a tragédia ocorreu quando Noé tinha seiscentos anos. Após alguns controversos cálculos, Jones determina que o dilúvio decorreu de 6 de maio de 2349 a.C. a 30 de novembro de 2358 a.C. (Jones, 2015, p. 26).

No filme de Emmerich, a inundação não tem lugar num passado obscuro, mas sim no fatídico ano de 2012. O calendário maia vaticinava que, no final do quinto ciclo de 5125 anos, ocorreriam mudanas cataclísmicas. Esta profecia popularizou-se com a publicao do volume *The Mayan Factor: Path Beyond Technology* (1987), de José Arg uelles. O professor universitário estimou que o mundo terminaria no dia 21 ou 23 de dezembro de 2012. De facto, segundo colegas seus, errou a conta por uns “miseros” 1758 anos (Danelek, 2009, p. 70). Emmerich capitalizou o ambiente de histeria em torno do mito escatológico maia, que agitou fanáticos e teóricos da conspirao. Para tanto, guionista e realizador recorreram a uma estratégia que congrega, em pastiche e sem uma coerência sólida, dois mitos de civilizaes e épocas distintas — tudo em nome do entretenimento.

Também no que diz respeito à categoria narrativa do espao, existem diferenas significativas entre o hipertexto e o subtexto, que é premente referir. O dilúvio relatado no *G nesis* terá ocorrido na zona da Mesopotâmia, uma região repartida, na atualidade, pelo Iraque, Kuwait e Arábia Saudita, banhada pelos rios Tibre e Eufrates, e alvo de frequentes cheias. Segundo alguns cientistas, talvez a lenda constitua a evocao de um cataclismo que ocorreu no Mar Negro, em 5600 a.C., quando as águas penetraram através do Estreito de B sforo e inundaram a zona (Ryan, Pitman & Major, 1997, p. 4). Contudo, tal hipótese é meramente especulativa e carece de validao científica.

Já no filme de Emmerich, a ao decorre em variadas regiões do globo terrestre. Existe uma nítida preocupao em demonstrar que o dilúvio abrangeu todos os continentes e que a salvao proporcionada pelas arcas resulta da colaborao empenhada de cientistas, governantes e particulares de vários países, etnias e culturas. Assim, o espetador assiste às experiências realizadas num laboratório sito na  ndia; às movimentac es políticas na Casa Branca, em Washington; visita um estaleiro onde os gigantescos navios são construídos, no Tibete; observa a cordilheira montanhosa de Drakenberg, na África do Sul, onde as arcas concluem a viagem. Em suma, o filme tira partido da majestositade dos lugares não apenas por uma questão est tica, mas também para enfatizar o espetáculo do apocalipse.

  na terceira categoria da narrativa, o enredo, que mais se destacam as semelhanas e as diferenas entre *2012/Mesmo título em português* (2009) e o hipotexto genesiaco. Segundo a Bíblia, Deus encontrava-se desgostoso com o comportamento do ser humano, impregnado de malvadez, e determinou castig -lo: “Eliminarei da face da Terra o homem que Eu criei, e, juntamente com o homem, os animais domésticos, os r pteis e as aves dos céus, pois estou arrependido de os ter feito” (G n. 6:6).

No filme,   adiantada outra explicao para a catástrofe, de caráter não teológico, mas científico: o Dr. Adrian Helmsley, membro de um grupo que investiga a atividade geofísica do planeta, descobre que o núcleo está a aquecer aceleradamente, devido à radiao solar, que provoca alteraes na matéria. A curto prazo,

tal levará à fratura das placas tectônicas, a explosões vulcânicas e a inundações que colocarão em causa a nossa sobrevivência.

Na narrativa bíblica, Deus propõe a Noé que construa uma embarcação feita de madeira resinosa, calafetada com betume, com trezentos côvados de comprimento, cinquenta de largura e trinta de altura, e um total de três andares (Gén. 6:14-16). Trata-se de um projeto que exigiu um esforço sobre-humano, inspirado pela fé e pela ânsia de sobreviver.

No filme, existe uma diferença significativa: o empreendimento para salvar uma parcela da população não é individual, mas *coletivo*: os governos dos principais países conjugam esforços e conhecimentos científicos para elaborarem as *arcas*. Trata-se de uma frota composta por nove embarcações gigantescas, cada uma com capacidade para cem mil passageiros. Significativamente, uma chama-se *Génesis*, apontando para o livro onde surge o hipotexto (Emmerich, 2009, cap. 6). As arcas constituem uma sofisticada mistura de navios com submarinos, preparados para navegarem pelo globo, sob as piores condições atmosféricas, e para resistirem até a embates com os Himalaias (Emmerich, 2009, cap. 13).

Outras cenas do filme remetem, de forma inequívoca, para o episódio bíblico. Destaco, por exemplo, os planos em que helicópteros içam girafas ou elefantes, transportando-os sobre as montanhas da China, na direção das docas secas onde se encontram as arcas (Emmerich, 2009, cap. 11). Tal evoca o momento em que Noé, seguindo as instruções divinas, albergou dois animais, um macho e uma fêmea, de cada espécie de impuros, ou sete pares de puros, com o objetivo de conservar as espécies (Gén. 7:2-3).

Na Bíblia, a tragédia prolonga-se durante quarenta dias e quarenta noites de chuva, ao passo que, na película, o dilúvio é apenas o culminar de uma série de catástrofes de natureza diversa, que se abatem em catadupa: terremotos, vulcões, maremotos, etc. Emmerich faz tudo para merecer o seu cognome de “master of disaster”, congregando elementos que recordam outros filmes-catástrofe, como os clássicos *The Poseidon Adventure/A aventura de Poseidon* (1972), de Ronald Neame, *Earthquake/Terramoto* (1974), de Mark Robson ou *Dante’s Peak/O Cume de Dante* (1997), de Roger Donaldson (Austin, 2011, p. 109).

Para magnetizar a atenção da audiência, o realizador seguiu o paradigma do guru norte-americano de guionismo, Syd Field, popularizado na obra *Screenplay* (1979), e seguido por cineastas como George Lucas ou Steven Spielberg, nos seus filmes de aventuras. Field preconiza uma estrutura em três atos, cada um deles com um ponto alto, carregado de suspense, seguido de um momento de pausa, para deixar os espetadores respirarem e absorverem os acontecimentos. No primeiro ato, apresentam-se os protagonistas e o desafio que enfrentam; no segundo, o herói sofre um terrível revés; no terceiro, ocorre um clímax inesquecível, que conduz ao final risonho, ou “happy end”, tão do agrado do público (Mancelos, 2017, pp. 49-53). Porém, Emmerich eliminou da *syuzhet* os momentos de pausa preconizados por Field, para conseguir um fluxo ininterrupto de tensão. Tratou-se de um erro: o excesso apoteótico não deixará de excitar os espetadores na idade das borbulhas; porém, 160 minutos de destruição sistemática e apocalíptica esgotam uma audiência mais madura e criteriosa, insensibilizando-a relativamente à tragédia humana que se desenrola no ecrã.

Quando a catástrofe ocorre, o poder político (representado pela presidência dos Estados Unidos da América, como é usual no cinema de Hollywood) desvanece-se. Realço dois instantes, servidos pela espetacularidade dos dispendiosos efeitos especiais gerados por computador: no primeiro, um porta-aviões adorna, volta-se e abate-se sobre a Casa Branca, esmagando-a em segundos; no segundo, uma das arcas colide contra o avião presidencial, o *Air Force One*, que flutua sem controlo no oceano, símbolo de um mundo à deriva, onde as instituições soçobram (Emmerich, 2009, caps. 10 e 14).

No epílogo, tal como na narrativa bíblica, também o dilúvio acalma, a chuva para, e as nuvens cedem lugar a um arco-íris, presságio de um novo capítulo na história e de uma renovada aliança com Deus. Das águas, emerge não o Monte Ararat, mas sim as montanhas da África do Sul, o continente onde terá surgido a nossa espécie. Significativamente, a arca aproxima-se do Cabo da Boa Esperança, e os navegadores respiram de alívio, sabendo que a espécie humana obteve uma nova oportunidade. O filme termina com um plano geral da Terra, tecendo uma ligação com a imagem de abertura, e fechando, deste modo, o círculo (Emmerich, 2009, cap. 16).

As personagens, a quarta categoria da narrativa, constituem, quanto a mim, os elementos menos interessantes do filme em apreço. Regra geral, o cinema de aventuras apresenta actantes planos, interpretados por vedetas ou “stars” queridas ao grande público, que desempenham papéis semelhantes em todas as películas, associando reiteradamente o ator a um tipo específico do herói. Tal enquadra-se numa estratégia de cativar a audiência e aproveitar as convenções do género, seguindo uma receita de sucesso, repetida *ad nauseam* (Mancelos, 2017, p. 58).

*2012/Mesmo título em português* (2009) não constitui exceção, centrando-se nos *incidentes*, apresentados num crescendo de suspense, e não nos *actantes*. Se, na narrativa do dilúvio, o número de personagens é reduzido, com destaque para Deus e para o eleito Noé, na película de Emmerich surge uma galeria de figuras-tipo. Destaco o anti-herói, personagem que não tem as características associadas ao protagonista (coragem, êxito ou sabedoria, por exemplo), aqui encarnado por Jackson Curtis. Trata-se de um escritor de ficção científica falhado, autor de um romance com o significativo título de *Farewell, Atlantis*, numa alusão à ilha utópica, tragada pelas águas — outro mito desastrosamente convocado para a diegese. Curtis é o típico homem vulgar que, em determinado momento, enfrenta e supera uma dificuldade extraordinária: consegue desencravar os portões semiabertos de uma arca, salvando, deste modo, milhares de passageiros, e volvendo-se num herói instantâneo, bem ao gosto de Hollywood.

Outra personagem-tipo é o grande líder, que dirige o destino da humanidade, encarnado, neste filme, por Thomas Wilson, o presidente dos Estados Unidos da América. O governante encoraja o povo, transmite-lhe esperança, e profere este discurso de despedida, com ressonâncias bíblicas: “Hoje, nenhum de nós é estranho ao outro. Somos parte da mesma família, caminhando rumo à escuridão. Somos um país de numerosas religiões, mas acredito que estas palavras refletem o espírito das nossas fés: o Senhor é o meu pastor” (Emmerich, 2009, cap. 9, trad. minha). Wilson recusa abandonar o posto e sacrifica-se, com nobreza, no cumpri-

mento do dever, revelando que os norte-americanos nem sempre salvam o mundo, mas, pelo menos, tentam.

Em relação à globalidade dos filmes-catástrofe, *2012/Mesmo título em português* (2009) apresenta uma inovação assinalável: o caleidoscópio étnico das personagens é variado e inclui indivíduos representantes de diversos continentes; para além disso, os afro-americanos ocupam um relevo invulgar na diegese. Como afirma Andrea Austin, parece existir uma tentativa para alterar a imagem dos norte-americanos como xenófobos e isolacionistas (Austin, 2011, p. 112). Resta saber se tal constitui um genuíno desejo de inclusão de grupos ditos minoritários ou se é apenas uma tentativa sub-reptícia e hipócrita para atrair audiências não-brancas à sala de cinema.

### 3. A adaptação em balanço

A transposição intersemiótica constitui um processo complexo, que implica suprimir ou acrescentar cenas; alterar a ordem cronológica dos acontecimentos; mudar os locais onde a ação se desenrola; excluir ou adicionar personagens; modificar o início, o epílogo ou outros eventos da diegese, etc. (Phillips, 2005, pp. 209-214). O objetivo não é a *fidelidade* ao original, mas sim assegurar a *funcionalidade* do enredo na linguagem específica da sétima arte.

Conhecido por filmes-catástrofe como *The Day After Tomorrow/O Dia Depois de Amanhã* (2004) ou *Independence Day/Dia da Independência* (1996), Emmerich ousou, na obra em análise, explorar o filão narrativo da Arca de Noé. Para tanto, o realizador empreendeu alterações ao nível do tempo, espaço, personagens e enredo presentes no episódio bíblico, com criatividade e espírito subversivo. Como tal, segundo a tipologia de Geoffrey Wagner, o seu filme pode ser considerado uma *analogia*, termo que designa uma adaptação distante e personalizada do texto original. Neste caso, o objetivo do hipertexto não é ser fiel, nem sequer semelhante ao hipotexto, mas sim afirmar-se como *outra* obra de arte, tão autónoma quanto possível (Wagner, 1975, p. 227).

Terá valido a pena o esforço e o investimento de recursos humanos, tecnológicos e monetários consideráveis? Pela positiva, *2012/Mesmo título em português* (2009) ousou adaptar um episódio pertencente à cultura geral, correndo o risco de não corresponder ao horizonte de expectativas do público; apresentou uma base científica sólida para a diegese; enveredou por uma abordagem multicultural das personagens e dos eventos; e sublinhou a importância da solidariedade entre governos, cientistas e povos, para a sobrevivência da espécie humana face a uma situação de catástrofe global.

Com cento e quarenta milhões de espetadores e um rendimento três vezes superior aos custos, a película constituiu um estrondoso êxito de bilheteira, é certo. Mesmo sendo um filme de culto junto dos jovens, jamais ascenderá ao estatuto de clássico, devido ao pastiche incongruente de mitos bíblicos, gregos e maias; ao escasso interesse das personagens, picotadas de tantas outras películas de ação; e ao excesso de efeitos especiais, que não substituem a flagrante ausência de um enredo menos espetacular, porém, mais credível.

Devido a tais fragilidades, o filme afunda-se, catastroficamente e sem redenção, no plano artístico. Contudo, tal naufrágio não parece inquietar o realizador,

Roland Emmerich, nem alienar a vasta audiência. Afinal, como afirma uma das personagens, “Tem calma! O barco é grande!” (Emmerich, 2009, cap. 6, trad. minha).

## Referências bibliográficas

- Austin, A. (2011). Roland Emmerich's *2012*: A Simple Truth. In J. Gelfer (Ed.), *2012: Decoding the Countercultural Apocalypse* (pp. 108-122). London: Routledge.
- Bíblia Sagrada*. (2001). Lisboa: Difusora Bíblica.
- Danelek, J. A. (2009). *2012: Extinction or Utopia: Domsday Prophecies Explored*. Woodbury: Llewellyn Publishers.
- Jabouille, V. (1986). *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Inquérito.
- Jones, F. N. (2015). *The Chronology of the Old Testament*. Green Forest: Master Books.
- Jung, C. G. (1990). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Trad. R. Hull. Princeton: Princeton University Press.
- Kozlovic, A. K. (2016). Noah and the Flood: A Cinematic Deluge. In R. Burnette-Bletsch (Ed.), *The Bible in Motion: A Handbook of the Bible and Its Reception in Film* (pp. 35-50). Berlin: Walter De Gruyter.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *Du Miel aux Cendres*. Paris: Plon.
- Mancelos, J. de (2017). *Introdução à Narrativa Cinematográfica*. Lisboa: Edições Colibri.
- Molyneux, B. L. (1997). *Mitos da Terra Sagrada*. Trad. Lucinda Silva. Lisboa: Temas e Debates.
- Phillips, W. H. (2005). *Film: An Introduction* (3<sup>rd</sup> ed.). Boston: St. Martin's Press.
- Ryan, W. B. F., Pitman, W. C. III, & Major, C. O. (April 1997). An Abrupt Drowning of the Black Sea Shelf. *Marine Geology*, 138, 119–126.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Winthrop, J. (1985). A Model of Christian Charity. In A. Heimert, & A. Delblanco (Eds.), *The Puritans in America: A Narrative Anthology* (pp. 81-92). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Woodcock, P. G. (2009). Deucalion. In P. G. Woodcock (Ed.), *Short Dictionary of Mythology* (p. 46). New York: Worldside Press.
- Filmografia**
- Kloser, H. (Produtor), & Emmerich, R. (Realizador). (2009). *2012/Mesmo título em português*. USA: Columbia Pictures.

## Resumo

Realizado por Roland Emmerich, *2012* (2009) constitui um filme-catástrofe, um subgênero do cinema de ação que teve o seu esplendor nos anos setenta. O argumento, seguindo o paradigma de Syd Field, é linear: o núcleo do planeta aqueceu, os terremotos ameaçam a Humanidade e as águas oceânicas subiram. Para sobreviver ao dilúvio e à extinção em massa de pessoas, fauna e flora, os cientistas construíram arcas gigantes. Nesta comunicação, o meu objetivo é analisar como o mito de Noé surge simultaneamente aproveitado e subvertido neste filme de culto. Na minha análise, recorro à teoria da adaptação cinematográfica, à transposição intersemiótica e à intertextualidade.

## Abstract

Directed by Roland Emmerich, *2012* (2009) constitutes a disaster movie, a subgenre of action films that had its prime time in the seventies. The screenplay, which follows Syd Field's paradigm, is linear: the planet's core has heated, earthquakes threaten mankind and the oceanic waters are rising. To survive the deluge and the mass extinction of humans, fauna and flora, scientists built gigantic arks. In this article, my objective is to examine how Noah's myth is simultaneously appropriated and subverted in this cult movie. In my analysis, I resort to the theory of cinematic adaptation, intersemiotic translation and intertextuality.



## O Ano do Dilúvio, de Margaret Atwood: a humanidade numa perspetiva ecocrítica

Margaret Atwood's *The Year of the Flood*: humanity in an ecocritical perspective

Maria do Carmo Mendes

Universidade do Minho  
mcpinheiro@ilch.uminho.pt

**Palavras-chave:** Atwood (Margaret), ecocrítica, *The Year of the Flood*  
**Keywords:** Atwood (Margaret), Ecocriticism, *The Year of the Flood*.

1. Uma das mais importantes escritoras contemporâneas, a canadiana Margaret Atwood (1939), tem dedicado uma parte muito significativa da sua ficção narrativa à reflexão sobre o futuro da humanidade. Em narrativas distópicas como *Oryx and Crake* (2003) e *The Year of the Flood* (2009), equaciona, numa perspetiva que tem sido designada como ecofeminista, os dilemas e as angústias que afetam a natureza humana e que, em grande medida, por ela foram provocados.

Neste ensaio, centrado em *The Year of the Flood* (tradução portuguesa: *O ano do dilúvio*), procurarei: 1) Identificar o valor simbólico de um grupo de sobreviventes, os “Jardineiros de Deus”, e das suas posições sobre o devir da humanidade, veiculadas em posições orientadas sobretudo para o redimensionamento da relação homem-natureza; 2) Explicitar o que significa para a escritora canadiana um futuro apocalíptico para a humanidade; 3) Comentar em que medida a obra de Atwood representa uma tentativa de construção de uma comunidade pós-humana ou, numa visão mais otimista, de uma comunidade sustentável, sobretudo na sua implicação ambiental; 4) Analisar as relações que a escritora estabelece entre o natural e o artificial; 5) Demonstrar que o género “ficção especulativa” – crucial no conjunto da obra literária de Margaret Atwood – suscita uma das mais relevantes e atuais abordagens da literatura: a abordagem ecocrítica, alicerçada na relação do ser humano com o meio que o rodeia.

2. Nascida em Ottawa em 1939 e filha de um entomologista, Margaret Atwood é, no contexto literário canadiano, uma das mais relevantes escritoras de ficção narrativa, de literatura infantojuvenil, de poesia e de crítica ensaística. Neste âmbito, tem revelado preocupações – nomeadamente em múltiplas entrevistas – com o estado do planeta, com a relação do ser humano com o ambiente,

com o papel da mulher na sociedade, e com o devir da humanidade, muitas vezes perspetivado numa leitura de pendor apocalítico.

As narrativas de Atwood são distopias – considere-se o conhecido caso adaptado numa série televisiva do romance *The Handmaid's Tale*, bem como o que constituirá o objeto de análise neste ensaio – que podem ser lidas nos termos em que Katherine Snyder (2011, p. 470) qualifica este tipo de narrativas:

The future as imagined in dystopian speculative fiction must be simultaneously recognizable and unrecognizable, both like and not-like the present. [...] we must see the imagined future in our actual present and also recognize the difference between now and the future as imagined.

*The Year of the Flood* é o segundo romance de uma trilogia a que pertencem ainda *Oryx and Crake* e *MaddAddam* (2013). Localizado temporalmente no ano de 2025, o título antecipa cataforicamente um cenário de devastação provocado por um invulgar Dilúvio.

O romance, protagonizado por um grupo religioso, os “Jardineiros de Deus”, descreve um universo anterior e posterior à eclosão de um Dilúvio universal. Os Jardineiros são os escassos sobreviventes de um acontecimento cataclísmico que, em si mesmo, representa uma alteração do bíblico dilúvio, uma vez que se trata de um “Dilúvio Seco” (*Waterless Flood*) provocado por uma avassaladora pandemia. A esse singular grupo constituído pelos God’s Gardeners impõe-se a missão de construir um novo mundo assente numa relação harmoniosa com a natureza e os animais (domésticos e selvagens), a recusa da tecnologia, a crítica do capitalismo, a defesa do vegetarianismo, a vivência comunitária, o poder da memória (que os conduz a uma previsão catastrófica do desaparecimento da escrita) e a celebração constante do Divino através de declamações de hinos que exaltam a noção de que tudo o que existe na terra é uma criação de Deus: o Hinário Oral dos Jardineiros (*The God’s Gardeners Oral Hymnbook*), adaptado de composições poéticas de William Blake e do *Livro dos Hinos da Igreja Anglicana e da Igreja Unida do Canadá* (tal como escreve a autora em nota final) representa paradigmaticamente o seu sistema de crenças:

Oh let me not be proud, dear Lord,  
Nor rank myself above  
The other Primates through whose genes  
We grew into your Love.  
[...]  
We cannot always trace Your path  
Through Monkey and Gorilla.  
Yet all are sheltered underneath  
Your Heavenly Umbrella.  
[...]  
So keep us far from worser traits,  
Aggression, anger, greed;  
Let us not scom our lowly birth.  
Nor yet our Primate seed. (Atwood, 2009, p. 39)

Os hinos dos Jardineiros de Deus são também uma celebração de qualidades e atributos dos animais, superiorizados aos humanos:

God gave unto the Animals  
 A wisdom past our power to see;  
 Each knows innately how to live,  
 Which we must learn laboriously.  
 The creatures need no lesson books,  
 For God instructs their Minds and Souls:  
 The sunlight hums to every Bee,  
 The moist clay whispers to the Mole  
 And each one seeks its meat from God,  
 And each enjoys the Earth's sweet fare;  
 But none does sell and none does buy,  
 And none does foul its proper lair. (Atwood, 2009, p. 140)

O Dilúvio Seco coloca uma importantíssima questão no romance: é a oportunidade para um recomeço. Não é, portanto, o fim apocalítico que a sua descrição devastadora faz supor (no plano humano, animal, vegetal), mas a possibilidade de uma reconstrução, sobretudo na relação entre o ser humano e o ambiente. A resposta da narradora enquadra-se numa área dos Estudos Literários nascida no início da década de 1990: a ecocrítica. Como sustenta Rana Sagiroglu (2016, p. 141), “Ecocriticism gives the answers of ‘why’ questions of the novel. Why humanity is in chaos, why humanity has organized the world according to its own needs as if there were no living creatures apart from humanity”.

A leitura ecocrítica do romance é indissociável do diálogo intertextual com o texto bíblico. Em *The Year of the Flood*, este é convocado de múltiplas formas, mas em todas elas se assiste a uma refiguração de mitos e conceitos da Bíblia. Recupero apenas alguns:

– Se os hinos dos Jardineiros de Deus retomam as já referidas alusões, eles recordam também salmos bíblicos;

– O jardim do Génesis é plasmado no romance de Atwood, desde o primeiro hino, que se torna uma denúncia da destruição de um espaço natural paradisíaco por intervenção devastadora dos seres humanos, qualificados como “greedy Spoilers”. A eles é imputada a responsabilidade de exaurimento de recursos naturais e de ações que contribuíram para a devastação dos solos, das plantas e dos animais:

Who is it tends the Garden,  
 The Garden oh so green?

‘Twas once the finest Garden  
 That ever has been seen.

And in it God's dear Creatures  
 Did swim and fly and play;

But then came greedy Spoilers,  
 And killed them all away.

And all the trees that flourished  
And gave us wholesome fruit,

By ways and sand are buried,  
Both leaf and branch and root.

And all the shining Water  
Is turned to slime and mire,

And all the feathered Birds so bright  
Have ceased their joyful choir.

Oh Garden, oh my Garden,  
I'll mourn forevermore

Until the Gardeners arise,  
And you to Life restore. (Atwood, 2009, p. 7)

Esta imputação de responsabilidade ao humano na devastação do planeta é um motivo claro no romance e pode sintetizar-se numa passagem particularmente esclarecedora de um discurso de Adão Um:

We hold in our minds the Great Dead Zone in the Gulf of Mexico; and the Great Dead Zone in Lake Erie; and the Great Dead Zone in the Black Sea; and the desolate Grand Banks of Newfoundland, where the Cod once abounded; and the Great Barrier Reef, now dying and bleaching white and breaking apart. Let them come to Life again; let Love shine upon them and restore them; and let us be forgiven for our oceanic murders; and for our foolishness. (Atwood, 2009, p. 119)

– As figuras de Adão e de Eva surgem no romance de 2009. Todavia, esses dois únicos habitantes do Génesis bíblico são multiplicados em *The Year of the Flood*. Adão Um – Adam One – é o patriarca que conduz essa pequena comunidade de sobreviventes; a ele se seguem outros Adãos; no que respeita a Eva, não deixa de chamar a atenção que, numa autora que sistematicamente põe em causa a cultura patriarcal e a multissecular desigualdade entre homens e mulheres, não haja no romance uma personagem como Eva Um. Aquela que adquire protagonismo (uma das duas vozes femininas do texto) é Toby, a Eva Seis – Eve Six.

A obra apresenta ainda outro paradoxo: a comunidade dos Jardineiros de Deus recusa hierarquias, mas acaba por estabelecê-las, como se depreende não só da inexistência de uma Eva Um, mas também das palavras de Adão Um sobre a suposta inexistência de desigualdades entre os membros da comunidade religiosa: “all Gardeners were equal on the spiritual level, but the same did not hold for the material one: the Adams and the Eves ranked higher, though their numbers indicated their areas of expertise rather than their order of importance” (Atwood, 2009, p. 45).

– A bíblica Queda do ser humano é representada de forma distinta em *The Year of the Flood*. Atwood descreve como ela aconteceu e continua a acontecer, atribuindo-a a múltiplas causas:

According to Adam One, the Fall of Man was multidimensional. The ancestral primates fell out of the trees; then they fell from vegetarianism into meat-eating. Then they fell from instinct into reason and thus into technology; from simple signs into complex grammar, and does into humanity; from firelessness into fire, and hence into weaponry; and from seasonal mating into an incessant sexual twitching. Then they fell from a joyous life in the moment into de anxious contemplation of the vanished past and the distant future. The Fall was ongoing. (Atwood, 2009, p. 115)

Em *The Year of the Flood* (seguindo neste ponto o primeiro romance da trilogia), uma das mais relevantes causas apontadas pela narradora para a devastação do planeta e dos que o ocupam é o desenvolvimento tecnológico. Ensaaios e experiências genéticas, processos de rejuvenescimento humano conduziram ao quase total desaparecimento de fronteiras entre o humano e o técnico. São especialmente relevantes as alusões a experiências laboratoriais de cruzamentos de espécies animais, conduzindo ao aparecimento do “liobam” – uma singular fusão do leão com o carneiro – e aquelas que, numa clínica de beleza, “Anoo Yoo Spa”, conduziram a alterações da cor da pele e a transplantes de renovação da mesma. Também sob este ponto de vista de reflexão sobre o desenvolvimento tecnológico, se poderá afirmar que *The Year of the Flood* é um romance distópico:

From a utopian perspective, technology promises the ultimate perfection of the human, integrating technology as part of the self, while de dystopian perspective critically investigates this very approach, expressing a culture fear of such a technology. (Mohr, 2013, p. 285)

– Mais relevante ainda, no âmbito do temário do Congresso, é a representação do episódio da Arca de Noé. O Dilúvio bíblico constitui o principal mito do Apocalipse. No texto contemporâneo, Adão Um mimetiza o seu antepassado bíblico, mas também assume a missão de Noé, num capítulo do romance significativamente intitulado “O Festival das Arcas” (*The Festival of Arks*):

According to the human words of God, the task of saving the chosen Species was given to Noah, symbolizing the aware ones among Mankind. He alone was forewarned, [...] keeping God’s beloved Species safe until the waters of the Flood had receded and his Ark was beached upon Ararat. Then the rescued Creatures were set loose upon the Earth, as if at a second Creation. [...] Then God establishes his Covenant with Noah and with his sons, and with every living creature. Many recall the Covenant with Noah, but forget the Covenant with all other living Beings. However, God does not forget it. He repeats the terms ‘all flesh’ and ‘every living creature’ a number of times, to make sure we get the point. [...] Let us today remember Noah, the chosen caregiver of the Species. We God’s Gardeners are a plural Noah. [...] we Gardeners will cherish within us the knowledge of the Species, and of their preciousness to God. He must ferry this priceless knowledge over the face of the Waterless Waters, as if within an Ark. (Atwood, 2009, pp. 59-60)

### 3. Das reflexões feitas derivam algumas conclusões:

Em primeiro lugar, a trilogia constituída por *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* e *MaddAddam* apresenta, ainda que sob distintas pespetivas, questões

convergentes sobre o futuro da humanidade: “global warming, biotechnology/genetics, interspeciesism, and, in short, humanity’s legitimising claim of superiority over everything non-human” (Mohr, p. 290).

Em segundo lugar, o caos e a devastação humanos e naturais que se instalaram com o Dilúvio Seco são contrariados por uma resistente comunidade religiosa (na qual duas mulheres, Toby e Ren, assumem o protagonismo) e por uma visão que, em contraste com um universo social, política e culturalmente destruído, não deixa de contemplar uma hipótese redentora e esperançosa, contida numa afirmação da jovem Ren: “The Adams and the Eves used to say, *We are what we eat*, but I prefer to say *We are what we wish*” (Atwood, 2009, p. 234).

## Referências bibliográficas

- Atwood, M. (2009). *The Year of the Flood*, New York: Nan A. Talese/Doubleday.
- Mohr, D. (2015). Eco-Dystopia and Biotechnology: Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) and *MaddAddam* (2013). In E. Voigts & A. Boller (Eds.), *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classic, New Tendencies and Model Interpretations* (pp. 283-301). Germany: Trier.
- Sagiroglu, R. (2016). A Compact Embodiment of Pluralities and Denial of Origins: Atwood’s *The Year of the Flood*. *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 42 (4), 141-146.
- Snyder, K. (2011). ‘Time to go’: The Post-apocalyptic and the Post-traumatic in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*. *Studies in the Novel*, 43 (4), 470-489.

## Resumo

O romance *The Year of the Flood* da escritora canadiana Margaret Atwood apresenta, numa perspectiva ecocrítica, os dilemas e as angústias que afetam a natureza humana.

Este ensaio, centrado em *The Year of the Flood*, tem assim como principais propósitos: 1) Identificar o valor simbólico de um grupo de sobreviventes, os Jardineiros de Deus, e das suas posições sobre o futuro da humanidade; 2) Explicitar o conceito de apocalipse da humanidade na obra de Atwood; 3) Demonstrar que o género “ficção especulativa” suscita uma original abordagem ecocrítica sobre a relação entre o ser humano e o meio que o rodeia.

## Abstract

Margaret Atwood’s novel *The Year of the Flood* presents, from an ecocritical perspective, the dilemmas and anguishes that affect human nature.

This essay, focused on *The Year of the Flood*, has as main purposes: 1) To identify the symbolic value of a group of survivors, the God’s Gardeners, and their positions on humanity’s future; 2) To highlight the concept of apocalypse in Atwood’s work; 3) To show that “speculative fiction raises an original ecocritical approach to the connexions between human beings and environment.

## Mulheres ao tear: Tradição grega em Marina Colasanti

Women weavers: Greek tradition in Marina Colasanti

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra  
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Palavras-chave: conto, mito grego, Aracne, Meras, Penélope.  
Keywords: short stories, Greek myth, Aracne, Moirai, Penelope.

### Introdução

A imagem de ‘mulheres ao tear’ tem, no mito grego, uma dimensão inspiradora. São inúmeras as figuras da tradição, mortais ou deusas, cuja história de alguma forma se associa com essa insígnia feminina. Assim recordemos, por exemplo, Aracne que representa a *arete* máxima na arte de tecer, mas também a *hybris* de ter desafiado a deusa Atena, patrocinadora das artes, para uma competição, o que lhe valeu, como castigo, ser transformada em aranha (cf. Ovídio, *Metamorfoses* 6. 5-145). Por seu lado Filomela, assediada por seu cunhado Tereu da Trácia que, para ganhar o seu silêncio, lhe cortou a língua, denunciou a sua irmã Procne, a esposa do ofensor, a violência sofrida através das linhas de um bordado (cf. *Odisseia* 19. 518-523, Hesíodo, *Trabalhos e dias* 568, Tucídides 2. 29, Aristófanes, *Aves passim*, Sófocles, *Tereu* 100 sqq.)<sup>1</sup>. Por fim, as Meras / Parcas – Cloto (“a que fia”), Láquesis (“a que sorteia”) e Átropos (“a irreversível”) – têm na roca e no fio o emblema da sua competência de controladoras da existência dos mortais: são elas que, diante da roda da fortuna, tecem e cortam, a seu bel prazer, o fio da vida (cf., e. g., *Odisseia* 7. 197-198, Hesíodo, *Teogonia* 217-220, 900-906, Calino, fr. 1. 8-9 West, Eurípides, *Ifigénia entre os Tauros* 205-207). A distensão da tarefa pelas três corresponde à repartição da vida por diferentes momentos: a parte do fio já completa, a que está ainda a ser fiada e a interrupção irreversível do processo em momento sempre inesperado.

<sup>1</sup> Cf. Barbosa (2008, pp. 51-81).

Tomando ainda o espaço épico como referência literária para este tema, os quadros mais expressivos relacionam-se com duas célebres figuras femininas, à primeira vista contrastantes pelo destino que cercou as suas vidas, Helena e Penélope. É verdade que a situação em que se encontram é diversa, Penélope assaltada na sua própria casa pelo assédio dos pretendentes a que obstinadamente resiste, na ausência do marido; e Helena abrigada em casa alheia, para onde a levou um pretendente bem sucedido, enquanto o marido reivindica, com uma expedição armada, o seu regresso ao lar. O que quer dizer que o dia-a-dia de ambas prossegue com alguma afinidade dentro da inversão de situações: a ambas ameaça a insegurança, a incerteza do futuro, face a um conjunto de pretensões pessoais e sentimentais de que são objecto, mas que se não confinam à sua pessoa; através delas, é também o mundo que as cerca que se vê afetado. O quadro que protagonizam é de isolamento e nostalgia, embora a elegância aristocrática lhes confira distinção. E se, em muitos outros aspectos, a relação entre as duas é oposta, no que às tarefas que executam diz respeito vigora a coincidência, decerto porque ambas obedecem a um paradigma comum: fiar e tecer é, também no caso de ambas, insígnia feminina.

Um certo isolamento doméstico a que se vê confinada Helena em Troia faz do seu tecer uma espécie de ato de consciência, solitário e introspetivo; no tecido que lhe sai das mãos, a rainha de Esparta traça “as provas sem fim que por ela sofreram, sob os golpes de Ares, os Troianos criadores de cavalos e os Aqueus de armas de bronze” (*Il.* 3. 125-128)<sup>2</sup>. De alguma forma a discricção que lhe é exigida, como mulher e na condição falsa em que se encontra, obtém desafogo neste desenho, que é o espelho de uma alma sofrida e de uma inteligência atenta ao mundo de atores masculinos que a cerca. É expressiva, no quadro faustoso da corte troiana, a menção do “tecido enorme, um manto duplo de púrpura” (*Il.* 3. 125-126), que Helena confeciona. Numa atitude que tem sido comparada à própria criação poética<sup>3</sup>, aí regista os acontecimentos à medida que vão sendo construídos pelo quotidiano dos heróis<sup>4</sup>, o de uma guerra sombria onde tantas vidas estão em risco.

De regresso à Grécia e à sua casa, anos mais tarde, a *Odisseia* (4. 121-135) repõe a senhora de Esparta no requinte pleno de uma grande dama, que recupera todas as suas prerrogativas. Fiar e tecer são, no novo contexto, uma marca de *status* e uma exibição de elegância. A soberana desfila, vinda da grandeza perfumada dos aposentos e rodeada de servas, com o aparato de uma verdadeira deusa, que não despreza aquela que é uma espécie de logótipo da condição feminina, a roca de ouro (4. 122). Em sua volta, multiplicam-se os elementos de um cenário de luxo, que um serviço bem coordenado vai montando: a cadeira embutida, o tapete de lã macia e o cesto de prata. Da passagem do casal pelo Egito, no regresso de Troia, a

<sup>2</sup> Kennedy (1986, p. 8) especula sobre os motivos do bordado de Helena: uma representação de Ares? Visível também na tela a própria Helena?

<sup>3</sup> Kennedy (1986, *passim*). Sobre a Helena homérica, *vide* ainda Reckford (1964, pp. 5-20).

<sup>4</sup> Este é, talvez pela necessidade de justificar Helena, o único exemplo em Homero de referência a um desenho simbólico expresso no labor feminino.

soberana trouxe os presentes de hospitalidade devidos à sua condição, de mulher e de rainha: “uma roca dourada e um cesto provido de rodas, prateado, com os rebordos embutidos com ouro”. A seu lado, como penhor de uma aristocracia que se impõe através de elementos decorativos, o cesto precioso “vem repleto de fio bem fiado; e sobre ele estava deitada a roca, com lã cor de escura violeta”<sup>5</sup>. Mas se alguns dos objetos que cercam a régia fiadora são “presentes de Estado”, símbolos de uma *xenia* política, os tecidos por suas mãos confeccionados completam a mesma cadeia social, como presentes de hospitalidade com que a rainha agracia os visitantes no seu palácio. Assim Telémaco, que o visitara em busca de seu pai, é cumulado de ofertas pelo casal régio de Esparta (*Od.* 15. 104-128); das arcas, Helena retira um tecido luxuoso, “recamado de bordado, belíssimo, enorme, brilhante como um astro”, mas sobretudo confeccionado por suas próprias mãos (15. 107-108); com a oferta, vai o objetivo, de uma utilidade exclusiva, ao nível do próprio requinte da prenda; o tecido destina-o Helena à noiva do príncipe de Ítaca, para que o use no dia do casamento. Fausto e generosidade de uma corte elegante, eis o que justifica o célebre episódio.

Por seu lado Ítaca foi sem dúvida a morada da mais famosa tecedeira da antiguidade, Penélope<sup>6</sup>. E, também neste caso, o trabalho feminino é, antes de mais, um instrumento político que uma rainha regente, na ausência do marido, usa com mestria para proteger o trono do assalto ilegítimo dos pretendentes. Assim o reconhece Antínoo, um dos visados (*Od.* 2. 93, 105), e a própria Penélope, que o considera um recurso de inspiração divina (19. 137). Dolo, a palavra que consagra a estratégia da senhora de Ítaca, é, por isso, também um sinal de inteligência de uma mulher que faz do símbolo da sua frágil condição uma arma de resistência eficaz. No *mégaron*, Penélope instalou um tear e ‘simulou’ confeccionar um tecido “delicado e enorme”. Ao contrário de Helena, cobriu as suas tarefas de razões de utilidade e de pragmatismo: a preocupação em preservar o fio para que se não desperdiçasse, o objetivo de tecer a mortalha de Laertes, conferindo ao produto do seu trabalho o sentido de um dever doméstico<sup>7</sup>. E durante quatro anos manteve incólume o trono de Ulisses, no eterno fazer e desfazer da sua teia, que só a denúncia traiçoeira de uma escrava desmontou (2. 93-110, 19. 137-156, 24. 127-146). Apesar deste desfecho, que teria sido infeliz não fosse a chegada salvadora do senhor legítimo do reino, Penélope pode exibir o fruto do seu trabalho que, mesmo se pensado para servir as necessidades da família, nem por isso desmerece do aparato natural do produto de umas mãos de rainha. Perante os pretendentes, Penélope expõe, com orgulho, um tecido acabado, lavado, rival do sol e da lua pelo

<sup>5</sup> Tradução de F. Lourenço, 2003.

<sup>6</sup> Sobre as nuances de sentido que o verbo “tecer” (*hyphaínein*) exprime em Homero, vide Thomas (1988, p. 261).

<sup>7</sup> À teia de Penélope está também associado um profundo simbolismo sobre o destino da sua vida e da sua casa. Sobre este assunto, vide Lowenstam (2000, pp. 333-348), que salienta como o estrogama forjado pela soberana a põe ao nível do herói dos mil artifícios; ao rumo incerto da viagem do herói, que ora o aproxima, ora o afasta da saudosa Ítaca, corresponde esse eterno fazer e desfazer da teia, que é, no gineceu, a prova correspondente da existência da rainha. Vide ainda Bacry (1991, pp. 11-25); Rocha Pereira (2003, pp. 11-24).

brilho (24. 147-148). Além da teia que a tornou famosa, Penélope partilha com as suas iguais o espetáculo requintado da sua condição: em plena sala de recepções, durante o banquete, reclinada no leito, ela fia (17. 96-97); acompanha-a o séquito das servas que, enquanto a imitam na tarefa, partilham da sua intimidade e a distraem (18. 313-316), no que é um toque de humanização que Helena não parece praticar. Este mundo feminino, que se concentra em torno da tecelagem como símbolo da sua condição, é por Telémaco oposto ao universo masculino, o da gestão política e das armas. Na hora da matança dos pretendentes, o príncipe sugere à mãe que se refugie no seu círculo de vida, agora que o momento da normalização do poder masculino chegou (21. 350-353): “Regressa aos aposentos e retoma as tuas tarefas, a teia e a roca; ordena às tuas servas que regressem ao trabalho. O arco é assunto para homens”.

A imaginação homérica projeta ainda para fora do universo grego práticas semelhantes. Na corte dos Feaces, Arete imita o requinte das suas iguais helênicas; como Penélope, ela fia, em companhia das servas, um fio de púrpura (6. 52-53, 305-307)<sup>8</sup>, no que é referido como um comportamento de rotina. O afastamento para um universo de fantasia, como as ilhas onde habitam Calipso e Circe, não escapa à uniformidade de um mesmo protocolo. Num cenário que é de vida selvagem, o palácio substituído por uma caverna, a ninfa Calipso tecia, manobrando com agilidade “a lançadeira dourada” (5. 61-62); ao mesmo tempo, liberta da etiqueta palaciana e emoldurada por um quadro bucólico, a ninfa cantava, para entreter a solidão e alegrar o trabalho. Por fim Circe, a feiticeira, imitava-lhe a atitude, também ela cantando enquanto fabricava um tecido lustroso e perfeito, como só mãos de deusa podem produzir (10. 221-223, 226-228, 254-255). Em conclusão, o retrato homérico faz da tecelagem o símbolo por excelência da condição feminina, o único que as damas de corte consideram digno e expressivo de uma etiqueta aristocrática, e da roca o paradigma universal da atividade da mulher. Ao mesmo tempo que associa estes episódios à ideia do talento feminino, capaz de exprimir, por uma estratégia à sua medida, inteligência, sensibilidade, opinião e domínio.

## O tema da teia nos contos de Marina Colasanti: regresso aos motivos clássicos

Esta é uma tradição que interfere de modo sugestivo nos contos pretensamente infantis de Marina Colasanti. Nascida em Asmara, na Eritreia, quando esta era colónia italiana (1937-) e radicada desde muito cedo no Brasil, Colasanti dividiu a sua atividade entre as artes plásticas, a literatura e o jornalismo. Foi em revistas e suplementos que os seus contos primeiro se divulgaram, antes de constituírem diversas coletâneas. Ora não deixa de ser patente a insistência, nestas narrativas curtas, de títulos que se ligam com o nosso interesse do momento:

<sup>8</sup> As próprias fórmulas usadas são denunciadoras da semelhança das tarefas; cf., sobre Penélope, 17. 96-97, e sobre Arete, 6. 53, 306.

na antologia *Uma idéia toda azul*<sup>9</sup>, os contos “Além do bastidor” (7-9) e “Fio após fio” (23-25), e na coletânea *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, “A moça tecelã” (2013, pp. 12-16).

Em algumas considerações introdutórias ao livro *Uma idéia toda azul*, a autora adianta propósitos e modelos. Sob uma temática de “fadas, cisnes, unicórnios e princesas”, pode denunciar: “Meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente”. Para de seguida reconhecer que “não há, para as emoções, idade ou história”, e mais ainda, “muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada”. Embora qualquer relação com o mundo da Antiguidade clássica não esteja referida neste preâmbulo, o projeto de exprimir, por símbolos referenciais, o que há de mais permanente na alma humana tem, sem dúvida, tudo de comum com aquilo a que os Gregos chamaram mito e com o qual a autora se confessa familiarizada<sup>10</sup>. Algo da velha épica subsiste também nos contos de Colasanti, nos seus palácios mágicos e soberanas prisioneiras, protagonistas do “tema da solidão, do vazio, do sem lugar” (Costa, 2016, p. 13), que as torna, como as Helenas ou Penélopes, paradigmas da condição humana. É, portanto, nessa perspectiva que nos propomos encarar a projeção que o velho tema da ‘mulher ao tear’ – representativo da eterna polémica sobre a natureza e estatuto da componente feminina da Humanidade –, tal como os Gregos o conceberam, tem na autora brasileira.

Assente este ponto de partida, vários níveis de coincidência se nos tornam patentes. Em primeiro lugar, a tarefa centrada numa figura que faz do seu trabalho um ato de introspeção. Solitária, isolada do mundo, a fiadeira encontra no bordado o canal de expressão da sua inteligência e sensibilidade na leitura de tudo o que a cerca. O anonimato, apenas compensado por vagas alusões a “a menina” (“Além do bastidor”, 7, 8, 9), “a moça” (“A moça tecelã”), é decisivo para a universalização do episódio, dispensando os nomes também convencionais que a tradição mítica consagrou, como quaisquer outros elementos identificativos. Com o tecido a mulher vai contraindo uma cumplicidade diária, construída sobre um jogo de real e de fantástico. O traço que a princípio não domina vai-se tornando cada vez mais nítido, dando forma ao que pode ser a expressão de um projeto de vida, ou mesmo ao delinear complexo da própria criação literária. O fio ou linha domina como instrumento essencial o romper de um caminho, de

<sup>9</sup> Esta antologia mereceu, em 1979, o Grande Prémio da Crítica destinado a Literatura Infantil da Associação Paulista de Críticos de Artes e, ainda no mesmo ano, a distinção de “O Melhor para o Jovem”, atribuído pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

<sup>10</sup> A familiaridade com o mito e a literatura grega é declarada pela escritora num depoimento em que recordava as suas leituras de infância: “Acredito que meus 6, 7 anos foram a idade de maior fascínio para a leitura. Quando morávamos em Roma, ganhamos uma coleção chamada *Scala d’Oro*, que em português seria *Escala de Ouro*. Eram adaptações dos clássicos para crianças dos 12 anos em diante. Tinha *D. Quixote*, *A Ilíada*, *A Odisséia*, *Orlando Furioso*, mitologia grega. Uma paixão” (Garcia, Dauster, 2000, p. 96). Outros contos de Colasanti dão testemunho expresso do recurso às fontes antigas: “Castor e Pólux sequer pressentidos” e “Ela era sua tarefa”, em *Contos de amor rasgados*, e “Lacoonte em negra água”, em *O leopardo é um animal delicado*.

uma rota de vida ou de realização artística<sup>11</sup>. E porque se trata de algo profundo e essencial – a arte e a vida –, o tecido é precioso em matizes e brilho, requintado na perfeição das linhas, mas sobretudo nítido no rigor progressivo da mensagem. A natureza impõe-se como moldura de base, em toda a sua pureza e acolhimento das aspirações humanas, generosa na capacidade de prover a todas as necessidades e de satisfazer todos os sonhos. Mas o tempo se encarregará de perturbar o quadro de tão excelsa perfeição. Alguém virá alterar o curso feliz e luminoso do projeto inicial, bloquear o sorriso descuidado e feliz da tecedeira. A quem talvez reste, mesmo assim, um último refúgio: o de desmanchar a teia, ou desfazer algum ponto errado que, por insensata *hybris*, tenha produzido...

### “Além do bastidor”: as Parcas que regem a vida

Em vez da teia, este conto limita o espaço à estreiteza do bastidor, apenas para que o “além” que o ultrapassa ganhe maior visibilidade<sup>12</sup>. O tecido em branco é, antes de mais, a imagem da indefinição de uma vida que começa e procura ainda o seu rumo, numa busca decidida de realização e felicidade: “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (“Além do bastidor”, 1979, p. 7)<sup>13</sup>. No que se anuncia como um ato criativo, o traço do bordado pode sugerir a própria criação poética, que surge bruta, essencial, imprevisível, até afinar esteticamente as suas linhas (p. 7): “Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para alguma coisa”<sup>14</sup>. Quando se trata de lançar, sobre o esboço verde, uma primeira tinta forte, do acaso passamos ao desígnio, do espontâneo ao elaborado (p. 7): “Olha para as flores, pensou ela, e escolheu uma meada vermelha”. Em vez do “capim”, “aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor” (p. 7). O acaso parece dominar esta fase do projeto. “Risco” é a palavra poderosa neste contexto, quer se trate de um desenho ou do perigo de cometer um erro que, não existindo, deixa plena liberdade à imaginação por não temer desviar-se de algo pré-estabelecido. É o arranque para a vida, ou para a obra, aquele em que Cloto, a primeira das Parcas, exerce o seu domínio. “No conto, a linha é ‘ponte’ entre os dois mundos: natural e imaginário” (Medeiros, 2009, p. 95), por onde a menina penetra na fantasia para regressar depois ao real.

Impõe-se depois Láquesis, “a que sorteia” cada caminho, e a fiadeira ganha independência e vontade. No bastidor, o bordado “obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito”, arredada a indeterminação inicial, agora que uma

<sup>11</sup> Nas palavras oportunas de Costa (2016, p. 18): “O fio mostra-se como a linha da vida, o ponto de início, a matéria da construção, as palavras que representam as ideias que envolvem o homem”.

<sup>12</sup> Comenta Costa (2016, p. 54): “Nesse conto, o tear é o bastidor, em que nasce a enunciação, sendo a coerência do texto tudo o que vai além da estrutura textual. [...] O bastidor é o tear, o tecido é o texto e o bordado é a linguagem transformada em discurso literário”.

<sup>13</sup> Medeiros (2009, p. 95) chama a atenção para a ausência do sujeito, como do objeto iniciado; toda a atenção se concentra no “como” do processo criativo.

<sup>14</sup> Barzotto (2006, p. 3) estabelece uma relação direta entre as descrições da natureza em Colasanti e o seu deslumbramento pela exuberância da paisagem brasileira.

personalidade e um projeto ganhavam forma. Apoderou-se da criadora o frenesi da concretização: “Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro... O sol brilhava no bordado da menina” (p. 7). Foi então que, num progresso inconsciente, no bordado surgiu uma árvore, e nela a tecedeira “bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto”. A hora climática da autonomia criativa tinha chegado e com ela a autora estabeleceu uma convivência inusitada, quando a imagem lhe despertou “o desejo daquela fruta nunca provada” (p. 8). Um tom bíblico parece estabelecer um anacronismo com a tradição helénica visível no conto; o jardim que a menina vai criando é como um novo Éden, uma utopia onde todos os desejos encontram satisfação, em que uma inesperada árvore da sabedoria, com os seus frutos tentadores, desafia os sentidos humanos e lhes dita excessos e desobediência às superiores determinações divinas. Foi então que a fantasia se sobrepôs à realidade (p. 8): “A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo no galho da árvore catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca”. As fronteiras diluíram-se entre casa e bordado, realidade e fantasia, limite e excesso, e a autora passou a transitar livre e espontaneamente entre os dois: “Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado”, acrescentar, com alegria, um traço mais ao grande quadro da sua vida, “e ria, brincava e deitava na grama” (p. 8).

Foi então a vez de Átropos, “a irreversível”, intervir (p. 8): “O bordado já estava quase pronto. Pouco pano se via entre os fios coloridos. Breve, estaria terminado”. Chegou a vez da garça, a última imagem que faltava. Depois do colorido vibrante dos verdes e vermelhos, veio a hora de um branco discreto, matizado de rosa. À euforia da cor e da imaginação, sucedeu-se a manipulação ponderada e experiente (p. 8), “teceu seus pontos com cuidado”. Operava-se na menina a última etapa de um roteiro: “um sujeito dotado apenas de querer, aos poucos se torna sujeito de poder”, para por fim adquirir “também o saber” (Medeiros, 2009, p. 96), no que configura uma espécie de ritual de passagem, da infância à plenitude, do ensaio à concretização.

Interveio então “a irmã mais velha”, consciente de que a teia estava a chegar ao fim. Desta vez a nova bordadeira não pôde deixar de seguir um “risco”, que agora se lhe impunha: porque o que faltava para completar o bordado estava definido e comportava perigo, o de aprisionar a própria menina que lhe tinha dado forma. À simples linha, a irmã juntou a materialidade da agulha e do cesto de bordar. Nas mãos desta outra Átropos, o conto põe, antes da tesoura – que Marina Colasanti valoriza em mais uma gravura com que vai decorando a sua antologia –, uma agulha, em vez de estimulante, paralisadora. Sem conseguir distinguir a menina do desenho, de tal forma a identificação se tinha consumado, a irmã mais velha resolve ‘terminar’ o bordado (p. 9): “Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos pela grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha”. Com esse propósito, pôs fim ao bordado, ao texto e à menina, cativa do seu mundo imaginário.

## “Fio após fio”: as teias de Aracne

Tal como Aracne, uma jovem lídia, na tradição disputava com Atena o galardão da melhor ao tear, em “Fio após fio”<sup>15</sup> são duas as fadas bordadeiras, tão diversas no seu fiar. O troféu é, desta vez, “o manto de seda branca que as duas fadas floresciam e que uma haveria de usar” (1979, p. 23), ou seja, o tecido em branco em que cada uma irá definir um esboço de vida. Mas o plano é semelhante, o da ‘procura da perfeição’<sup>16</sup>, ao qual duas fadas, agora de igual para igual, concorriam. O tecido era o mesmo, simplesmente ‘o destino’ onde cada uma das fadas projeta um *ego* contrastante. Porque era bem diverso o seu talento, “Gloxínia, nunca satisfeita com o seu trabalho, desmanchava ao fim de cada dia o que tinha feito, para recomençar no dia seguinte”, enquanto “Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs, e a cada dia arrematava o ponto mais adiante” (p. 23)<sup>17</sup>. Os próprios dedos, a marca do talento de cada uma, davam conta da diferença, sujos de sangue os de Gloxínia, tranquilos e limpos os de Nemésia. A separação, que as condições da natureza de cada uma garantem, acentua-se com o silêncio e a incomunicabilidade, nenhuma delas atenta a conhecer os seus limites e diferenças.

Foi então que *phthónos*, a inveja, fez a sua intervenção. Não para salvaguardar a superioridade inacessível de uma deusa, como no mito, mas para dar voz ao ressentimento condenável da vencida, que via chegado o fim da linha sem ter conseguido qualquer resultado. A vitória da irmã talentosa estava à vista (p. 24), o manto iria coroar o seu sucesso. Foi então que, em vez de uma última tentativa de produzir ainda uma flor, Gloxínia, à beira da derrota, aproveitou o pouco fio que restava para desencadear, com o traçado de uma só palavra mágica, a metamorfose: e a irmã transformou-se em aranha. O habitual silêncio prolongava-se ainda nesta palavra derradeira, sem forma ou som, possivelmente lacónica, mas portentosa, que coroava a distância irreconciliável a separá-las. Era também a palavra literária, que tem a magia de produzir todas as transformações por mais estranhas e fantasiosas que pareçam.

E como aranha, produzindo agora o fio, Nemésia pareceu patrocinar o êxito da ressentida Gloxínia (p. 24): “Pela primeira vez Gloxínia seguiu sem desmanchar”. A euforia do sucesso apoderou-se da fada, que passou, com encanto sôfrego e entrecortado de um cantar de alegria inconsciente, a mergulhar no trabalho. Chegou mesmo a esquecer-se da irmã, toda entregue à volúpia de um êxito que se

<sup>15</sup> Costa (2016, p. 19) comenta a propósito as implicações simbólicas deste título: “O fio a fio significa passos reprimidos: reprimindo e reprimindo-se. É a partir desses fios de significados que se compreende a possibilidade de linguagem híbrida – uma linguagem que se relaciona com leitores diversificados e a cada um oferece imagens construídas com recursos textual e visual”.

<sup>16</sup> A que, em Ovídio, *Metamorfoses* 6. 30-31, corresponde a recomendação de Atena a uma talentosa Aracne: “busca-te o máximo renome / possível entre os seres mortais na arte de trabalhar a lã” (trad. de Alberto, 2007).

<sup>17</sup> Uma vaga ressonância existe, na descrição da arte de Nemésia, dos versos que Ovídio, *Metamorfoses* 6. 17-20, dedica a Aracne: “E não era só um prazer contemplar as vestes por ela tecidas, / mas também vê-la trabalhar (tal encanto presidia à sua arte!), / ora a formar primeiramente em estregas a lã em bruto, / ora a trabalhá-la com os dedos e a amaciar a lã, ...” (trad. de Alberto, 2007).

apoiava na injustiça e na insensatez. Mas “chegou o dia do último ponto” (p. 24), o manto estava pronto, a hora de o exibir tinha chegado. Vestiu-o, ufana, imaginou a surpresa que causaria na corte, voltou-se para a porta. E só então percebeu como as teias de Nemésia – “a Vingança”, sempre paciente e atenta na sua tarefa de tecer manto e desforra – a tinham enredado, como tudo o que constituía o seu sonho estava apertado por uma rede atrofiadora (p. 25): “Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata”. O desfecho, depois da punição da inveja pela vingança, deixa mesmo assim em aberto a frustração humana; afinal a perfeição, mesmo se roçada pelo talento, deixa inacessível a plenitude, naquela incapacidade que iguala as duas fadas de exibirem o fruto do seu trabalho. Talvez o incorrigível egoísmo humano seja o grande vitorioso no episódio.

### Uma outra Penélope: *A moça tecelã*

É bem conectado com Penélope, aquela que com o seu trabalho controlava o tempo, o tópicos com que este conto se inicia. Também “a moça” determina, com a tarefa que executa ao tear, o fluir das horas, a sequência noite e dia, a eternidade dos anos (2013, p. 12): “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, um longo tapete que nunca acabava”. Mais do que o tempo universal, o próprio tempo físico – o clima – parecia dialogar com a sua teia. Na solidão do quarto, ei-la que estabelecia com o exterior um contraponto, qual deusa empenhada em estranho jogo com a natureza (pp. 12-13): “Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela. Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza”. No fio encontrava uma espécie de magia que contrapunha aos poderes da natureza: aos excessos do sol respondia com fios cinzentos, às nuvens oferecia, como antídoto, o brilho da prata e à obscuridade dos dias de inverno, os tons dourados do seu fio. E assim geria as estações, como se o fluir do ano natural e o da sua própria vida decorressem a destempo. Mas no jogo vencida sempre o equilíbrio e bem-estar; o “rebordava” garantia a infinitude do processo.

Para além do tempo, o tear geria também um bem-estar utópico no seu dia-a-dia. Quase automaticamente – bastava afinal que a qualquer desejo se sucedesse o movimento dos braços – a teia garantia-lhe abundância. Fome e sede obtinham resposta num “lindo peixe [...] pronto para ser comido”, ou numa “lã cor de leite que entremeava o tapete” (pp. 13-14). Com o tear garantia, como Penélope, a tranquilidade, que no seu caso era, a princípio, completa (p. 14): “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer”.

O assédio dos muitos pretendentes que trouxe angústia a uma Penélope despojada de afetos pela ausência do marido, estimulando-a a um tecer defensivo, para a “moça tecelã” seguiu uma outra trajetória, a da solidão causada por uma lacuna de vida, pela falta de alguém com quem compartilhar os seus dias (p. 14): “e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado”. O contrato de felicidade que vigorava com a natureza generosamente utópica rompeu-se no dia em que o sentimento de necessidade se instalou, como se *nomos*, a pressão social, tivesse vindo exigir os seus direitos. Desta vez a moça rompeu com o tempo, “não esperou o dia seguinte” (p. 14). Bastou traçar na teia o príncipe encantado para que, como sempre, o sonho se realizasse (p. 14): “Com capricho<sup>18</sup> de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado”. O que se configurava como um retrato de perfeição e de harmonia – tida em conta a cadência rimada de cada adjetivo – já lhe batia à porta, com aquela prontidão mágica da utopia (p. 14): “Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida”. O pretendente, agora desejado, respondia de imediato, mas com alguma arrogância, ao seu apelo; mal esboçado, já ele parecia tomar o domínio da situação. Talvez ela se tivesse esquecido de lhe tecer a alma...

Começou então, sob a capa de um sonho lindo – o dos filhos que ela teceria para ambos e em que ele ‘talvez’ tivesse também pensado –, uma rutura que a moça não tinha podido prever. Mas com o príncipe, a ambição entrava, de forma inesperada, no curso perfeito dos seus dias. A justa medida com que respondia a todas as necessidades – as da fome e da sede, e de um legítimo direito à ventura – viu-se atropelada por projetos de grandeza e de excesso. Uma casa melhor – reclamava o príncipe –, logo um palácio, que substituísse, às belas lãs cor de tijolo e aos fios verdes para os batentes, a pedra com arremates de prata. Tão ocupada estava a construir os espaços labirínticos da mansão – “tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços” (p. 15), num cúmulo expressivamente copulativo –, que a moça omitiu o seu diálogo habitual com a natureza e com a vida (p. 15): “A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia”. Além de que qualquer diálogo com o marido continuava inexistente. Submersa sob a pressão da tarefa, “tecia e entristecia” (p. 15), num frenesi de atingir tão exigente objetivo.

Consciente da magia que a esposa representava, mesmo pronto o palácio, o príncipe continuou a impor-lhe os seus desejos. Aprisionou-a neles, simbolicamente trancando-a “no quarto mais alto da mais alta torre” (p. 15), onde ela continuou a tecer o supérfluo, “os luxos, os cofres de moedas, as salas dos criados”. O domínio do marido era agora absoluto. Como num estribilho que traduzia o seu destino (p. 15), “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer”. E foi tecendo sempre que “ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros”. Mas foi também ao

<sup>18</sup> O “capricho” é no contexto uma palavra feliz pela sua dupla significação: ou sublinha a perfeição do trabalho, ou o voluntarismo da tecedeira; cf. Maia (2008, p. 6).

tear que encontrou a revolta redentora, porque esta não é uma história de fidelidade conjugal. Como a antiga Penélope congeminou uma estratégia salvadora para os desejos intoleráveis dos seus múltiplos pretendentes, a moça tecelã, de modo a refrear as obsessões imparáveis do marido, seguiu-lhe as pisadas: deixou-o entregue aos sonhos de novas exigências, e durante a noite, em total sigilo, “descalça, para não fazer barulho” (p. 15), dirigiu-se ao segredo da torre e iniciou a tarefa inversa: em vez de fiar, desfiou. Era chegada a hora da revolta. A cadência do texto compete com o próprio ritmo da função de suspender primeiro, e fazer retroceder depois o curso da sua vida: “segurou a lançadeira”, “começou a desfazer”, “desteceu” (p. 16), tudo o que estava a mais e deturpava a sua felicidade. “E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela”<sup>19</sup> (p. 16). Depois do palácio, chegou a vez do príncipe, apanhado de surpresa e incompreensão perante a ausência da mulher (p. 16): “Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu”. Pouco a pouco a moça recuperava a sua liberdade.

Mas o tecido continuava. Agora com linhas claras, “como se ouvisse a chegada do sol” (p. 16). Com a experiência, a moça atingia o conhecimento, e esse eliminou a sua persistente dissidência com o tempo que fazia lá fora, e também com o tempo de vida que os astros lhe tinham destinado (p. 16): “...a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte”. Se o tecer de Penélope se justifica como tempo de espera de Ulisses, o da moça tecelã garante-lhe a solidão, mas com ela a desejável autonomia.

## Conclusão

Se o tear foi, na épica grega, símbolo de distinção e de elegância e insígnia de grandes damas, portador, portanto, de uma conotação social e ‘política’, o reconhecimento da sua capacidade de expressão cultural espelha-se das mais antigas referências ao motivo. Como instrumento exclusivamente feminino, o tear sugeria alguma subserviência a que o chamado ‘segundo sexo’ parecia condenado; mas, em contrapartida, testemunhava a finura e capacidade intelectual que uma tarefa, à primeira vista apenas manual, comportava. Nos desenhos traçados na tela, como no tempo envolvido na execução da tecelagem, a mulher encontrava um meio de dar voz aos seus anseios mais profundos e de exercer um controle efetivo sobre as pressões que a penalizavam. Já para não falar do poder mágico ou divino que o tear adquiria em mãos de deusas, capazes essas de decidir sobre o destino universal.

Marina Colasanti reinventou, nos seus contos, todas estas cambiantes tradicionais da mulher ao tear, para exprimir, no fio que vai traçando um desenho

<sup>19</sup> Este “além” é uma espécie de código literário com que Colasanti rasga os limites da vida, circunscrita ao tear ou bastidor, para a abrir a horizontes mais amplos.

no tecido, o próprio curso da vida. E porque a protagonista do quadro é sempre feminina, a autora não descurou o potencial de sentido, que o motivo oferecia à causa da libertação e autonomia da mulher contemporânea, ela mesma traçando a linha de um bordado a que ainda não chegou a hora de apor o nó final.

## Referências bibliográficas

- Alberto, P. F. (2007). *Ovídio. Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.
- Bacry, P. (1991). Trois fois Penélope ou le métier poétique. *Revue des Études Anciennes*, 93 (1-2), 11-25.
- Barbosa, T. V. (2008). Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, *ΤΗΣ ΚΕΡΚΙΑΟΣ ΦΩΝΗ, Letras clássicas*, 12, 51-81.
- Barzotto, L. A. (2006). A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti. *Terra roxa e outras terras. Revista literária*, 8, 2-10.
- Batista, E. (2011). Rosa e Colasanti: dois autores, dois momentos, mas o mesmo caminho mítico. *Anais do SILEL*, 2 (2), 1-14.
- Colasanti, M. (1979). *Uma ideia toda azul* (6ª ed.). São Paulo: Editora Nórdica.
- Colasanti, M. (1978, 2013). *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global Editora.
- Costa, I. F. (2016). *Intertextualização na obra de Marina Colasanti: o tear e o tecido* (Tese de Mestrado). Goiânia.
- Garcia, P. B., Dauster, T. (Eds.) (2000). *Teia de autores*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Kennedy, G. A. (1986). Helen's web unravelled. *Arethusa*, 19 (1), 5-14.
- Lourenço, F. (2003). *Homero. Odisseia*. Lisboa: Cotovia.
- Lowenstam, S. (2000). The shroud of Laertes and Penelope's guile. *Classical Journal*, 95 (4), 333-348.
- Maia, M. J. (2008). O universo passional de Marina Colasanti, em "A moça tecelã". *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 6 (2), 1-13.
- Medeiros, N. M. (2009). *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti* (Tese de Mestrado). Araraquara.
- Reckford, K. J. (1964). Helen in the *Iliad*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 5 (1), 5-20.
- Rocha Pereira, M. H. (2003). A teia de Penélope. In F. Oliveira (Ed.), *Penélope e Ulisses* (pp. 11-24). Coimbra: APEC, IEC, CECH.
- Simões, M. C. (2011). Desfiando as amarras patriarcais: a subversão do mito de Penélope em "A moça tecelã", de Marina Colasanti. *Revista Garrafa*, 24, s/p.
- Thomas, C. G. (1988). Penelope's worth: looming large in Early Greece. *Hermes*, 116 (3), 257-264.

## Resumo

Seguindo a tradição mítica das mulheres tecedeiras com toda a sua simbologia, a escritora brasileira Marina Colasanti insiste, nos seus contos, no mesmo motivo. Sob o aspeto de uma narrativa infantil, o que está em causa – segundo a própria autora – é a revelação do inconsciente e dos mais profundos impulsos e emoções humanos. Como é próprio de Colasanti, o ritmo usado é aparentemente simples e linear, e o estilo extremamente plástico e cromático.

## Abstract

Following a mythical and symbolical tradition of women weavers, the Brazilian writer Marina Colasanti insists, in her short narratives, in the same motive. Presented as stories for children, the main focus of her texts – the author recognises – is the revelation of the unconscious and of the deepest human impulses and emotions. As it is common in Colasanti, the rhythm used is apparently simple and linear, and her style is extremely plastic and colourful.

## De la Eva bíblica a la salvaje enajenada. Mito y prejuicio en *Jane Eyre* y *Wide Sargasso Sea*

From the biblical Eve to the alienated savage: Myth and Prejudice in *Jane Eyre* and *Wide Sargasso Sea*

Mireya Fernández Merino

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

**Palabras clave:** mito, estereotipo, mujer, reescritura, *Wide Sargasso Sea*, *Jane Eyre*.  
**Keywords:** myth, stereotype, woman, rewriting, *Wide Sargasso Sea*, *Jane Eyre*.

La representación del Paraíso, ese lugar donde el primer hombre y la primera mujer vivían en estado de inocencia y armonía con las demás criaturas, está presente en el imaginario de las distintas culturas. Sea cual sea el nombre o representación que reciba, el mito sigue vivo en la memoria colectiva de los pueblos de Oriente y Occidente, y el sueño de recobrar la condición primigenia es universal. No es de extrañar que, de tiempo en tiempo, la descripción de los lugares alejados de la civilización revivan, por su naturaleza y condición de sus habitantes, el recuerdo del jardín perdido. Es el caso histórico de las islas a las que llega Colón aquel 12 de octubre de 1492. Maravillado por la exuberancia de su naturaleza y la sencillez de los aborígenes, evoca el paisaje edénico en su diario de viaje:

[...] y aquí y en toda la isla son todos verdes y las yerbas como el Abril en el Andalucía; y el cantar de los pajaritos que parece que el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos que oscurecen el sol; y aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras, que es maravilla; y después ha árboles de mil maneras, y todos de su manera fruto, y todos huelen que es maravilla, ... (Colón, 1892, p. 40)

Las cartas del Almirante son testimonio del conjunto de saberes y creencias que conformaban la cosmogonía europea: la tesis asiática mezclada con elementos simbólicos del siglo XV servían de referentes para explicar el entonces Nuevo Mundo. Mas el convencimiento en la existencia de aquel lugar primigenio domina en sus escritos, pues en la relación de su tercer viaje y desembarco en

tierra firme afirma tener “asentado en el ánimo que allí es el Paraíso terrenal” (Colón, 1892, p. 293).

A la imagen edénica se suma el nombre con el que se conocerá al archipiélago, Antillas, alimentando con la leyenda de la isla de las Siete Ciudades el imaginario en torno a las tierras descubiertas. La impronta mítica sella el hecho histórico. Las crónicas del Nuevo Mundo se convierten, por una parte, en testimonio del encuentro con un espacio y unos seres hasta entonces desconocidos y, a la vez, en prueba de la pervivencia del *mythos* que, desde tiempos antiguos, ha servido de base al conocimiento y creencias de la humanidad. Su trascendencia reside, como señalara Levi Strauss (1987), en su estructura permanente, en la respuesta que la historia imaginaria, con sus personajes y situaciones, ofrece sobre el conflicto, vital o existencial, que afecta al ser humano; en su capacidad de orientar las relaciones que establece consigo mismo, con sus semejantes, con su entorno, en cualquier tiempo o lugar.

Así, las islas del Nuevo Mundo fueron descritas con los atributos positivos del vergel primigenio en donde “el señor Dios había hecho nacer de la tierra misma toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar” (Gn, 2-9). Los aborígenes, por su parte, recordaban la condición de la pareja primera en su desnudez e inocencia. Mas el paso del tiempo alteran la visión. Lo arcádico y lo edénico que domina en los relatos iniciales no tarda en transformarse en el reino de Satanás, lo que justificó su conquista y colonización (Subirats, 1994) La naturaleza y los seres humanos pierden la gracia ante los ojos de aquellos europeos. Las nuevas tierras son concebidas como espacio ambivalente de riqueza y desolación, paraíso e infierno que despierta de manera simultánea, la atracción y el rechazo.

Esta representación ha perdurado a lo largo de los siglos. La dimensión atemporal y ejemplar del relato mítico hace posible su adaptación a nuevos contextos y situaciones. La atracción por el lugar no ha borrado la imagen negativa, impronta pernicioso que arrastra desde los primeros tiempos de la colonización. La exuberancia del ya viejo Nuevo Continente ha sido concebida como amenaza, concepción en la que aflora el legado griego, que opone la civilización a la barbarie; por otro lado, asoma la idea judeocristiana, espacio donde el ser humano se debate entre el bien y el mal (Bartra, 1992). Domina, en esta última perspectiva, la exégesis popularizada del Génesis (Gn 3, 1-24), particularmente el bloque de los versículos del 14 al 19, donde las maldiciones, en forma poética, interrumpen la narración en prosa. Se establece un juicio que conecta la concepción del pecado con la experiencia del mal y el exilio (Londoño, 2018). Interesa destacar la estructura sobre la que se construye esta parte del relato: mandato-desobediencia-castigo, así como la consecuencia final: el sometimiento de la mujer al hombre y el castigo a este último por dejarse persuadir y comer de la fruta prohibida.

La tradición artística y literaria ha perpetuado el mito, sea desde una perspectiva positiva del paraíso como lugar de convivencia armónica o de signo contrario, lugar de extravío y perdición. Su dimensión atemporal y ejemplar hace posible la repetición y adaptación del relato a nuevos contextos y situaciones. Los escritores establecen un diálogo con el texto de origen, transforman la narración y el contenido simbólico se acomoda a las inquietudes y sentimientos

sociales del momento histórico. La actualización del mito colectivo en una obra literaria de un escritor concreto, como señalan, Herrero y Morales (2008), puede ser asumida y reformulada por otro escritor que establecerá con ella un relación dialógica dando lugar a una nueva transposición literaria del mito.

Es este tipo de relación la que se establece entre las novelas *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë y *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys. En la obra de la escritora inglesa, el episodio en el que Edward Rochester justifica ante su amada institutriz el porqué del encierro de su esposa en la torre de Thornfield pone en evidencia el prejuicio hacia el otro, de manera específica, la mujer de las Indias Occidentales con la que se ha desposado. La breve pero crucial historia del capítulo XXVII alienta, más de cien años después, a la escritora dominiquesa a recrear y otorgarle voz al personaje de la loca encerrada en el ático, y conocer así otra versión de la historia. La transposición del mito aparece de manera implícita, pues, en ambas narraciones, el lector se ve obligado, ante una historia inmersa en un contexto diferente, a descubrir el paralelismo con la estructura atemporal, las variaciones que las escritoras han introducido para orientar el sentido de cada relato en una determinada dirección.

### La loca del ático en *Jane Eyre*

La novela de Charlotte Brontë nace en una Inglaterra que cosechaba los beneficios de un sistema parlamentario unido a un desarrollo industrial y una expansión territorial sobre el que se construía la moderna nación británica. El reinado de Victoria I (1837-1901) bautizó una época con su nombre, emblema de una imperio que marcó el escenario mundial del siglo XIX y principios del XX, cuyas colonias se extendían alrededor del mundo. Los valores de la sociedad cambiaban de manera evidente e irreversible. Se populariza la frase “el espíritu de una época” que distingue los años victorianos de los precedentes (Newsome, 1997). La verdad sobre el ser humano, la vida y la sociedad se encuentra en las corrientes filosóficas y científicas del momento – darwinismo, positivismo, marxismo – desplazando el pensamiento metafísico. Basta recordar el impacto de la teoría de Darwin sobre el origen y evolución de las especies para comprender la conmoción que tales ideas debieron causar en la mentalidad de la época. De esta manera, desde mediados del siglo XIX, el idealismo y la pasión romántica ceden espacio a una concepción del mundo basada en las ideas de evolución, adaptación y gradualismo, en otras palabras, de la moderación y el pragmatismo (Fusi, 2013).

La novela de Brontë plasma el contraste entre los viejos y nuevos valores. La historia de la joven que se labra una vida propia como institutriz y se casa con el hombre para el cual trabaja rompe los cánones de comportamiento social. El relato en primera persona da a conocer qué piensa, qué siente, cuáles son las creencias y los principios de la protagonista. De manera abierta, relata la atracción sexual hacia su amo –como lo denomina en toda la novela – al mismo tiempo que descubre el velo de la doble conciencia puritana que acepta en silencio el adulterio y las infidelidades (García-Doncel, 1988). Su reflexión sobre los hechos y personas, unido al empleo del vocativo con el que acerca al lector a sus vivencias, rompe los cánones sociales y literarios de la época. Comprensible la crítica

negativa que calificó la novela como impropia, sobre todo al hacerse pública la verdadera identidad de su autora.

Tales valoraciones, unidas a la presencia literaria que jugaron las hermanas Brontë, el relieve y contraste de los personajes creados, justifican la popularidad y cimientan el éxito de recepción que tuvo y ha tenido la novela desde su publicación. No hay que olvidar, sin embargo, que esta obra de iniciación – valorada por la crítica feminista – recrea igualmente el imaginario de la época. El personaje de Jane Eyre, por una parte, encarna la autodeterminación, la perseverancia, la búsqueda de un camino propio; conjunto de cualidades que denuncia la discriminación social de la mujer y constituye uno de los ejes centrales de la novela. Mas la ficción no es ajena a los convencionalismos y tabúes de su tiempo; la propia heroína se erige en modelo de comportamiento moral, pues no transgrede el código de castidad victoriano al no ceder a la propuesta de su amo. Como evidencia el desenlace de la historia, el personaje de la institutriz logra unirse al señor Rochester sin romper las norma social. Brontë hace posible el final feliz al crear la figura de la esposa encerrada en la torre de Thornfield, que muere al incendiar la mansión y libera al inglés del infortunado matrimonio.

El descubrimiento por parte de Jane Eyre de la existencia de la mujer encerrada en la torre confronta a los personajes principales. El capítulo XXVII es un *tour de force* entre la férrea convicción moral de la institutriz y la propuesta indecorosa del señor Rochester, cuya justificación –y este es el punto que interesa destacar – se sostiene sobre el retrato degradante que realiza de su esposa, la figura espectral que se desliza por los pasillos de la mansión inglesa. La institutriz, narradora central de la novela, cede a su amo la palabra. Su relato va modelando la figura de Bertha Mason, la mujer de las Antillas, cuya imagen enaltece, por oposición, la de la joven y casta Jane.

El alegato de Rochester comienza reconociendo las cualidades físicas de la mujer que ha desposado, al mismo tiempo que sienta las bases a su exculpación: la juventud, la inexperiencia, el ego masculino y su condición de hijo segundo sin dinero, lo conducen a aceptar la unión con la bella joven criolla de las Indias Occidentales:

Miss Mason was the boast of Spanish Town for her beauty: and this was no lie. I found her a fine woman, in the style of Blanche Ingram: tall, dark, and majestic. Her family wished to secure me because I was of a good race; so did she. They showed her to me in parties, splendidly dressed. I seldom saw her alone, and had very little private conversations with her. She flattered me, and lavishly displayed for my pleasure her charms and accomplishments. All men in her circle seemed to admire her and envy me. I was dazzled, stimulated: my senses were excited; and being ignorant, raw, and inexperienced, I thought I loved her. (Brontë, 2006, p. 352)

Inicia, de esta manera, el retrato de la esposa que lo ha seducido: el atractivo físico, los majestuosos trajes, el ambiente festivo, la adulación son las armas de la joven antillana. La imagen que describe el inglés en el relato reproduce el mito literario de Salomé, encarnación del arquetipo de la *femme fatale*, adorada y execrada, que fascina y aterroriza, símbolo ampliamente arraigado en la segunda mitad del siglo XIX como atestiguan su representación en el arte y la literatura,

popularizado en novelas como *Salomé* del Oscar Wilde y en lienzos como los de Moreau.

El personaje se afana en justificar sus acciones y el porqué del encierro de su esposa en la torre. Se establece la diferencia entre los ciudadanos de la metrópoli y los criollos de las islas, ingleses de origen que han perdido en las colonias los hábitos y buenas costumbres del imperio. La semblanza que expone de la antillana es la de un ser otro, cuyo comportamiento se aleja de los valores de la sociedad victoriana. La narración evidencia el distanciamiento entre Inglaterra y sus dominios tras la abolición de la esclavitud. Brontë publica su novela el año 1847, catorce años después de la Slave Abolition Act, cuando la trata de esclavos deja de ser legal en todo los territorios del Imperio Británico. El relato del señor Rochester no solo es el argumento de quien justifica sus actos, es, al mismo tiempo, el reflejo de las relaciones que establece la urbe con la sociedad esclavista; la imagen de la creciente potencia imponía marcar la diferencia con sus dominios tras la abolición. La descripción final de Bertha Mason traduce la creencia en la debilidad moral de las sociedades coloniales, cuyo contacto con los antiguos esclavos las ha conducido a la depravación:

Her character riped and developed with frightful rapidity; her vices sprang up fast and rank; they were so strong, only cruelty could check them, and I would not use cruelty. What a pigmy intellect she had, and what giant propensities! How fearful were the curses those propensities entailed on me! Bertha Mason, the true daughter of an infamous mother, gragged me through all the hideous and degrading agonies which must attend a man bound to a wife at once intemperate and anchaste. (Brontë, 2006, p. 353)

La imagen vejatoria se extiende al espacio insular. La noche cuando en su desespero Mr. Rochester piensa acabar con su vida, el ambiente se tiñe con los tonos del infierno: el aire “*was like sulphur-steams*”; el mar a lo lejos se escuchaba como “*rumbled dull like an earthquake*”; nubes negras reinaban en el cielo y la luna “*was setting in the waves, broad and red, like a hot cannonball-she threw her last bloody glance over a world quivering with the ferment of tempest*” (Brontë, 2006, p. 354).

La descripción de la isla se aleja del paraíso que Dios había creado para ser cultivado y guardado por el hombre (Gn, 2, 8-15). De igual manera se distancia de la descripción del navegante genovés al arribar a la desembocadura del Orinoco o de tantas otras que llenaron las crónicas y diarios de viaje de los conquistadores europeos evocando la imagen del espacio adánico. En la novela de Brontë, el relato bíblico se invierte. La breve descripción de la antilla se aleja de la estampa idealizada del jardín de las delicias. El relato del inglés reproduce, por el contrario, la visión negativa al representar la ínsula como lugar de perdición y a la mujer que ha desposado — fruto de la decadente sociedad esclavista — como causante de su infortunio, al haber trastocado la posibilidad de cultivar en las lejanas islas su propio reino.

La reescritura, por otra parte, reproduce la estructura del pasaje bíblico. La relación mandato-desobediencia-castigo que ordena el contenido narrativo es modificada en la novela. El joven Rochester ha cumplido la orden paterna al buscar un porvenir casándose con la rica criolla. La argumentación del personaje revela cómo las emociones y la sensibilidad de los seres humanos están moldeadas

das por la cultura y costumbres de su tiempo (Newsome, 1997, p. 288). Así, los valores pragmáticos de la sociedad inglesa quedan plasmados en la salida que Edward Rochester encuentra a su situación. La respuesta llega en forma de viento fresco desde el Viejo Continente, aire que despeja su mente torturada y le ofrece romper las ataduras que lo mantienen hundido en la desesperación. La brisa se transforma en susurro al oído, voz de la Esperanza, como la denomina el personaje, que orienta el camino y lo redime de la burda carga que lo atormenta. Tal es el valor que adquieren las palabras en esta secuencia del relato:

‘Go’, said, Hope, ‘and live again in Europe: there it is not known what a sullied name you bear, not what a filthy burden is bound to you. You may take the maniac with you to England; confine her with due attendance and precautions at Thornfield: then travel yourself to what clime you will, and form what new tie you like. That woman, who has so abused your long-suffering, so sullied your name, so outraged your honour, so blighted your mouth, is not your wife, not are you her husband. See that she is cared for as her condition demands, and you have done all that God and humanity require of you. Let her identity, her connection with yourself, be buried in oblivion: you are bound to impart them not living being. Place her safety and comfort: shelter her degradation with secrecy and leave her.’ (Brontë, 2006, p. 356)

Las Indias Occidentales pierden su carácter de Paraíso prometido, islas de utopía donde recobrar el estado de gracia. La falta recae en la mujer, causa de la perdición. En la novela de Brontë, sin embargo, no es la voz divina la que condena. A diferencia del pasaje bíblico, el narrador escucha el consejo de la Esperanza que exhorta su regreso a Inglaterra y el encierro de la esposa. La argumentación desconcierta. Si ante el desaliento, la virtud teologal ayuda a los seres humanos a recuperar el ánimo y la confianza para alcanzar la felicidad en el reino de Dios a partir de la voluntad divina, en el pasaje de la novela, sus palabras “Go and live again” estimulan a Rochester a liberarse de la pesada carga en que se ha convertido su matrimonio. El consejo se aleja de la actitud religiosa y refleja, por el contrario, los valores utilitarios que imperaban en la sociedad inglesa de ese tiempo, y que el personaje ha asumido como propios.

### *Wide Sargasso Sea*, el porqué de la locura

Resulta comprensible que la justificación de Rochester en el capítulo XXVII despertara en Jean Rhys la necesidad de dar vida al personaje de Bertha Mason y comprender sus acciones. El impulso creador queda plasmado en su carta a Selma Vaz Dias en abril de 1958: “Revisa *Jane Eyre*. ¡Esa desgraciada muerte de una criolla! Estoy luchando como loca por escribir su historia. Pero es un buen libro; por ello debo ser cautelosa y cuidadosa, sobria y creíble” (Wydhan y Melly, 1990, p. 208). Con este propósito, nace *Wide Sargasso Sea*. Si la novela de la autora inglesa presenta al personaje de manera grotesca, encarnación del estereotipo de los criollos que vivían en las Indias Occidentales, la obra de la autora dominiquesa dibuja, con el propósito de contextualizar su historia, la caída de la sociedad esclavista y la de aquellos que habían construido sus vidas sobre ella. El personaje de la loca encerrada en el ático adquiere un nombre y una vida propia,

Antoinette Cosway, cuyo padre, al igual que el régimen social, muere dejando a su familia en la ruina. Las primeras líneas del relato ubican al lector en la tragedia que rodea al personaje:

They say when trouble come close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks. The Jamaican ladies had never approved of my mother, 'because she pretty like pretty self' Chistophine said.

She was my father's second wife, far too young for him they thought, and, worse still, a Martinique girl. When I asked her why so few people came to see us, she told me that the road from Spanish Town to Coulibri Estate where we lived was very bad and that road repairing was now a thing of the past. (My father, visitors, horses, feeling safe in bed - all belonged to the past.) (Rhys, 1992, p. 17)

A diferencia de la obra de Brontë en la que solo se conoce la versión del señor Rochester, en la novela de Rhys, la autora concede la palabra a ambos personajes. Antoinette asume la narración de sus vivencias en la primera y última parte de la novela. Ya en la cita anterior se aprecia la condena que recae sobre quienes sustentaban su riqueza en la trata de esclavos: el aislamiento por parte del resto de la sociedad. A este factor se suma el origen diferente de la madre que proviene de otra colonia, una isla francesa. La doble censura determina la exclusión de la familia y, en consecuencia, el abandono y la inseguridad que caracterizan el sentir del personaje y que se plasman en la relación que establece con el entorno.

El paisaje natural va a ser representado como espacio que conjuga belleza y extrañeza, refugio y amenaza. El mundo más allá de la ínsula se intuye peligroso, a semejanza del orden social que la rechaza y agrede. La seguridad se encuentra solo dentro de los límites de la propiedad. Mas las sensaciones que ese espacio despierta en Antoinette son igualmente ambiguas. La descripción del jardín de Coulibri muestra el contraste entre la belleza de la naturaleza y el misterio que encierra. La reescritura del relato mítico cobra forma en la novela:

Our garden was large and beautiful as that garden in the Bible -the tree of life grew there. But it had gone wild. The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell. Underneath the tree ferns, tall as forest tree ferns, the light was green. Orchids flourished out of reach or for some reason not to be touched [...] All Coulibri Estate had gone wild like the garden, gone to bush. (Rhys, 1988, p. 19)

La mirada del personaje dibuja la belleza del lugar, su semejanza con el jardín del Paraíso, pero también subraya la transformación, el estado silvestre en que se encuentra. La imagen actúa como metáfora, pues el abandono de Coulibri puede interpretarse como el castigo impartido desde la metrópoli a la sociedad esclavista de la isla, tras la abolición. A esto se suma el desprecio social, tanto por parte de los esclavos liberados, al no querer trabajar para sus antiguos amos, como de la clase emergente que reniega del viejo régimen. El jardín agreste se convierte en símbolo de la exclusión de aquellos que sostenían el trabajo en las plantaciones con mano esclava. El doble rechazo crea un espacio intermedio de exilio dentro de la propia isla (Fernández, 2004, p. 59).

El odio y la exclusión quedan plasmados en el encuentro entre Antoinette y una niña negra: “*One day a little girl followed me singing. «Go away white cockroach, go away, go away.» I walked fast, but she walker faster. ‘White cockroach, go away, go away. Nobody wants you. Go away»*” (Rhys, 1988, p. 23). La frase, *white cockroach* representa la manera despectiva para referirse a los criollos blancos que habían perdido su riqueza tras la abolición de la esclavitud. El apelativo marca el destino de Antoinette, como ha determinado, de igual forma, el de Annette, la madre. Las secuencias dedicadas a la descripción y las acciones de esta última cimientan el diálogo hipertextual con la novela del siglo XIX, pues Rhys dibuja la figura de la mujer criolla, cuyo papel social era semejante a la de sus congéneres en la metrópoli. La narradora relata los intentos de la madre para recuperar el espacio perdido en la sociedad colonial a través de la única arma que conoce, los encantos femeninos, lo que hace posible un nuevo matrimonio. La escena de la pareja bailando en el glacis de la casa al regreso de su luna de miel recuerda aquella otra descrita en el capítulo XXVII de la novela inglesa: “*There was no need for music when she danced. They stopped and she leaned backwards over his arm, down till her black hair touched the flagstones –still down, down. Then up again in a flash, laughing.*” (Rhys, 1988, p. 29).

La resonancia se hace presente. El baile, el atractivo femenino, la larga y oscura cabellera reviven, en *Wide Sargasso Sea*, al personaje de Bertha Mason. Si bien la joven viuda recobra el estatus social con su matrimonio, pronto lo pierde y la representación de la mujer enajenada hace su aparición en el relato. Su locura, sin embargo, no es espontánea: el odio de los ex esclavos; la incapacidad del nuevo esposo – Mr. Mason – de comprender lo que sucede a su alrededor y escuchar las advertencias de peligro; el incendio de la casa y la muerte de Pierre, el hijo menor; el abandono del esposo y el encierro en una casa custodiada por un canchero que abusa de ella; los rumores que la califican de promiscua, conducen a la madre al ostracismo y pérdida de la cordura (Madden, 1995, pp. 170-171). Paradójicamente, la enajenación del personaje tiene una razón y un porqué: el odio, el aislamiento, la incomunicación. Los prejuicios de la sociedad antillana marcada por el conflicto racial se entrelazan con los de la sociedad victoriana para encasillar al personaje como una persona moralmente insana (Fernández, 2004, p. 74).

Rhys ha dado vida a la loca encerrada en la torre a través de la historia de Annette, preludio del destino que le espera al personaje principal de la novela. La locura de la madre encuentra eco en la segunda parte donde la voz narrativa es asumida por el esposo de Antoinette. Al concederle voz a la enajenada en la obra de Brontë, la autora da vida por igual a las emociones y sentimientos del inglés, pues solo es posible comprender la reclusión del personaje a partir del rechazo sentido por el marido. El lector conoce en esta parte de la historia las emociones que despiertan en el inglés el entorno natural y la mujer que ha desposado. A semejanza de la primera parte, la descripción de la naturaleza por parte del esposo recuerda el jardín primigenio: “*It was a beautiful place –wild, untouched, above all, untouched, with an alien, disturbing, secret loveliness. And it kept its secret. I’d find myself thinking, ‘What I see is nothing –I want what it hides – that is not nothing’*” (Rhys, 1988, p. 87).

El mundo de las islas es diferente al mundo conocido de la Inglaterra victoriana, sustentado sobre la razón y el control de los sentimientos. Desde esa perspectiva, se presenta ante los ojos del inglés en estado salvaje cubierto por un manto virginal que lo incita a develar y dominar sus secretos. La belleza de la naturaleza y la pasión que despierta la joven esposa producen un doble sentimiento: el deseo, por una parte, de develar el misterio de ese mundo de emoción y sensualidad; por otra, el temor a extraviarse en él. A esto se suma los miedos que el personaje arrastra consigo: el temor a ser humillado, a ser víctima de las murmuraciones, a las miradas de los otros, especialmente la de los negros cuyas “*quick sideways looks saw everything they wished to see*” (Rhys, 1988, p. 93); o aquellas de los blancos de la isla que revelaban “*Curiosity? Pity? Ridicule? But why they should pity me. I who have done so well for myself?*” (Rhys, 1988, p. 77). Su condición de hijo segundo de un terrateniente inglés que ha intercambiado su prestigio a cambio de dinero alimenta su propia fragilidad y suspicacia hacia todo aquello que percibe diferente. El temor va a ser reforzado por los prejuicios y la murmuración. Las cartas que recibe llenas de verdades a medias acerca de Antoinette y su familia avivan la desconfianza hacia su mujer y su diferencia, pues ella es “*Creole of pure English descendt she may be, but the are not English, not European either.*” (Rhys, 1992, p. 89)

La relación mujer-naturaleza se consolida en esta parte de la historia. La intensidad amorosa de la joven y la exuberancia del ambiente natural encarnan el misterio de la vida y de la muerte, recordatorio de la caída. El prejuicio que arrastran las descendientes de Eva cobra forma en el relato. La atracción del personaje hacia la belleza que lo rodea no borra la desconfianza. Por ello, las explicaciones de Antoinette, su versión de la historia cae en el vacío. El inglés no comprende su proximidad a la naturaleza, a su nana negra; su capacidad de relacionarse con el mundo de los negros y de entregarse sin mesura al acto amoroso; tal comportamiento la condena. Como señala Olaussen (1993, p. 76): “*In Victorian discussions, female sexuality exists as a symptom of mental illness. In 1857, William Acton found sexual desire in women only among low and immoral women whom he encountered in the divorce courts and the lunatic asylum*”. El final de la historia es conocido. Antoinette es encerrada, alejada de su isla; se convierte en Bertha Mason, nombre con el que la bautiza su marido.

## La reescritura del mito: conclusiones

La recreación del mito del Paraíso toma forma en las novelas de Brontë y Rhys para ahondar en el conflicto existencial del ser humano en su encuentro con el Otro. La reescritura revela las creencias, miedos y prejuicios frente a la diferencia, en ambas obras representada, principalmente, por los personajes femeninos de Bertha Mason, Annette y Antoinette Cosway; la criolla de las Indias Occidentales, cuyas costumbres, nacidas de la convivencia de blancos y negros en la casa colonial, la condenan a vivir encerrada en una torre de la campiña inglesa.

En la obra de Brontë, la isla caribeña se aleja de la estampa de tierra prometida donde el personaje del señor Rochester pudiese cultivar su propio paraíso; es por el contrario, un lugar de perdición. La falta recae en la mujer que ha des-

posado. La representación de la criolla corresponde con el prototipo de la mujer en la sociedad victoriana, como destaca el personaje al compararla, al inicio de su relato, con la imagen de Blanche Ingram: “*tall, dark and majestic*” (Brontë, 2008, p. 352); una mujer-adorno, excluida de la vida práctica, situada en un pedestal insuperable, una suerte de canonización que la convertía en “sacerdotisa de la inanidad virtuosa” (Dijkstra, 1994, p. 4). Mas en la descripción que hace el inglés, lo femenino esconde un lado oscuro. El arquetipo de la mujer fatal se superpone a la figura de la mujer-ornamento; sus armas son las mismas: belleza y artilugios que le abren paso a los salones sociales y a un buen matrimonio. Por ello, la segunda imagen que ofrece de Bertha Mason la aleja del ideal victoriano para representarla como un ser vil y abyecto. La estampa facilita perfilar su propio retrato de joven inexperto y justificar así sus actos. Rochester ha obedecido el mandato del padre y desposado a la rica heredera antillana; ha acatado el derecho de la primogenitura. Su obediencia de las normas, sin embargo, no obtiene recompensa: la isla no es el paraíso en estado de gracia; es, tal y como lo describe, el infierno al que se ve condenado a vivir, atado a una mujer cuyo retrato es el de una salvaje enajenada.

En el capítulo XXVII, la escritora inglesa ha reinterpretado el relato mítico. El personaje de la criolla no encarna a la mujer primera, tentada por la serpiente, sino a una de sus descendientes, una fémina cultivada en las lejanas colonias que ha aprendido a utilizar sus atributos femeninos para ocupar el papel que la sociedad le ha adjudicado. La necesidad de encontrar una salida al drama de Jane Eyre lleva a la creación de un personaje opuesto, alejado de las costumbres aceptadas por ese alter-ego de la autora que es la institutriz, cuya búsqueda de independencia no borra su lado ejemplar, al no transgredir las pautas morales del código de castidad victoriano. Qué más apropiado que ubicar los orígenes de la loca del ático en las islas coloniales donde sus habitantes se habían contaminado de las costumbres salvajes de los esclavos y caído en la degeneración.

Comprensible entonces que la lectura de este pasaje haya despertado en Jean Rhys el deseo de darle voz al personaje de la loca encerrada en la torre. La novela del siglo XX se convierte así en antecedente del relato de Edward Rochester al dar a conocer la locura de Bertha Mason y el porqué de su condición. La escritora recrea el mundo de las islas y de la mujer criolla que se desposa con el inglés. Le da voz y un nombre, Antoinette Cosway, la joven que nace en un paraíso venido a menos, como lo expresa el propio personaje al describir el jardín de la casa colonial. La recreación del espacio mítico, sin embargo, sigue presente: la belleza virginal de la isla donde la pareja pasa su luna de miel, la imagen del Árbol de la Vida, en el nombre de la casa, Granbois; el estado de placidez que, en diferentes pasajes, embarga a la pareja; la representación de la joven como una Eva que busca iniciar al esposo en el mundo antillano, de luces y sombras.

Mas el contrapunteo de voces y miradas que estructura el relato muestra la imposibilidad de traspasar la diferencia que los separa. El mundo del otro es un espejismo, palabras huecas sin referente; solo lo que se conoce tiene sentido, como revela la conversación entre los esposos, lo que producirá, inevitablemente, el desencuentro:

But the feeling of something unknown and hostile was very strong. 'I feel very much a stranger here,' I said. 'I feel that this place is my enemy and on your side.' 'You are quite mistaken,' she said. 'It is not for you not for me. It has nothing to do with either of us. That is why you are so afraid of it, because is something else. I found that out when I was a child. I loved it because I had nothing else to love, but it is as different as this God of you call so often. (Rhys, 1992, pp. 129-130)

El sistema esclavista ha trastocado el orden y condenado a sus descendientes a vivir en un limbo existencial. Antoinette no es ni blanca ni negra, no pertenece ni a la emergente sociedad de las islas ni a la de los antiguos esclavos; mas su comportamiento delata la huella de unos y de otros: es la "white crockroach", la mujer blanca con costumbres de negros, nacida en las colonias antillanas.

La novela de Rhys rompe los silencios del capítulo XXVII de la obra de Brontë. La autora dominiquesa ha dado explicación a la imagen degradante del personaje de Bertha Mason, al ahondar en el porqué de su locura. El eco de la murmuración está presente en la obra y los comentarios sobre el pasado de la joven y su familia –la locura de la madre, la debilidad mental del hermano – sisean en el oído del inglés, a semejanza del hacer de la serpiente en el relato bíblico. Las habladurías encuentran terreno fértil en el ánimo del esposo, quien da crédito a las palabras. El cotilleo de la sociedad de Spanish Town – blancos o negros, amos o sirvientes – alimentan el juicio negativo hacia la esposa. A las murmuraciones se suma la entrega de la joven en el acto amoroso, comportamiento que la condena ante los ojos del marido. El personaje encarna los prejuicios de la sociedad victoriana sobre la sexualidad femenina concebida como regresión atávica, debilidad mental que hace emerger al animal que lleva dentro.

Resurge la imagen de la mujer como culpable de la caída, esta vez cultural, que la desplaza del lugar que ocupaba entre los dioses del hogar y la empuja, más allá de la vida doméstica, hacia la ambigua libertad de la naturaleza y, por último, hacia la guarida primigenia del diablo (Dijkstra, 1994, p. 4). Antoinette es víctima de los prejuicios, tanto de aquellos incubados en la sociedad antillana como de los que arrastra consigo el esposo llegado de la lejana Inglaterra. La incredulidad del marido, su propia inseguridad en un mundo que no es el de la encorsetada metrópoli se une a la incapacidad de la joven de mantener las formas y la compostura propias de una dama inglesa; imposible traspasar la barrera que erige el esposo, lo que desata su furia. La salvaje cobra así forma en el relato.

A semejanza del pasaje en la obra de Brontë, la protagonista es recluida en la torre; pero en esta narración el lector conoce la causa: los prejuicios y el rechazo que la empujan a la enajenación y la condenan a vivir encerrada. El racismo y sexismo de la época, fundamentado en la teoría de Darwin sobre la degeneración de las especies, justificaban la supremacía de unas razas sobre otras y la caída de las féminas a estados primitivos, cuando manifestaban su sexualidad. Desde esta perspectiva, el personaje de Antoinette representa una doble alteridad: la de ser mujer y habitante de las colonias, espacio que ha perdido, desde la mirada puritana del marido, las costumbres de la metrópoli y asumido el comportamiento salvaje adjudicado a los antiguos esclavos. Es esta imagen la que recrea Rhys revelando los prejuicios que califican a la joven y la describen como la "white cockroach",

ofreciendo otra explicación a la figura degradante de Bertha Mason y ahondar en el porqué de su locura.

El mito del Paraíso encuentra su representación en las novelas. En la obras, la isla y la mujer que la habita recuerdan la caída. La reescritura pone foco en los personajes femeninos como causa de la condena. La estructura original del pasaje bíblico mandato-desobediencia-castigo se modifica por la de mandato-obediencia que arroja, paradójicamente, al joven inglés a la ínsula infernal. El clásico dilema entre civilización y barbarie cobra forma en el relato y facilita reescribir el final del pasaje narrado, pues la sentencia recae sobre la esposa “abyecta” que pone en peligro al entonces joven Rochester de perderse en la incivilizada isla. El mito, como recuerdan los especialistas (Strauss, 1987; Durand, 2005), es atemporal, repetible y adaptable a los problemas sociales y morales de determinado contexto histórico. Los escritores asumen la reescritura y le imprimen su sello personal en función de las inquietudes y problemas de su época y de su propia sensibilidad. El personaje de la mujer antillana en las novelas *Jane Eyre* y *Wide Sargasso Sea* así lo testifica.

## Referencias bibliográficas

- Bartra, R. (1992). *El salvaje en el espejo*. México: Ediciones Era.
- Brontë, C. (2008, 1847). *Jane Eyre*. London: Penguin Classics.
- Colón, C. (1892). *Relaciones y Cartas de Cristóbal Colón*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C<sup>a</sup>. Consultado 1 de diciembre de 2018 en: fama2.us.es/fde/ocr/2006/relacionesYCartas-DeCristobalColon.pdf.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de la perversidad*. Madrid: Editorial Debate.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, M. (2004). *Escrituras híbridas. Juego intertextual y ficción en García Márquez y Jean Rhys*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Fusi, J. (2013). *Breve historia del mundo contemporáneo. Desde 1776 hasta hoy*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García-Doncel, M. (1998). *El modelo femenino en Jane Eyre*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Herrero, J. & Morales, M. (2008). *La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo*. In J. Herrero & M. Morales (Eds.), *Reescritura de los mitos en la literatura* (pp. 13-28). Cuenca, España: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- Londoño, J. (2018). Génesis 3: Sabiduría y Mito. *Perseitas*, 6 (1), 168-182. DOI: <https://doi.org/10.21501/23461.780.2687>.
- Madden, D. (1995). Wild Child, Tropical Flower, Mad Wife: Female identity in Jean Rhys' s *Wide Sargasso Sea*. In A. Brown & M. Goozé. (Eds.) *International Women' s Writing. New Lanscapes of Identity* (pp. 162-174). Westport, Connecticut-London: Greenwood Press.
- Newsome, D. (1997). *The Victorian World Picture. Perception and Introspection in an Age of Change*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Rhys, J. (1982, 1966). *Wide Sargasso Sea*. New York-London: W.W.Norton & Company. INC.
- Strauss, L. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Subirats, E. (1994). *El continente vacío*. México: Siglo XXI Editores.
- Wydhán, F. y Melly, D. (1990). *Las cartas de Jean Rhys*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Resumen

Innegable es la presencia de los mitos en toda las culturas. En la actualidad, su definición oscila entre representación de una fábula o ficción a la de historia de valor inapreciable, desde la perspectiva de etnólogos e historiadores de la religiones, lo que testifica su profunda repercusión en la manera cómo conciben lo seres humanos su relación en y con el mundo. Ejemplo de ello es la descripción que ya realizaran aquellos intrépidos que cruzaron el antiguo Mare Tenebrosus y descubrieran el entonces bautizado Nuevo Mundo. La imagen del Paraíso entró en el relato histórico para explicar a Europa la naturaleza del continente y sus habitantes. La exégesis de la creación y la condición humana trasciende así el relato bíblico y se incorpora al discurso historiográfico que ha buscado comprender el encuentro con la Otredad: el buen salvaje, el adán americano, la tierra prometida son algunas de las imágenes que acompañan los relatos. La figura de la mujer no ha escapado a la interpretación mítica y la suma de apreciaciones. En esta comunicación, interesa analizar el personaje de la loca en el ático descrita en el capítulo XXVII de la obra de Charlotte Brönte, *Jane Eyre*, y su recreación en la novela *Wide Sargasso Sea*, de la autora de Dominica Jean Rhys. El estudio tiene como objetivo revelar la reescritura del mito en ambas obras, las constantes y las diferencias que han justificado la creación de este-reotipos en la descripción de las tierras del continente americano y sus habitantes.

## Resumo

Inegável é a presença de mitos em todas as culturas. Na atualidade, a sua definição oscila entre a representação de uma fábula ou ficção, na perspectiva dos etnólogos e historiadores das religiões, o que comprova a sua profunda repercussão na forma como os seres humanos concebem a sua relação com o mundo. Um exemplo disso é a descrição já feita por aqueles intrépidos que cruzaram o velho Mare Tenebrosus e descobriram o então batizado Novo Mundo. A imagem do Paraíso entrou na narrativa histórica para explicar à Europa a natureza do continente e seus habitantes. A exegese da criação e da condição humana transcende, assim, o relato bíblico no discurso historiográfico que buscou compreender o encontro com o Outro: o bom selvagem, o americano Adão, e a terra prometida são algumas das imagens que acompanham as histórias. A figura das mulheres não escapou à interpretação mítica, nem ao conjunto das várias apreciações que lhe foram feitas. Nesta comunicação, é interessante analisar o caráter da louca no sótão descrito no capítulo XXVII da obra de Charlotte Brönte, *Jane Eyre*, e sua recriação na novela *Wide Sargasso Sea*, do autor de Dominica Jean Rhys. O estudo pretende revelar a reescrita do mito em ambas as obras, as semelhanças e diferenças que justificaram a criação de estereótipos na descrição das terras do continente americano e seus habitantes.

## Abstract

The presence of myths is undeniable in all the cultures. Nowadays, its definition oscillates between representation of a fable or fiction to that of priceless value, from the perspective of ethnologists and historians of religions, which testifies to its profound repercussion in the way human beings conceive their relationship in and with the world. An example of this is the description already made by those intrepid who crossed the old Mare Tenebrosus and discovered the then baptized New World. The image of Paradise entered the historical narrative to explain to Europe the nature of the continent and its inhabitants. The exegesis of creation and the human condition thus transcends the biblical account and is incorporated into the historiographical discourse that has sought to understand the encounter with the Other: the good savage, the American Adam, the promised land are some of the images that accompany the chronicles. The representation of women has not escaped the mythical interpretation and the sum of appreciations. In this communication, it is interesting to analyze the character of the madwoman in the attic described in chapter XXVII of Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre*, and her recreation in *Wide Sargasso Sea* by the Dominican author Jean Rhys. The study aims to reveal the rewriting of the myth in both works, the constants and differences that have justified the creation of stereotypes in the description of the lands of the American continent and its inhabitants.



## Agua y fuego: destrucción y resurrección en el teatro del exilio español de 1939<sup>1</sup>

Water and fire: destruction and resurrection in the Spanish exile theatre of 1939

M<sup>a</sup> Teresa Santa María Fernández

Universidad Internacional de La Rioja  
teresa.santamaria@unir.net

**Palavras-chave:** mitos clásicos, teatro do exílio español, guerra civil, Prometeu, destruição e ressurreição, água e fogo.

**Keywords:** Classical myths, Theater of the Spanish exile, Civil War, Prometheus, Destruction and Resurrection, Water and fire.

En la versión clásica griega (Apolodoro, I, 7, 2) del relato sobre el diluvio universal cobra gran importancia la figura de Prometeo, quien advierte a su hijo Deucalión que debe construir una nave para salvarse de dicha destrucción, tal y como lo recoge luego Ovidio en el libro I de sus *Metamorfosis* (Ovidio, I, vv. 253-437). Esta segunda acción de Prometeo a favor de la humanidad suele aparecer menos tratada en la literatura, pues los autores se han centrado por lo general en su papel como benefactor, al ser él quien llevó el conocimiento del fuego a los hombres. Ambos elementos, agua y fuego, cobran importancia como causantes de destrucción y resurrección para el ser humano. Resulta, sin embargo, paradójico que el agua se convierta en destructora y el fuego en salvador en el caso de esta figura mítica.

Por su parte, dentro del teatro del exilio español de 1939, el fuego arrasa campos y poblaciones en *La hija de Dios* de José Bergamín, el agua destruye la ciudad guatemalteca de Antigua en *¿A dónde iré que no tiemble?* o es convertida en nieve para ocultar la semilla que volverá a nacer en *La niña guerrillera* de dicho dramaturgo. Asimismo, la figura de Prometeo cobra importancia en tres piezas dramáticas: *Hay una nube en su futuro* de José Ricardo Morales, *El fuego* de José Ramón Enríquez y *Prometeo Jiménez, revolucionario* de Agustín Gómez Arcos. En

<sup>1</sup> Este estudio se inserta dentro del proyecto, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, “La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final”, (FFI2017-84768-R), cuyos investigadores principales son el profesor Manuel Aznar Soler y el profesor José Ramón López García.

las tres obras el titán mitológico se humaniza y actualiza, planteándonos cuestiones metafísicas muy interesantes respecto a la resurrección del hombre y su propio ejercicio de la libertad para desobedecer los mandatos divinos. De una u otra forma, resulta lógico que los escritores exiliados españoles se cuestionen si vale la pena vivir tras las escenas apocalípticas que vivieron en la guerra y se pregunten si el hombre ha traído el infierno a la tierra, como se plantea José Ricardo Morales en *Orfeo y el desodorante*.

Nos interesa, por tanto, comprobar cómo se asocian las imágenes del agua y del fuego con la destrucción y la salvación o resurrección dentro de la cultura popular, la tradición grecolatina y la cultura cristiana, para después comprobar cómo aparecen ambos elementos simbólicos en varias piezas dramáticas escritas por autores españoles, que se exiliaron tras la guerra civil de 1939.

## 1. Introducción: agua y fuego, destrucción y salvación

Si observamos los diferentes significados que se asocian con el agua y el fuego constatamos que existen multitud de matices y consideraciones que no siempre conllevan que el agua sea vista como salvación y purificación y el fuego como factor desencadenante de destrucción y devastación. Para la tradición popular la identidad de símbolo y significado no es unívoca. Así, la mayoría de refranes y dichos populares en español asocian el agua con una fuente de vida, purificadora y salvadora, tal y como podemos ver en estos dos ejemplos: “Agua corriente, no mata gente; agua sin correr, puede suceder” y “Agua de junio temprana, males muy grandes subsana” (*Refranes y dichos*). Por su parte, la imagen del fuego posee connotaciones más complejas pues, si, por un lado, aparece como agente destructor – “Al hombre y al fuego, con recelo” – también se vincula con el calor del hogar y, por tanto, con un elemento protector y benefactor para el hombre – “Casa sin fuego, cuerpo sin alma” (*Refranes y dichos*).

Esa misma frontera borrosa en cuanto a posibles significados diferentes con que se relacionan el fuego y el agua, se observa también dentro de la tradición bíblica y cristiana, aunque la ambigüedad se revela en ambos elementos y no solo en el fuego. De esta manera, observamos que el agua contiene un carácter claramente purificador, regenerador y salvador y se considera su ausencia como una maldición, a la vez que también posee ese carácter destructor en el relato del diluvio universal (Génesis 6 y 7). Por otro lado, en la imagen del fuego vemos el mismo doble sentido que tenía en el imaginario y la cultura popular. Así, el fuego puede vincularse tanto con la presencia de Dios, que protege y purifica (Éxodo 3, 2-3 o Lucas 3,16), como contener un carácter vengador y castigador, asociado, además, con el infierno y el diablo (Mateo 13, 40 y 25, 41). Si Moisés encuentra a Dios en una zarza ardiendo (Éxodo 3), también San Juan Bautista y Jesucristo denotan el significado sagrado y purificador del agua (Mateo 3, 13.17). De esta manera, tanto uno como otro elemento pueden simbolizar fuerzas benefactoras o destructoras, pues no es menos cierto que el Diablo se asocia con el fuego – incluido en las lenguas de fuego que se posan sobre los apóstoles el Día de Pentecostés (He 2, 3) – y el arca ayuda a Noé a salvarse a él y a su familia de un agua identificada con un castigo divino.

Por último, si en las dos concepciones anteriores el agua y el fuego no se identifican claramente con un único y unívoco significado – salvador o destructor – no ocurre lo mismo con la tradición clásica. En dos relatos sobre ambos elementos, que van íntimamente ligados en la mitología grecolatina – el de Prometeo, por un lado, y el de Deucalión y Pirra, por otro –, nos encontramos un giro sorprendente respecto a la visión popular o percepción inicial del agua como elemento favorable y el fuego como elemento desfavorable para el género humano. En efecto, en dichos relatos el agua es vista como destructora, movida o desencadenada como fuerza de la naturaleza mortal por un dios vengativo la mayoría de las veces. Mientras que el fuego es considerado como un regalo de los dioses, un premio a la Humanidad por el que Prometeo, tras robárselo a los dioses, recibe un castigo, como nos dejó descrito Esquilo en su *Prometeo encadenado*.

Ante tan variadas respuestas y significados, nos parecía interesante comprobar cómo ambos elementos – agua y fuego – se asocian en diversas obras del teatro español del exilio de 1939. De este modo, aunque no conocemos ninguna pieza dramática de este periodo que verse sobre el diluvio universal o las figuras míticas de Noé y Deucalión, sí nos encontramos con dos versiones del mito de Prometeo y diversas aproximaciones al efecto que el agua y el fuego entrañan para la Humanidad, en el contexto actualizado de todas estas piezas teatrales al momento histórico y a la situación social del siglo en que fueron escritas.

## 2. La destrucción en el teatro del exilio

Como hemos comentado, no hay ninguna obra sobre el diluvio y el arca de Noé en el teatro del exilio español, pero sí nos aparece en tres piezas de autores diferentes la figura del otro personaje que se vincula con el relato de esa inundación apocalíptica en la tradición grecolatina: Prometeo. Sabemos, por diversos estudiosos de la lírica y del teatro, en relación a la obra de Calderón, *La estatua de Prometeo*, que el titán mitológico era un asunto recurrente, sobre todo en la poesía del siglo XVI y XVII, a partir de cinco mitemas: “Bienhechor y civilizador de la humanidad”, “Creador-alfarero de la humanidad”, “Ladrón del fuego divino”, “El castigo eterno” y “Liberación final y relación con la diosa Tetis” (Garrote). En el siglo posterior se pierde interés por dicho personaje y trasunto mitológicos, lo que ha llevado a Garrote a afirmar que “Prometeo es un mito del siglo XX más que del XIX” (Garrote, 1993, p. 234). Podríamos matizar dicha afirmación por la asimilación que otros autores realizan entre Prometeo y el escultor enamorado de su obra – Pigmalión –, o las posibles consecuencias de su quehacer como creador de hombres, que ha llevado a establecer la comparación de ambas figuras con Frankenstein (Rodríguez López-Vázquez), pero nos adentraríamos en otras cuestiones que se apartan del tratamiento que encontramos en la dramaturgia desterrada española de 1939.

### 2.1. Fuego como creador: Prometeo

En efecto, las tres obras que comentaremos a continuación, y que versan sobre el mito de Prometeo, no redundan en la trama de la relación creador-

-criatura estrictamente, sino que más bien nos alertan sobre los prejuicios que pueden traer a la Humanidad el exceso de tecnificación y el avance desmedido de inventos supuestamente liberadores y salvadores de el hombre. Tal es el caso de *Hay una nube en su futuro* de José Ricardo Morales. Este escritor, exiliado en Chile y nacido en Málaga en 1915, escribió este “Anuncio en dos actos y un epílogo” (Morales, 2009, p. 731) en 1965.

Nos encontramos en esta obra una visión actualizada del mito, donde los nueve personajes se mueven en un entorno y época contemporánea. Así los dos protagonistas, Prometeo/Teo y su Musa, aparecen en escenas, listos para realizar cada día lo que el resumen de un programa de ópera que les lee su criada Blanca anuncia:

BLANCA: (*Lee.*) Prometeo vive acompañado de una Musa que cambió de oficio, dedicada a la ciencia, aunque sigue gustándole la ópera. Tanto se arregla y acicala Musa que nunca llega al espectáculo, situación que aprovecha Prometeo para inventar objetos inútiles, beneficiosos a la humanidad. Blanca, criada, lee diariamente el programa de la ópera que no verán... (Morales, 2009, p. 738)

La situación dentro de esa sala supone un reflejo de lo que ocurre fuera pues, al igual que el humo que inhala Prometeo de su puro o pipa o de la polvareda que levanta Musa al empolvarse la cara (Morales, 2009, p. 733) y que conforman una nube de humo constante en la casa, la ciudad está llena del aire sucio que despiden las chimeneas y las nubes tóxicas diferentes de la fábrica que ha ideado Teo y que harán exclamar a Musa al final del primer acto ante el Deshollinador y el Ministro: “¿Qué nos importa el aire? ¡El aire puro está anticuado! Lea las estadísticas del aire sucio en México, Nueva York o París. ¿Permitiremos que su ciudad natal quede disminuida ante las principales?” (Morales, 2009, p. 754).

Y esa fábrica de humos, que “fue una ocurrencia del robot que inventó Prometeo: el llamado Saú” (Morales, 2009, p. 755) dará lugar en el segundo acto a una disputa entre el “Representante de los unos” y “El Representante de los otros” que llevará al desenlace fatal: a apretar el botón (p. 772) de una “bomba superior”, que “no es de fisión, ni de fusión, sino de con-fusión” (p. 762) y que supondrá, en cierta forma que, como afirma la Musa: “(*Exaltada.*) ¡Desde ahora, fabricaremos fuego vivo! ¡Quebrantaremos el corazón de la materia y en su más pura incandescencia se lo devolveremos a los dioses!” (p. 767). Y más adelante, incide en esta idea de devolver el fuego robado:

MUSA: ¡Mitología! ¡el gran resorte de la humanidad! ¡Habladurías, fábulas, historias, lo que se dice por ahí: aquello de que vive la gente! Y como dicen que Prometeo entregó al hombre el fuego de los dioses, usted, en un acto de justicia que le honra, decidió reintegrárselo a sus dueños. (Morales, 2009, p. 768)

La Musa del siglo XX, cibernética y “gubernética” (Morales, 2009, p. 761), que no inspira a poetas ni tiene tiempo para ir a la ópera, queda en el epílogo a solas con Prometeo, “también con abrigo, las manos en los bolsillos y el cuello levantado. [...] Han desaparecido los demás personajes” (p. 773). Esta escena final apocalíptica y de vuelta a los orígenes del hombre, tras devolver el fuego a los

dioses en forma de nube atómica, supone también otro reflejo del teatro dentro del teatro que jalona toda la obra. En efecto, este desenlace mortal fue ideado por Saú que “tanto cuidó el segundo acto que, al parecer le salió verdadero... Si no estoy confundido, sucedió realmente” (p. 773). Y esta capacidad para aunar pasado y presente, mito y realidad, es uno de los grandes logros de esta pieza dramática y de otras obras teatrales de José Ricardo Morales que, estremeciendo con burla e ironía, nos presenta una época desquiciada: la de la carrera armamentística y del telón acero, de la industrialización y tecnificación desmedida, la del poder asociado a unos medios de comunicación que le sirven como a la voz de su amo y la de la incertidumbre sobre nuestro futuro, pendiente de las decisiones arbitrarias de personas que pueden destruir el mundo con solo apretar un botón.

Ante esta situación no resulta extraño que, al contrario de lo que sucede en *Prometeo, encadenado* de Esquilo, este Teo/Prometeo, que convierte en humo – de fábrica o de nube atómica – todo lo que inventa, no se lamenta por un castigo divino y se cuestiona al final de toda la obra si vale la pena volver a crear al hombre de arcilla: “Después de lo ocurrido, ¿crees que conviene hacer de nuevo al hombre? (Silencio.) Pensémoslo con calma. Hay mucho tiempo. (Silencio.) ¿Tomamos una taza de té frío?” (Morales, 2009, p. 774).

En *El fuego “Ensayo en dos actos”* (1982) de José Ramón Enríquez, autor de la denominada “segunda generación del exilio” y afincado en México, nos encontramos también un planteamiento de “teatro dentro del teatro” similar al que aparece en la obra de Morales. La pieza se estructura en torno a tres únicos personajes: “EL ACTOR, EL DIRECTOR, EL BUITRE” (Enríquez, 1985, p. 67). Pese a la actualización del mito sobre el escenario, el dramaturgo especifica que el Actor está atado a una gran roca y “la túnica larga que le sirve de vestuario también funciona como atadura” (Enríquez, 69), además de que en nota a pie de página señala que los fragmentos que va recitando en determinados momentos de su actuación corresponden a los de *Prometeo, encadenado* de Esquilo (p. 70).

A lo largo de toda la pieza se juega con el doble sentido del “fuego”, como elemento físico destructor, pero también como pasión, en este caso, ausencia de ella, en la interpretación que el actor está realizando de la tragedia griega:

DIRECTOR. – No es problema del texto ni es culpa tuya. Es que... ¡Es lo que está faltando!

ACTOR. – (Furioso.) ¿Qué? ¡Eso quiero saber, qué está fallando!

DIRECTOR. – ¡El fuego! ¡Te falta a ti y a me falta a mí y le falta a este teatro y Esquilo quién sabe dónde dejó escondido el fuego...! (Enríquez, 1985, p. 71)

En el desenlace de la obra, esa pasión será la que necesita el Actor para “rebelarse” contra un destino que le ata, si no a una roca, a ser víctima de los abusos de los diferentes personajes que representa el Buitre: “Continuamos encadenados a una roca. todos, el público y nosotros. Que eso nos iguala y en eso convergemos. Que hay un buitre, con distintas máscaras, destrozándonos de idéntica manera las entrañas...” (Enríquez, 1985, p. 101). El hecho de que, en la última escena, el Actor “salta al proscenio desde el patio de butacas” (p. 108) demuestra también que rechaza estar supeditado a seguir los dictados autoritarios y denigrantes de poderes enmascarados, por lo que será el Director quien ocupe su lugar como

actor y sea objeto del castigo mítico de que el Buitre le coma sus entrañas, en una última escena donde de nuevo la realidad y la ficción se entrecruzan.

Ese es precisamente el gran logro de la obra de Enríquez, ya que será el personaje del Buitre quien, en ese contexto de representación teatral, aparezca más veces enmascarado: como alto ejecutivo en la escena II (p. 72), como policía judicial en la escena V (pp. 82-83) y como predicador en la escena VI (p. 86) del Primer Acto; mientras que se presenta con una máscara de buitre en la escena I (p. 91) y otra de “anciano venerable” en la escena III (p. 98) del Segundo Acto. En todas estas apariciones el Actor intenta desenmascararle, quitarle la máscara que este personaje lleva consigo.

Resulta, de este modo, interesante comprobar cómo en esta actualización del mito de Prometeo, el protagonista se plantea huir del destino y castigo previsto por rebelarse contra la divinidad o el poder establecido. Si en la versión de José Ricardo Morales, Teo/Prometeo se replanteaba la decisión de volver a crear al hombre, tras la desolación producida por el fuego robado y devuelto a los dioses; en el caso de la obra de Enríquez la crítica que subyace se vierte más contra la injusticia de un poder establecido y desconsiderado que contra los peligros de una excesiva tecnificación de la sociedad.

También sobre la mala utilización del poder versa la tercera pieza que estudiamos en estas páginas sobre el mito de Prometeo. En efecto, Agustín Gómez Arcos (1933-1998), quien se exilió a Francia en los años sesenta, ha dejado inédita la pieza *Prometeo Jiménez, revolucionario*, que fue escrita en 1961 y de la que se conserva una fotocopia en la Biblioteca Nacional de España. La obra se estructura en dos partes, cada una de ellas dividida, a su vez, en tres cuadros y sitúa “La acción en un país imaginario, época aproximadamente actual”. En la Primera Parte se nos muestra a un Prometeo juvenil, vestido como su amigo Cristóbal con “traje militar de campaña. Llevan barba de varios días” (Gómez Arcos, 1961, p. 1) y que renuncia, por la revolución y sus ideales de igualdad social, al amor de Ángela, pero que acaba siendo un “gran personaje” (p. 18). Esa transformación se hace aún más visible en la Segunda Parte, donde el uniforme militar que aún lleva puesto Cristóbal contrasta con la vestimenta de Prometeo como presidente de forma manifiesta: “VA VESTIDO DE FRAC, Y LLEVA UNA BANDA DE SEDA E INSIGNIAS PROPIAS DE SU CARGO” (p. 27).

El cambio que ha experimentado el personaje no es solo físico, sino también espiritual, como evidencia su encuentro en el cuadro I de esta Segunda Parte con su madre y antigua prometida. Y de esta manera su padre, D. Rafael ya no habla de él (p. 32) ni relata la historia de ese héroe, inspirado en el de la Antigüedad, como hacía al principio de la obra:

D. RAFAEL. [...] Prometeo Jiménez, que, con solo la fuerza de su corazón y de su verdad, arrebató a los dioses mezquinos e injustos la dorada antorcha del poder, el fuego sagrado, y lo trajo hasta la plaza pública, y allí encendió la hoguera de la justicia, de la calidad hermandad, para que todos los hombres vinieran a calentar sus manos ateridas y encontraran una compañía y un abrigo, y una libertad... (Gómez Arcos, 1961, p. 5)

Como podemos comprobar, en la obra de Gómez Arcos la vinculación de Prometeo se establece por la identificación del fuego con el poder, como en cierta manera ocurre en la versión de Enríquez. Pero en el ejercicio de ese poder, el protagonista de la última obra analizada se olvida, como recoge en las palabras finales su propio padre, de los hombres: “Nunca pensó en los hombres. Nunca estuvo la caridad en su pensamiento y los dioses le condenaros a muerte ignominiosa” (Gómez Arcos, 1961, p. 45). No quería el fuego para calentar a sus compatriotas, sino solo como muestra de soberbia de su valor y esa es la lección que ofrece el dramaturgo exiliado en *Prometeo Jiménez, revolucionario*.

De esta manera, observamos que en las tres obras sobre el mito de Prometeo escritas por autores españoles exiliados la trama se convierte en una reivindicación social, una reflexión sobre la importancia de que el hombre vuelva a pensar en sí mismo y en los demás, por encima de la tentación del poder, del miedo a las fuerzas económicas y tecnológicas. Solo el de Gómez Arcos recibe un castigo por entender mal el concepto de la revolución social y política. En Morales, la ironía de la situación final finaliza con ese dilema de si realmente vale la pena volver no solo a dar fuego sino a crear al ser humano, tal y como se plantea Yahvé antes del diluvio universal (Gn 6, 6), mientras que Enríquez hace rebelarse de manera personal a su protagonista, el Actor, para que no asuma el papel al que está predestinado y Prometeo Jiménez no llega a acercarse al héroe soñado por su padre y sus compatriotas.

Por otro lado, cabe resaltar que en ninguno de los casos se identifica la figura de Prometeo – ya sea como Teo, Actor o Prometeo Jiménez – con la de un liberador mandado o que se rebela contra los dioses, como Calderón interpretó esta figura en su obra de *La estatua de Prometeo*. Ni tampoco en ninguna de ellas el fuego se ve como un bien o regalo, por el que haya de ser castigado, tal y como sí encontramos en la versión griega del mito.

En las tres piezas, en efecto, el fuego adquiere significados diferentes, pero se asocia con el poder sobre los hombres que antes detentaban los dioses griegos y que ahora reciben algunos hombres. Solo en la obra de Morales ese fuego – en forma de seta o nube atómico – consigue aniquilar al ser humano con la misma fuerza que lo hizo el diluvio. Y ese fuego como fuerza aniquiladora y destructora lo encontramos en otras piezas escritas por dramaturgos exiliados, como podremos comprobar a continuación.

## 2.2. Fuego como purificador: Orfeo, Medea y Hécuba

Podemos encontrar el fuego como elemento importante dentro de la trama de otras tres obras de esta etapa del teatro español contemporáneo. Se trata de las piezas dramáticas basadas, a su vez, en otros mitos clásicos: *La hija de Dios* y *Medea, la encantadora* de José Bergamín y de *Orfeo y el desodorante* de José Ricardo Morales. En las dos primeras piezas, ambas del escritor madrileño exiliado en Francia, México y Uruguay, observamos un contraste muy interesante.

Por un lado, en *La hija de Dios*, publicada en 1945 con dibujos de Picasso que evocan las imágenes de su *Guernica*, el fuego aúna la característica de ser destructivo con cierto toque renovador y esperanzado, pues en su venganza

Teodora/Hécuba no solo quemará la casa de Leoncio, el traidor que entregó a su hija Teodosia a sus enemigos, sino que inflamará con esa llama vengativa a las mujeres que le siguen:

CORO. [...] ¡Vamos nosotras todas a seguirla en la santidad de su martirio! ¡Ved que entre las humaredas y el polvo empieza a encenderse también de sangre el horizonte; y que nosotras no veremos ya la luz de este día! (Bergamín, 1945, p. 73)

Al igual que ocurría en la obra de José Ramón Enríquez, el “fuego” adopta las dos connotaciones de pasión y materia combustible con una alta capacidad destructiva. En este caso la pasión no se ciñe a una representación teatral, sino que atañe a uno de los momentos más dramáticos de la historia española contemporánea, pues la obra nos sitúa en “El verano de 1936”, es decir, a principios de la guerra civil. Conviene destacar, por otro lado, que ya la destrucción se había producido antes, como se señala en la escena en que vienen a buscar a Teodosia para matarla y Teodora les planta cara con estas palabras en el Prime Acto: “TEODORA. ¡Oh, Caínes, crueles vertedores de la sangre española! ¡Cuánto, decidme, acabará la rabia que tenéis para destruirnos? Bastaros debiera la muerte de tantos como han perecido por vuestras armas” (pp. 28-29).

Por otro lado, y aunque sea muy sutilmente, esa alusión al amanecer, que empieza a dar un nuevo color al horizonte, es una nota de esperanza y resurrección que, si no en esta pieza, cobrará su sentido, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, en la pieza que la acompaña y continúa la lucha iniciada en esta primera contra los enemigos de España. Nos referimos a *La niña guerrillera*, situada en el Pirineo aragonés, a finales de los años treinta y principios de los años cuarenta, cuando las incursiones de los maquis eran frecuentes.

Otro tono diferente tiene el fuego provocado por la protagonista de otra de las actualizaciones de una tragedia grecolatina por parte de José Bergamín, *Medea, la encantadora*, escrita en 1954 aunque publicada en la revista *Primer Acto* nueve años más tarde. Una vez más, José Bergamín recurre a un personaje mítico clásico en una obra que recibe el significativo subtítulo de “Explosión trágica en un acto” (Bergamín, 1963, p. 23). Nos parece interesante resaltar cómo en esta pieza el dramaturgo combina las tres concepciones sobre el fuego que hemos visto hasta ahora.

En primer lugar, el fuego aparece como destructor, unido al concepto de pasión sexual y amorosa. Porque ese arrebató pasional es lo primero que suscitan en Creusa las palabras de Medea: “¡Qué poderoso es tu engaño! ¡Qué mágica virtud de fuego enciendes en mi alma!” (p. 30). Ambos aspectos – pasión y destrucción – confluyen en el traje de novia que Medea le regala a Creusa, tal y como también aparece en la versión de *Medea* de Eurípides. Ese traje de llamas suscita en ella otra clase de pasión y ardor – supuestamente más espiritual – que anima a la joven a huir de Jasón:

CREUSA. ¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma!... ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas! ¡Voy, voy corriendo a buscar a mi padre... a huir de Jasón!... ¡Quisiera poder incendiar yo sola el mundo con este fuego! (p. 33)

En este caso, la destrucción solo se ciñe a dos personas – Medea y su padre –, pues “los dos perecen en una sola hoguera que los consume” (p. 34); y no a una población, un país o la humanidad, como ocurre en las obras anteriores. Por otro lado, este segundo aspecto – la pasión y el ardor – también aparecía en *El fuego* de José Ramón Enríquez y lo encontraremos en las palabras con que la protagonista pronuncia al final de la obra, *Medea, la encantadora*:

MEDEA. ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor!... ¡A Ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, Él solo, guíame! ... ¡Voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad, de amor! (1963, p. 35)

De esta manera, irrumpe el tercer aspecto asociado con el fuego, y que hemos comentado en el caso de los significados cristianos que se pueden asociar con este elemento: la relación con Dios, con la divinidad. En el caso de Medea, como hija de Sol que es, las llamas y el fuego aparecen de forma expresa y conectadas, a su vez, con el mito grecolatino que le ha servido como modelo. Por otro lado, ella misma ha suscitado ese mismo deseo de algo inefable y de un amor más trascendente y espiritual en el alma de su oponente, Creusa. Esta es la gran novedad y originalidad que aporta José Bergamín en su actualización del mito clásico y que entronca con el sentido precristiano que el dramaturgo exiliado quiso ver en la versión que Séneca realizó de dicho mito.

En *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* de José Ricardo Morales (1974) nos encontramos, de nuevo, la destrucción que produce el consumismo imperante en la sociedad. Esta nueva crítica a un aspecto de la sociedad actual le lleva a plantear un nuevo descenso de Orfeo a los infiernos, siguiendo el modelo clásico y que el dramaturgo exiliado plantea como el último o definitivo porque “lo han traído a la tierra” (p. 950) y ya no es necesario, por tanto, viajar a él.

En esta actualización, por otro lado, vuelve José Ricardo Morales a hacer gala de su capacidad para los juegos de palabras, el doble sentido, la ironía y la crítica, alternados con un humor que nos lleva a pensar y a plantearnos todas las cuestiones y aspectos de la sociedad contemporánea que en su opinión nunguean y llevan al hombre hasta el infierno, hasta su destrucción más absoluta. De este modo, se cierra el infierno porque ya está presente en la tierra, mientras que Eurídice, “es consumida por el consumismo” (p. 938) y se destaca, además, que “lo que más se consume es la canción contra el consumo” (p. 951). Esta crítica al consumismo sin control, que destruye cuanto la naturaleza produce a mayor ritmo del que es capaz de regenerarse supone un claro adelanto profético, por parte del autor, de las consecuencias de la sociedad capitalista y el cambio climático que han cobrado mayor relevancia desde finales del siglo pasado.

### 3. El agua en el teatro del exilio: *La niña guerrillera* y *¿A dónde iré que no tiemble?*

Encontramos una alusión al agua y a su poder regenerador y vivificador en *La niña guerrillera* (1945) de José Bergamín. Aparecen en ella diversos aspectos de la

tradición popular y la obra se sitúa a finales de la guerra civil, cuando los maquis, procedentes de Francia entraban en la Península a través del Pirineo aragonés. El escritor exiliado recrea un viejo romance español, la “Doncella que fue a la guerra” que aparece recogido, a su vez, en *Primavera y flor de romances* de Wolf (“Noticia Liminar”, p. 221). La obra ha sido publicada y estudiada recientemente, destacando las vertientes políticas, religiosas y populares de la pieza (Bergamín, 2009). Dennis ha comentado la relación del escritor ruso Fedor Kelyin con Rafael Alberti y con otros autores de la Generación de la República, incluido Bergamín. Y establece ese vínculo a partir de la imagen de “Primavera bajo la nieve” (Dennis, 2002), nombre que dará título a la tercera y última jornada de la obra.

No es esa la única coincidencia, sino que esa imagen de la nieve manchada de sangre a causa de la lucha o la guerra cobra un sentido político, junto con esa vertiente popular mencionada y que encontramos tanto en Rusia como en España, pues también “La canción y la revolución están inseparablemente unidas en la conciencia de los trabajadores españoles” (Dennis, 2002, p. 59). De ahí la importancia de remarcar ese triunfo de la primavera que, además, está vinculado con abril, mes primaveral en que se produjo el advenimiento de la II República.

Resulta relevante esta asociación ya que vincula una realidad cruda y desoladora con la esperanza y advenimiento de otra mucho mejor. Así, aunque en el momento en que se sitúa la pieza – final de la guerra civil – parezca que la República ha fracasado, toda la obra plantea y acaba con un final esperanzador. Se diferencia de la anterior obra, con el que comparte edición y que hemos estudiado antes, *La hija de Dios*, por ese desenlace. Al igual que la “Niña” se asocia con una flor invernal, pues muere o duerme durante el invierno, sepultada en la nieve, para acabar resucitando en primavera, también en la obra se corrobora la idea de triunfo final de la causa republicana.

Por otro lado, aunque en este caso el agua adquiere una forma que, en apariencias es más destructora que creadora, como ocurre con la nieve, ese poder generador es ineludible y permite mantener con vida esa flor que, pasado el invierno, volverá a nacer y resurgir con nueva vida:

Bajo la nieve se prende suavemente, al abrigo de su blando hielo, la primaveral esperanza. Primavera bajo la nieve, Tania o Zoé, la heroica guerrillera rusa [...] nos sintetiza y representa, repitiéndonos simbólicamente, el mito clásico de la Primavera que vuelve del infierno; el mismo de la figuración popular con la que los pueblos cristianizados [...] se imaginaron el Purgatorio. (Bergamín 1943, pp. 87-88)

Sí encontramos, por último, en una de las piezas de este mismo dramaturgo, José Bergamín, el agua como elemento destructor y apocalíptico. Se trata de la obra *¿A dónde iré que no tiemble?*, aunque por desgracia, solo se han conservado algunos fragmentos, que se publicaron en dos revistas entre 1949 y 1951. Pero sí sabemos, al versar la historia sobre Beatriz de la Cueva y por el resumen previo que aparece en la edición de la revista uruguaya *Marcha*, que la pieza acaba con la Antigua Guatemala anegada por el agua y el barro, (Bergamín 1949, p. 12), provocado por un terremoto y por la irrupción del volcán del Agua. Lo curioso de esta obra es que narra hechos que sucedieron realmente, pues toda la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala – nombre oficial de la que fue

capital de dicho país centroamericano – fue inundada y destruida el 10 de septiembre de 1541.

Por otra parte, el dramaturgo exiliado no se centra en la parte apocalíptica y asoladora, o las consecuencias que la inundación provocaron, sino que toda la trama gira en torno a la figura de la protagonista, quién con su blasfemia o lamento a causa de la muerte de su marido, don Pedro de Alvarado, parece haber provocado el fatal cataclismo: “Dios que me quitó un esposo / ¿pudo hacerme mayor daño” (vv. 24-25). Tampoco sitúa la obra durante la guerra civil o actualiza el conflicto en época contemporánea, como ocurre con todas las obras estudiadas.

Al solo tener algunos fragmentos, no podemos deducir más cuestiones sobre la obra, pero resulta importante comprobar que al menos una de las piezas escritas durante el exilio incluye el agua como elemento destructor, lo que la vincula, en cierta forma, con el relato del diluvio universal, según los textos grecolatinos y bíblicos. Aunque no desaparece, en este caso, más que una ciudad y no todo el universo. Pero sí planea sobre esta pieza la posibilidad de que esa inundación destructora sea originada por un castigo divino ante la blasfemia soberbia de la protagonista.

#### 4. Algunas conclusiones

En las ocho obras del teatro español del exilio de 1939 que hemos estudiado respecto al poder destructor y creador del agua y el fuego, comprobamos una vinculación de ambos elementos con la visión popular, bíblica y grecolatina, pero las fronteras entre la significación de uno y otro no aparecen tan claramente definidas: no siempre el fuego y el agua poseen un unívoco valor.

Por otro lado, hemos comprobado que abundan más los “Prometeos” que los “Deucaliones” o “Noés”. El fuego aparece, sobre todo, como destructor, más que como regalos de los dioses. En las tres obras que se centran en Prometeo hemos podido ver que o bien el héroe – Prometeo Jiménez – no cumple con las expectativas que los hombres han depositado en él; o bien, el regalo del fuego no resulta un bien para la humanidad y debe ser rechazado o devuelto, para evitar la destrucción (*Hay una nube en su futuro*) y la pérdida de la libertad del hombre (*El fuego*).

Encontramos, por tanto, que aparece más el fuego como destructor – o que se “cuestiona” su necesidad –, que el agua creadora, que solo se incluye, bajo la forma de nieve en una de las piezas, *La niña guerrillera*. Por otro lado, la vivencia no solo de la guerra (*La hija de Dios*), sino de un mundo inconsecuente y “consumista” (*Orfeo y el desodorante* de Morales y *El fuego* de Enríquez) lleva a plantearse la inutilidad del fuego del infierno. Cielo e infierno, agua y fuego tienen borradas sus fronteras y límites en la dramaturgia del exilio español. En medio, observamos también la consideración del fuego como pasión vital y amorosa (*Medea, la encantadora*) e incluso la destrucción de toda una ciudad por culpa del agua y, en cierta forma, por la desesperanza de una mujer, quien había perdido, a su vez, su confianza en Dios (¿*A dónde iré que no tiemble?*) y que parece desatar, por esta razón, todo el poder destructor de la naturaleza, como ocurrió en el relato de Noé y el diluvio universal.

## Referencias bibliográficas

- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*, I, 7-2. Recuperado en griego clásico del Proyecto Perseo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0022%3Atext%3DLibrary%3Abook%3D1%3Achapter%3D7%3Asection%3D2>
- Bergamín, J. (1943, primavera). Cartas vistas. A los escritores soviéticos. *El Pasajero. Peregrino Español en América*, 1, 87-94.
- Bergamín, J. (1945). *La hija de Dios y La niña guerrillera*. México D, F.: MEDEA / Manuel Altolaguirre impresor. Otra edición: Santa María, M. T. (2001). *El teatro de José Bergamín en el exilio*, II (pp. 63-167). Tesis doctoral. Bellaterra, UAB. <http://hdl.handle.net/10803/4880>
- Bergamín, J. (1949). *¿A dónde iré que no tiemble? Marcha*, 510 (30 de diciembre), pp. 12-13 y en *Revista de Guatemala*, I (segunda época), 1 (abril-junio 1951), pp. 110-121. Otra edición: Santa María, M. T. (2001). *El teatro de José Bergamín en el exilio*, II. Tesis doctoral. Bellaterra, UAB, pp. 267-283. <http://hdl.handle.net/10803/4880>
- Bergamín, J. (1963). *Medea, la encantadora. Primer Acto*, 44, pp. 23-35. Otra edición: Santa María, M. T. (2001). *El teatro de José Bergamín en el exilio*, II. Tesis doctoral. Bellaterra, UAB, pp. 284-323. <http://hdl.handle.net/10803/4880>
- Bergamín, J. (2009). *La niña guerrillera. Primer Acto*, 329 (julio-agosto), pp. 64-125. Recoge estudios de Nigel Dennis y Teresa Santa María.
- Calderón de la Barca, P. *Comedia famosa La estatua de Prometeo (1672-74)*. <https://web.archive.org/web/20120626153245/http://digibuo.sheol.uniovi.es/pdf01/1090594.pdf>
- Dennis, N. (2002). Poesía bajo la nieve: Rafael Alberti y Fedor Kelyin (Moscú, diciembre 1932-febrero 1933). *Lenguaje y textos*, 18 (S), pp. 55-62. Ejemplar dedicado a: Rafael Alberti (1902-2002).
- Enríquez, J. R. (1985). *Teatro 2: El fuego*. México D.F.: Universidad Autónoma de Puebla.
- Esquilo. *Prometeo encadenado en Odas, epístolas y tragedias*. Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo. [https://es.wikisource.org/wiki/Prometeo\\_encadenado#Prometeo:\\_vv.\\_88\\_-\\_127](https://es.wikisource.org/wiki/Prometeo_encadenado#Prometeo:_vv._88_-_127)
- Garrote, G. (1993). Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4, 233-255.
- Gómez Arcos, A. (1961). *Prometeo Jiménez, revolucionario*. Madrid: Copias Pineda, 45 fol.
- Morales, J. R. (2009). *Obras completas. Teatro, I*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Edición, estudio introductorio y bibliografía de Manuel Aznar Soler.
- Ovidio. *Metamorfosis, I*. Recuperado en latín de Wikisource: [https://la.wikisource.org/wiki/Metamorphoses\\_\(Ovidius\)/Liber\\_I](https://la.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_(Ovidius)/Liber_I)
- Refranes y dichos*. Página web de consulta: <https://www.buscapalabra.com/refranes-y-dichos.html>
- Rodríguez López-Vázquez, A. (1993). Argumento mítico y creación teatral: de Lope de Vega a A. Sastre. *Simposio O teatro e o seu ensino. (A Coruña, 1992)* (pp. 45-53). A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións.
- La Santa Biblia* (1988). Madrid: Ediciones Paulinas. Traducido de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto.

## Resumo

Na versão clássica grega do relato cujo tema é o dilúvio universal adquire uma grande importância a figura de Prometeu, quem adverte ao seu filho Deucalião que deve construir um navio para salvar-se do mesmo. Este segundo ato de Prometeu em favor da humanidade é normalmente menos abordado pela Literatura, pois os autores têm-se centrado no general no seu papel como benfeitor ao levar o conhecimento do fogo à humanidade. No entanto, ambos elementos, água e fogo adquirem importância como elementos de destruição e ressurreição para o homem. Resulta, no entanto, paradoxal que a água se transforme em destrutora e o fogo em salvador no caso desta figura mítica. No teatro do exílio espanhol de 1939, o fogo destrói campos e povoações em *La hija de Dios* de José Bergamín e se cobre de água uma cidade em *¿A dónde iré que no tiemble?* e a água é transformada em neve para esconder uma semente que renascerá, em *La niña guerrillera* de dito dramaturgo. Da mesma forma, a figura de Prometeu adquire importância em tres obras dramáticas: *Hay una nube en su futuro* de José Ricardo Morales, *El*

*fuego* de José Ramón Enríquez e *Prometeo Jiménez*, *revolucionario* de Agustín Gómez Arcos. Em essas peças, o titã mitológico humaniza-se e foge do castigo divino, levantando-nos questões metafísicas muito interessantes sobre a ressurreição do homem e do seu próprio exercício da liberdade para desobedecer os mandatos divinos. Em qualquer caso, resulta lógico que os escritores exilados espanhóis se perguntem se vale a pena viver após as cenas apocalípticas que viveram na guerra e se perguntem se o homem trouxe o inferno à terra como aparece em *Orfeo y el desodorante* de José Ricardo Morales.

### Abstract

In the classic Greek version of the story about the Universal Flood, the figure of Prometheus, who warns his son Deucalion to build a ship to save himself from it, becomes very important. This second action of Prometheus in favor of humanity is usually less treated by Literature, since the authors have focused in general on his role as benefactor in bringing the knowledge of fire to the Humanity. However, both elements, water and fire, become important as elements of destruction and resurrection for men. It is, however, paradoxical that water becomes destructive and the fire salvific in the case of this mythical figure. Within the theater of the Spanish exile of 1939 the fire and the water ravaged fields and towns in José Bergamín's *La hija de Dios* and *¿A dónde iré que no tiemble?* and the seed that will be reborn is covered in water turned into snow in *La niña guerrillera* of said playwright. Also, the figure of Prometheus becomes important in two dramatic pieces: *Hay una nube en su futuro* by José Ricardo Morales and *El fuego* by José Ramón Enríquez. In both works the mythological titan is humanized and flees from divine punishment, posing very interesting metaphysical questions regarding the resurrection of man and his own exercise of freedom to disobey the divine mandates. In any case, it is logical that the exiled Spanish writers question whether it is worth living after the apocalyptic scenes that they lived during the war and they start to wonder if man has brought hell to earth as it appears in José Ricardo Morales's *Orfeo y el desodorante*.



# Mundo apocalíptico: Daniel Paul Schreber

Apocalyptic World: Daniel Paul Schreber

**Natalia Luiza Carneiro Lopes Acioly**

Universidade de Varsóvia

**Francisco Acioly de Lucena Neto**

Universidade Santiago de Compostela

**Palavras-chave:** Schreber, psicose, Deus, pai, fim do mundo, significante.  
**Keywords:** Schreber, psychosis, God, father, end of the world, signifier.

## 1. Introdução

Em 1903, foi publicado “Memórias de um Doente dos Nervos”, um livro escrito por Daniel Paul Schreber. Juiz do Parlamento alemão que teve a necessidade de estar longe de suas funções públicas por diferentes períodos de tempo, em uma tentativa de se recuperar de seu grave distúrbio mental. Freud parecia ser um pesquisador que estava sempre preocupado com as pessoas excluídas. Aquelas que a sociedade de seu tempo, e talvez do nosso tempo, classifica apenas como loucas, insanas, histéricas, “neuróticas”, psicóticas, perversas, etc. Portanto, com base na publicação de Schreber (1903), Freud (1911) desenvolveu fortemente sua teoria sobre psicose, que ainda hoje é reconhecida por acadêmicos interessados em saúde mental em todo o mundo. Ele diz que a psicose de Schreber é causada por um narcisismo exagerado e um desejo homossexual repressivo. Seguindo e indo além de Freud, Lacan (1957) também postula algumas considerações muito importantes sobre a psicose. Ele nos traz o conceito da forclusão do Nome-do-Pai (um significante fundamental para a instauração do humano enquanto sujeito social) para explicar porque a psicose acontece. Lacan diz que, uma vez que não temos uma correta instauração desse significante principal, também podemos ter problemas com nossa ordem simbólica, ela que é responsável pela instauração do sujeito como tal. Sem isso, corremos o risco de não sermos capazes de navegar entre as ordens do Real e Imaginário, função do Simbólico. Schreber tinha a ilusão de que ele era a mulher de Deus, e Ele o escolhera para dar à luz uma nova geração de pessoas puras, depois de um Apocalipse, para isso

ele precisava fazer sexo com Deus. Seguindo a teoria freudolacanianana, todos os traumas de Schreber se davam devido à problemas com o pai, que era um famoso ortopedista alemão e um pai rigoroso que costumava obrigar seus filhos a fazer pesados procedimentos pesados de educação física e postura.

Aqui, consideramos que a maneira que o inconsciente de Schreber encontrou para sobreviver neste mundo com sua psicose, foi uma ligação cabível e astuta que ele fez entre Deus, o Apocalipse e seu pai.

Ele tenta substituir a imagem da opressão de seu pai para Deus. Neste caso, ele poderia cumprir todos os seus desejos causados pela forclusão do Nome-do-Pai (narcisismo, homossexualismo e megalomania). Para o melhor desenvolvimento desta teoria, trataremos novamente de detalhes importantes do caso de Scheber, a posição de Freud sobre psicose e explicação e a teoria Lacaniana de exclusão do significante principal. E é exatamente por causa desses materiais teóricos, especialmente da tentativa de algum modo na qual o juiz tentava se inscrever na ordem simbólica, que queremos tentar concordar com Schreber neste artigo, quando o mesmo estava lutando para recuperar seus direitos sociais externos, que estavam além de sua alucinação. A ilusão de ser a mulher de Deus era a maneira que ele criou para continuar vivendo; era a única maneira aceitável de tentar restaurar o que não estava lá desde o começo, ou melhor dizendo, não estava bem inscrito: o Nome-do-Pai<sup>1</sup>.

## 2. Danel Paul Scheber: um doente dos nervos?

Na segunda metade do século XIX, o renomado Doutor em direito Daniel Paul Schreber (25 de julho de 1842 – 14 de abril de 1911), por volta dos 40 anos, adoeceu pela primeira vez quando houve a eleição do parlamento alemão Reichstag, em 1884. Neste momento, Schreber já ocupava uma posição importante como oficial de justiça. Após seus primeiros seis meses de internação, ele voltou para casa em 1885 sentindo-se completamente restabelecido, apenas havia ainda o seu aparente único problema que ele e sua esposa não poderiam ter um bebê. Ele se casou seis anos antes dessa primeira internação na Clínica de Leipzig, na qual o Prof. Dr. Flechsig era o diretor e durante algum tempo, o médico escreveu um relatório sobre o problema de saúde de Schreber como se fosse uma “hipocondria”. Após sua recuperação, Schreber retornou ao trabalho em uma posição similar em Leipzig.

Em 1893, pouco antes de sua segunda internação, ele foi nomeado juiz presidente de uma divisão do Tribunal de Apelação da Saxônia em Dresden. Nesse mesmo ano, em sua casa, ele teria tido uma ideia, enquanto estava em um estado entre dormir e acordar, de quão prazeroso poderia ser a sensação de uma mulher submetendo-se ao ato sexual. Pouco tempo depois, ele apresentou seu segundo distúrbio mental forçando-o a voltar à clínica de Flechsig, onde sua condição piorou, começando com uma insônia torturante, ideias de perseguição basea-

---

<sup>1</sup> O mais importante significante que tem por função a organização do sujeito no campo do Simbólico.

das em ilusões sensoriais, e depois ilusões visuais e auditivas se tornaram mais frequentes. Ele ficou rígido e imóvel por horas; seu sofrimento era tal que ele tentou o suicídio, às vezes tentava se afogar na banheira.

Acreditava estar morto e em decomposição, que sofria de peste; assegurava que seu corpo estava sendo manejado da maneira mais assombrosa e, como ele próprio declara, passou pelos piores horrores que alguém pode imaginar, e tudo em nome de um intuito sagrado.

Suas ideias ilusórias assumiram gradualmente um caráter místico e religioso; ele estava em comunicação direta com Deus, ele era o brinquedo dos diabos, ele via “aparições milagrosas”, ouvia “música sagrada”, e no final ele chegou a acreditar que estava vivendo em outro mundo. (Freud, 1911, p. 89)

Antes de sua segunda internação na clínica do Prof. Dr. Flechsig, em 1893, Schreber considerou que o médico era seu perseguidor e o chamou de “assassino de almas”. Schreber comparou os atos de Flechsig com os atos do diabo. Entretanto, outra manifestação de sua ilusão afetou sua relação com Deus, sem afetar sua relação com Flechsig, que era seu único inimigo. No começo, Deus estava do seu lado, mas Ele, depois, tornou-se em alguém que colaborava com a sua destruição. Por outro lado, Flechsig manteve o papel como seu oponente e influenciou Deus em sua decisão de mudar de “lado”.

Em 1894, Schreber foi transferido para outro asilo, onde o Dr. Weber era o diretor. A perturbação assumiu sua forma final, mas, ano após ano, sua personalidade foi reconstruída e, afora as peculiaridades isoladas de suas crenças de redenção, ele conseguiu restabelecer suas funções sociais, inclusive voltou a cuidar de alguns negócios financeiros próprios. Schreber não se importava com religião ou discussão sobre Deus antes que estivesse doente. Porém ele mesmo cita em seu livro:

Que se tratava simplesmente de uma questão de ilusões parece-me ser, em meu caso, psicologicamente inconcebível. Pois ilusões de manter comunicação com Deus ou com almas que partem podem propriamente surgir apenas na mente de pessoas que, antes de cair em sua condição de excitação nervosa patológica, já têm uma firme crença em Deus e na imortalidade da alma. Isto não foi de forma alguma assim, no entanto, no meu caso. (Schreber, 1903, p. 79)

Em 1899, o Dr. Weber fez comentários sobre a saúde de Schreber em seu relatório, alegando que ele não mostrava sinais de confusão ou inibição psíquica, o médico disse que ele era capaz de ordenar claramente suas ideias de maneira coesa e concisa. Nem mesmo sua inteligência foi prejudicada. Assim, o estado do paciente apresentava grande mudança e agora ele se considerava capaz de ser independente. Em 1900, com sua personalidade estável, com seus numerosos pedidos aos tribunais nos quais Schreber se esforçou para recuperar sua liberdade novamente, ele não renunciou a seus delírios. Em 1902, seus direitos civis foram restabelecidos, a decisão judicial que retornou a Schreber sua liberdade resume a essência de seu sistema delirante em poucas frases: Ele acreditava que ele tinha a missão de redimir o mundo e restaurar o estado perdido de felicidade, e isso só

poderia acontecer se ele fosse transformado de homem para mulher. Essa missão teria sido dada a ele por Deus e a parte primordial deste estágio delirante foi quando ele teria que ser transformado em uma mulher, um delírio que começou a partir de suas ideias entre o estado de dormir e acordar. Além disso, no ano seguinte, seu livro “Memórias da minha doença nervosa” (1903) foi publicado.

Dr. Weber (1899) escreve um relatório sobre suas suposições sobre o caso de Schreber. Aqui está a citação de um fragmento para confrontarmos depois, mais a fundo, com o texto de Freud.

A parte mais essencial de sua missão de redenção é que ela deve ser precedida por sua transformação em mulher. Não se deve supor que ele deseje ser transformado em mulher; é antes uma questão de um “dever” baseado na Ordem das Coisas, que não há possibilidade de se esquivar, tanto quanto ele preferiria pessoalmente permanecer em sua posição honrosa e masculina na vida. Mas ele só pode recuperar a vida se transformado em mulher (um processo que pode ocupar muitos anos ou mesmo décadas) por meio de milagres divinos. Ele está convencido que é o único objeto sobre o qual os milagres divinos são trabalhados, e ele é, portanto, o mais notável ser humano que já viveu na terra. (Schreber, 1903, p. 386)

Weber postula que a ilusão do redentor é o núcleo da paranoia religiosa, o fator adicional que realiza a redenção é a transformação (em uma mulher). Por outro lado, Freud acredita que a ideia de se tornar mulher é o delírio primário, que ele considerava desde o início como um grave tormento.

Schreber também teve a ilusão de ter nervos de Deus. Para ele, Deus era composto apenas por nervos infinitos muito mais extensivos e intensos que os do ser humano, havia também uma estreita relação com o sol e o os seus raios e os nervos de Deus. Ele estava envolvido em uma atmosfera apocalíptica na qual o mundo estava chegando ao fim e ele e Deus seriam o casal designado para dar à luz uma nova geração. Ele não se considerava um homem insano, apesar de seu sofrimento, mas tudo o que ele queria era um ‘remédio’ para melhorar, e mesmo se dermos uma olhada mais de perto nos escritos de Schreber, podemos notar que, durante sua doença ele foi capaz de mostrar muito alto conhecimento em literatura, religião, música e grego. Considerando que os homens consistem em corpo e nervos, Deus consiste de nada além de nervos. Mas os nervos de Deus não são, como no caso dos corpos humanos, presentes em números limitados, mas são infinitos, eternos. Eles possuem todas as propriedades dos nervos humanos num grau enormemente intensificado. Em sua capacidade criativa – isto é, seu poder de se transformar em todos os objetos imagináveis no mundo criado – eles são conhecidos como raios. Schreber também diz que “O sêmen masculino contém um nervo pertencente ao pai, e se une a um nervo retirado do corpo da mãe para formar uma nova entidade” (Schreber, 1903, p. 7).

Suas ideias de nervos também estavam ligadas à sexualidade. Uma vez que o espermatozoide era a transferência psicanalítica da sua ideia de nervos, de acordo com Freud (1911). Deus só sabia como lidar com as pessoas mortas. Deus de Schreber não teve nenhuma comunicação sistemática com as almas humanas, apenas após a morte. Porque quando Deus criou o mundo, ele foi morar longe de Sua criação, resignando o mundo a suas próprias leis. Quando um homem morre,

suas partes espirituais, isto é, seus nervos passam por um processo de purificação e depois voltam para o corpo de Deus, porque toda criação de Deus é uma parte de seus nervos que ele envia para a Terra. A fim de se aproximar de Deus, após a morte, as almas deveriam aprender a linguagem de Deus, a linguagem básica. Era um tipo diferente de alemão com muito eufemismo. Os reinos posteriores de Deus foram divididos em duas partes, um deus inferior (Ahriman) que foi diferenciado de um deus superior (Ormuzd): O primeiro tinha uma espécie de aparência mais negra, o segundo, poderoso, era o branco. Além disso, os dois seres divinos tratam Schreber de diferentes maneiras durante o estágio severo de sua doença. Outra distinção que ele fez foi dividir Deus entre um estado masculino e feminino. O estado masculino de bem-aventurança era superior ao feminino, esse feminino, consistia principalmente em um sentimento ininterrupto de voluptuosidade. Outra coisa interessante a notar é que, de acordo com Schreber, há um erro na existência de Deus. Os nervos do ser humano quando submetidos a um processo de alta excitação podem ter uma atração tão poderosa sobre os nervos de Deus que Ele não pode se libertar deles novamente. Consequentemente, Sua própria existência pode ser vulnerável. Aconteceu com Schreber, que foi o escolhido para ser abusado sexualmente de Deus. Deus estava furioso com isso, uma vez que parece correr de suas mãos, era um problema da Ordem das Coisas, que parece até ser mais poderosa do que Deus.

Tentativas repetidas são feitas para encontrar uma justificativa para o comportamento de Deus para o paciente. Nessas tentativas, que demonstram tanta ingenuidade quanto todas as outras, a explicação baseia-se agora na natureza geral das almas, e na necessidade de autopreservação sob a qual Deus estava e na influência enganosa da alma de Flechsig. Em geral, porém, a doença é encarada como uma luta entre Schreber, o homem e Deus, na qual a vitória recai sobre o homem, embora ele seja fraco, porque a Ordem das Coisas está do seu lado. (Schreber, 1903, p. 60)

Schreber tinha nervos voluptuosos da cabeça aos pés. Diferente dos homens normais, que só tinham aqueles em seus órgãos genitais ou em área próxima. Os seios, nádegas, todas as partes de um corpo de mulher que ele acredita ser e com a mesma sensação de prazer em áreas sensíveis de uma mulher. “No sistema de Schreber, os dois principais elementos de seus delírios (sua transformação em mulher e sua relação favorecida com Deus) estão ligados em sua suposição de uma atitude feminina em relação a Deus” (Freud, 1911, p. 34).

### 3. Uma análise freudiana

Freud em “Notas Psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia” (1911) sugere que, nessa época que Schreber pensava em como poderia ser bom ser uma mulher em uma relação sexual, em sua fantasia com seu médico, desejava até adoecer de novo para vê-lo. A doença incubada deixara o paciente com uma sensação de dependência afetiva do médico, que agora aumentara até o grau de desejo erótico. Essa fantasia feminina era imediatamente confrontada com um repúdio do Ego do juiz.

Após o primeiro estágio de sua doença, Freud observa que a fantasia feminina e apocalíptica para criar um mundo novo superava todas as dificuldades. A razão geradora de sua doença, então, era uma manifestação de uma libido homossexual; o objetivo dessa libido era provavelmente o próprio doutor Flechsig, e suas lutas contra o impulso libidinal produziram todo esse conflito e pode ser a causa dos sintomas.

Na época desta doença, o Dr. Schreber estava na sua meia idade e, portanto, tinha atingido uma idade decisiva na vida sexual. É um período em que as funções sexuais, após uma fase intensificada de atividade, entram em um processo de regressão, homens não, mas mulheres podem estar entrando em um período de incapacitação de suas funções reprodutivas.

Antes do segundo colapso nervoso de Schreber, sua esposa teve que sair de casa por alguns dias para cuidar de sua própria saúde. Assim que ela voltou, Schreber ficou diferente, triste e não queria mais vê-la. Isso explica a razão pela qual sua esposa poderia ser sua grande barreira em sua atração por homens.

Freud também postula que a ideia sexual e de fim de mundo era a única maneira pela qual Schreber pôde ter uma esperança de conciliação com consigo mesmo, estabilizando seu sofrimento. Porque uma vez que o pedido de Deus para essa voluptuosidade e recriação de uma nova espécie após o fim do mundo foi fundado em Schreber, e ele estava se doando a Deus através dos nervos, talvez Ele pudesse ser indulgente com o juiz, fazendo com que seu sofrimento acabasse ou amenizasse.

Freud infere facilmente que quanto mais beatitude Deus tinha, quanto a Terra teria prazer. Todo esse mundo era o único escape que ele encontrara para satisfazer seus desejos. O Deus dos cristãos, por exemplo, parece não representar nada para ele. Este foi um rascunho de ideia que ele costumava ter de Deus, mesmo antes de sua doença mental.

Freud retoma várias vezes em seu texto a questão da conexão problemática sexual com a doença mental de Schreber e traz também trechos do livro do juiz, que nessa época quando Freud havia publicado seu artigo, já estava morto. Infelizmente, Schreber não conhecia Freud e não tinha contato com nenhum psicanalista, embora teve a intuição de que este seria o seu caminho: “[...] não posso pedir ao diretor de uma grande instituição que tem centenas de pacientes que ele penetre em detalhes profundos na conformação mental de um único entre eles. “(Schreber, 1984, p. 59). Como sabemos, os psicanalistas trabalham com os sujeitos individualmente.

Freud também diz que Schreber está relacionado com o papel de redentor em um modo secundário.

Não há dúvida, além disso, que originalmente ele acreditava que a transformação deveria ser efetuada com o propósito de abuso sexual e não para servir a projetos superiores. A posição pode ser formulada dizendo que uma ilusão sexual de perseguição foi mais tarde convertida na mente do paciente em uma ilusão religiosa de grandeza. A parte do perseguidor foi inicialmente designada ao professor Flechsig, o médico que era responsável por ele; mais tarde, seu lugar foi tomado pelo próprio Deus. (Freud, 1911, p. 75)

Para tornar seu argumento mais forte em relação à ilusão de emasculação de Schreber, Freud também diz que as vozes que ele costumava ouvir não tratam sua transformação sexual em algo bom, saudável e normal, mas uma vergonha sexual. Deus estava até mesmo zombando dele chamando-o de “senhorita Schreber” e perguntando se ele “não se sente envergonhado na frente de sua esposa” agindo como uma mulher.

Freud também descreve que Schreber era um homem de “poucas pessoas” e também pode estar ligado diretamente à sua sexualidade, já que ele era um homem que seguia estritamente os princípios morais, tinha um autocontrole, e que era um homem que estava (momentaneamente) satisfeito. O psicanalista também diz que uma transferência pode estar envolvida no caso de Schreber em relação à sua submissão (mulher) e relação homossexual com Deus. Mas antes disso, seu irmão ou pai estavam em sua lembrança de uma forma muito forte e sagrada: “A memória de meu pai e meu irmão ... é tão sagrado para mim quanto ...”(Schreber, p. 442). Schreber também colocou Deus e Dr. Flechsig no mesmo nível divino, ele mesmo os mergulhou na mesma maneira de personalidades, o ‘superior’ e o ‘médio’ Flechsig, o Deus ‘inferior’ e ‘superior’. Fez inferências do pai ao irmão dele e do médico ao pai e a Deus, isto pode ser entendido se nós dividirmos essas ideias e começarmos desde o princípio: O pai dele, Dr. Daniel Gottlob Moritz Schreber (ele morreu quando o juiz tinha 19 anos) foi um ortopedista alemão muito importante que promoveu a criação ‘harmoniosa’ de jovens, a coordenação entre a educação domiciliar e escolar, ele também introduziu a cultura física e o trabalho manual. Seu objetivo era elevar os padrões de saúde. Ele teve muita influência entre seus contemporâneos. Não é difícil construir uma ligação ou melhor dizendo, uma transferência de um pai como o Dr. Moritz para Deus. A enorme subordinação de qualquer menino comum no mundo a seu pai e a mistura com alguma rebeldia (o mesmo sentimento que ele tinha com Deus) e muito mais o fato de seu pai ter sido um médico notável, tinha todas as características em afirmar a estreita relação no inconsciente de Schreber de seu pai para Deus. Seu Deus não sabe lidar com homens, mas cadáveres, diz Schreber, o mesmo que os médicos. Toda essa divisão que Schreber fez de Flechsig e o pai e Deus era uma geminação do mesmo relacionamento. É importante chamar a atenção para nossa visão do perseguidor em Flechsig e de Deus como uma reação paranoica às figuras anteriormente estabelecidas. Se Flechsig era originalmente uma pessoa que Schreber havia amado, então Deus também deveria ser simplesmente o reaparecimento de alguém que ele amava e, provavelmente, alguém de maior importância. Não é necessário fazer uma busca profunda para descobrir que essa pessoa deve ser seu pai; Flechsig pode ser representado por seu irmão mais velho (cometeu suicídio aos 38 anos de idade). A fantasia feminina, que despertou tal oposição violenta no paciente, pode ter suas raízes em um tom erótico para seu pai e irmão. Freud aponta que a figura do pai como o destruidor da satisfação de Schreber foi substituída em sua fantasia. Em paralelo, ele ressalta que a ameaça de castração da figura do pai é revelada no material do delírio, referindo-se a Deus, através da fantasia de transformação em mulher. Outro aspecto mencionado é o fato de que a frustração em relação ao fato de não poder ter um filho pode ter alguma participação na formação da fantasia de

ser mulher, que junto com Deus formaria nova população no mundo, depois do apocalipse. Freud diz que “O fim do mundo é a projeção dessa catástrofe interna; porque esse mundo subjetivo chegou ao fim, já que retirou seu amor dela” (p. 93). Segundo Freud, o delírio expõe o erotismo existente nas relações entre o indivíduo e sua vida social em geral.

Claro, podemos permanecer por um período de tempo sem escutar nosso inconsciente, mas é melhor prestar atenção porque ele fala conosco e pode até “gritar”: na neurose, por exemplo, em sonhos e atos falhos, e na psicose é o delírio. Freud também fala sobre diferentes formas de paranoia e seus mecanismos. Todos eles apresentam, segundo ele, contradições na frase: eu (um homem) o amo (um homem). Nesse sentido, ele postula que no delírio de perseguição, a frase “eu o amo” se torna “eu o odeio”, que por projeção aparece como “ele me odeia” (porque ele me persegue).

Na erotomania, nós temos a seguinte frase, por exemplo: “Eu não o amo, eu a amo” que mais tarde se transforma em: “Eu não o amo, ela é a pessoa que eu amo porque ela me ama.” Outras configurações são encontradas no delírio dos alcoólatras e ciumentos, por exemplo. O primeiro refere-se à transformação: “Não sou eu que amo o homem – ela o ama” seria dito: “não sou eu que amo as mulheres – ele as ama”. Em todos os casos, uma percepção interior é suprimido e seu conteúdo, depois de sofrer um certo tipo de deformação, entra na consciência na forma de percepção externa. O texto traz a ideia de que o paciente removeu o investimento libidinal do mundo exterior. Por causa desse desinvestimento, as pessoas e o ambiente em geral ficaram indiferentes e são explicados, como se fossem produzidos de um milagre.

#### 4. Pontos de vista de Melman e Lacan

Em relação às questões da esquizofrenia paranoide, Melman (2008), em “Como alguém se torna um paranoico”, levanta a seguinte questão: “Schreber: paranoico ou esquizofrênico?”

A esquizofrenia é muito diferente da paranoia pela seguinte razão: é que, para o esquizofrênico, existe no Outro uma multiplicidade de lugares, uma multiplicidade de buracos a partir dos quais isso lhe fala, daquele momento em diante, aquelas vozes que falam para ele, a partir desta multiplicidade de buracos pode adquirir todos os sentidos. Há, por exemplo, alguém que lhe diz insultos ao tempo em que há outros, que lhe dizem palavras de amor. Há alguns que te convidam para ser homem e outros que te convidam para ser mulher; e quando a esquizofrenia evolui, as alucinações podem não ter significado. (Melman, 2008, p. 128)

Parece que a paranoia segue como se fosse uma cura para a esquizofrenia, e parece ser o que acontece com Schreber: ele deixa a esquizofrenia adotando uma posição paranoica e, a partir do momento em que a assume, sente-se indiscutivelmente muito melhor. Infelizmente, ele piora depois até a morte, após a morte de sua mãe.

A forclusão do significante do Nome do Pai é, no ponto de vista lacaniano, o ‘quê’ psíquico ‘culpado’ pela disposição da psicose. A carência da metáfora

paterna e a falta da amarração da lei simbólica na qual o barbante que prenderia o Nó Borromeano<sup>2</sup> entre o Simbólico, Real e Imaginário e que seria feito pelo Nome do Pai. Tudo isso mantém o sujeito fora da linha da castração e sem acesso a esse importante significante. Uma vez que não é bem implantado o Nome do Pai na cadeia de significantes, fica quase que proibido o acesso do sujeito no Simbólico, com seus consequentes transtornos e alucinações, marcas de psicoses. Mas a doença só se manifesta, a partir da exclusão do Nome-do-Pai, na presença de um pai verdadeiro, que mostra ao sujeito o buraco no registro simbólico.

Até este momento de quebração, o sujeito abastece essa falta do significante Pai (primordial) trabalhando no registro apenas do imaginário e tomando um outro como amostra de pronta assimilação. Para melhor ilustrá-lo, imaginemos um celular que tenhamos comprado, sem o seu carregador. Mas o telefone funciona, está totalmente carregado. Temos que considerar que não demorará muito funcionando. Talvez um ou dois dias, mas de alguma forma irá falhar. É o mesmo na psicose, precisamos viver e nos integrar na sociedade. Precisamos interagir através da linguagem, mesmo que não tenhamos o Significante Principal mas nosso inconsciente nos manda mensagens de que precisa de algo, precisa preencher o buraco do Nome-do-Pai. Nosso celular também nos enviará sinais de que a bateria está baixa e precisa ser recarregada e se não carregarmos o equipamento, ele irá parar de funcionar.

No caso inconsciente, não irá parar, mas precisará desenvolver a ilusão para continuar trabalhando. “Sobre uma questão preliminar a qualquer possível tratamento da psicose” (1958) Lacan traz uma novidade no olhar psicanalítico sobre a essa problemática, fundamentada no conceito de forclusão do Nome do Pai, tendo como fonte de embasamento a exposição do caso de Schreber. Seu encontro com Flechsig é enxergado por Lacan como a abertura da visão de um pai que fez com que reabrisse em Schreber a doença que estava lá adormecida. Quando Schreber foi convidado, aprovado para admitir a paternidade ou para sustentar uma função parecida com a função de pai, como era o caso da presidência da Suprema Corte, no qual foi convocado, dá aqui de frente com o furo no registro simbólico pela falta do Nome do Pai e ele cai então, enfermo. Lacan propõe como um artifício terapêutica das psicoses, entrar na subjetividade das alucinações, tentando redesenhar as alusões usadas pelo sujeito na construção de sua nova realidade que, para Schreber, seria tornar-se a mulher de Deus e dar vida a uma nova raça depois de um Apocalipse.

---

<sup>2</sup> Lacan usou o conceito ou a imagem do nó com bastante frequência. Referências ao Nó Borromeano podem ser encontradas na obra de Lacan já nos anos 50, mas é só nos anos 70 que Lacan começa a examinar os nós do ponto de vista de suas propriedades topológicas. Em meados da década de 1970, ele tentou teorizar a inter-relação entre o simbólico, o imaginário e o real em termos da topologia dos nós.

## 5. Algumas considerações dos autores

Schreber explica constantemente sobre seus problemas mentais e erotismo, já que eram inseparáveis. No caso de Schreber, o desinvestimento libidinal para Flechsig foi seguido por uma condução da libido a essa mesma pessoa, mas com um sinal negativo, que aponta para o sucesso da repressão. A repressão mostra-se bem-sucedida também pela convicção de que o mundo acabou (ele viveu num mundo apocalíptico) e só resta o Ego (Ego narcisista). Freud chama a atenção para o fato de que o distanciamento da libido também se manifesta no cotidiano. Entretanto, o uso dessa libido destacada é o que define o aspecto patogênico na paranoia, uma vez que a libido se voltaria para o Ego, gerando uma fixação no narcisismo.

Para a psicanálise, delírio psicótico, escorregões e alucinações implicam um significado para o sujeito, bem como fala, sonhos, piadas, sintomas e atos errôneos para o neurótico, como mencionamos acima. A psicose segregava o que a histeria reúne.

Além disso, o comportamento da psicose seria suscetível de interpretação, na busca da origem psíquica, não biológica, da loucura. Nesse sentido, o louco tem uma forma própria de razão na qual, o que ele expressa em palavras ou atos, seria a chave para a compreensão da psicose e seu tratamento. É com esse entendimento que Freud defende sua tese revolucionária de que a ilusão seria uma tentativa de cura por parte do psicótico e que sua escuta analítica permitiria definir os mecanismos psíquicos da loucura e capacitaria o sujeito a buscar soluções para a loucura e seu intenso sofrimento e isolamento.

Tomando parte de toda essa teoria freudiana, é impossível considerar o caso de Schreber, um evento de heresia, por exemplo. Por mais teísta que alguém seja, esse juiz só pode ser reconhecido como um homem herege, se essa mesma pessoa não sabe nada sobre a psicanálise freudolacanianiana. E é isso que estamos tentando desenvolver aqui.

Assim, o delírio não é a loucura propriamente dita, que se instala antes da fragmentação do sujeito – egoísta, narcisista e corporal – e a consequente ruptura da estrutura psíquica. O delírio, uma tentativa de interpretar esse processo de fragmentação feito pelo psicótico e, portanto, possibilidade de reestruturação psíquica e eventual cura. No caso de Schreber, nada mais do que a fixação da libido no próprio ego e dinamicamente revela a regressão da homossexualidade sublimada ao narcisismo.

O paranoico está de algum modo próximo da psicose, mas, no primeiro, não operaria a projeção, mas no mecanismo alucinatorio. Freud faz uso da ideia de que na paranoia há algo que não apenas é suprimido, mas cancelado, e que retorna de fora. Sua hipótese do descolamento libidinal (o mesmo na psicose) que retorna ao Ego é tida como certa e incorporada na ideia de Schreber de que o mundo terminará porque ele mesmo atrai todos os raios divinos. No final do artigo, Freud compartilha sua opinião conosco: “O futuro decidirá se há mais ilusão na teoria do que eu penso, ou se, no delírio, há mais verdade do que os outros acreditam atualmente”. (Freud, 1911, p. 103). É importante notar que independente dos estudos que ainda virão, no caso de Schreber, o relato freudiano a respeito de seu desejo megalomaniaco, homossexual, desejo ao pai, desejo ao

irmão, desejo ao médico foram todos “alcançados” pelo juiz, em sua feminilidade alucinatória de ser a mulher de Deus. Essa é a principal razão pela qual Deus foi a melhor solução encontrada por Schreber na tentativa de preencher o buraco deixado pela ausência do Significador Principal. Podemos imaginar o desafio que foi para o Dr. Flechsig e o tratamento com Schreber. Mas também temos a obrigação aqui de defender o juiz em sua vitória em ganhar novamente seus direitos sociais, que ia além de sua ilusão para com Deus e com a função de dar nascimento a um novo mundo, depois do apocalipse.

## 6. Conclusão

Se não há Nome-do-Pai, não há lei, não existe aquele círculo invisível que sustenta o nó borromeano. E se a teoria de Lacan estiver correta, sinceramente não acreditamos que haverá uma “cura” para a psicose. Por que, então, será possível estabelecer um significante que é a base para a formação do sujeito no campo simbólico? A única maneira em que o psicótico consegue proceder para sua sobrevivência como uma “técnica”, é tentar fazer o que Schreber fez: juntou tudo o que estava disperso em seu sistema delirante, o que não poderia ser organizado em seu sistema subjetivo e reuniu tudo isso relacionando à sua falta desse primeiro significante em seu processo narcísico, o resultado foi sua feminização. Podemos notar todas as transferências que ele fez, todo o processo relacionado a seu pai, irmão, Dr. Flechsig, Deus, o fim do mundo e todo esse longo caminho, apenas numa tentativa de reorganizar suas funções mentais. A psicose começa respeitando a teorização freudiana sobre a doença, pela perda do referencial narcísico do indivíduo, o psicótico é um sujeito particular com um funcionamento mental diferente do nosso – “normal” ou neurótico – e, portanto, menos produtivo e menos efetivo, mas não menos humano. Seria impossível pensar em um trabalho sobre psicose sem lembrar Schreber. A base da teoria da psicose na posição freudolacanianiana é o pai, e no caso de Schreber é a sua relação de importância com o apocalipse, sendo a mulher de Deus para destruir o mundo presente e dar vida a uma nova geração. Para melhor compreensão desse transtorno mental, precisamos apontar o papel dessa principal causa: o antecessor masculino. Antes, porém, Schreber transferiu uma atração homossexual ao médico, mas não conseguiu ir até o fim com seu desejo, já que a barreira da castração estava em *modus operandis* em sua convivência diária com seu médico e sua concisão não podia aceitá-lo.

Enquanto ao delírio de ser a mulher de Deus e do apocalipse poderia servir para satisfazer seu desejo narcisista, homossexual e / ou megalomaniaco. Embora Deus não fosse um bom “marido”. Ele era severo e não sabia lidar com homens vivos. Parece ser o único caminho encontrado por Schreber, um caminho que pudesse fazer algum sentido para o juiz, era a única maneira de mantê-lo vivo.

Em suma, o conceito de Deus de fim de mundo pode ser uma chave na tentativa de organizar o mundo do psicótico e, em muitos aspectos, também a chave para a compreensão da psicose e do domínio que assusta e persegue as pessoas com essa especificidade. Não conseguimos pensar em outro conceito melhor para cumprir uma exigência de megalomania e homossexual (Freud), causada

por um problema na instauração do Nome do Pai (Lacan). Para nós, nas regras da nossa sociedade, ele pode ser considerado completamente insano, mas para ele, Deus e o apocalipse instaurado como meio de ser Schreber o escolhido para agir como a nova Eva, foi a melhor tática para a sublimação de subordinação e rebelião ao pai, que parece ser a principal razão de sua doença.

Como ele poderia alcançar seu prazer (desejos) de ser uma mulher em sua sociedade e com a alta posição que ele tinha, a submissão de seu pai e também o desejo de prolongar o nome e o legado de sua família? O deus dele, diferente do Deus dos cristãos, por exemplo, que é perfeito, foi a solução mais inteligente na tentativa de cumprir não apenas a falta do significante principal, mas também as consequências disso (nenhuma castração). É importante lembrar que alguns problemas psicossociais estão relacionados ao pai. Deus de Schreber como um Pai poderoso e com intenções apocalípticas pode ter a função de satisfazer o que estava faltando no caso da psicose de Schreber, a quem tivemos a sorte de ter seus escritos publicados, porque, infelizmente, encontrar um material rico como esse de outros psicóticos não é comum. Parece que ele estava pressentindo que seus escritos trariam uma alta contribuição aos estudos Psicanalíticos: “Nesse ponto, meu olhar é como o de Lutero: se é obra do homem, será erradicada, se for trabalho de Deus, durará” (Schreber, 1903, p. 302).

## Referências bibliográficas

- Allison, D. B. (1988). *Psychosis and Sexual Identity: Towards a Post-Analytic View of the Schreber Case*. State University of New York Press.
- Barthes, R. (1977). *Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology*. Collège de France, January 7, 1977 (pp. 31-44). Translated by Richard Howard, Oxford Literary.
- Chabot, B. C. (1982). *Freud on Schreber: Psychoanalytic Theory and the Critical Act*. The University of Massachusetts Press.
- Ekins, R. (1997). *Male femaling: a grounded theory approach to cross-dressing and sex-changing*. London & New York: Routledge.
- Fink, B. (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.
- Fink, B. (1995). *The Lacanian subject: Between language and jouissance*. Princeton University Press.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York: Ace.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Lacan, J. (2002, 1957). On a question prior to any possible treatment of psychosis. *Écrits: A selection*. Translated by Bruce Fink. New York: Norton.
- Miller, J. A. (2006) *Matemas I*. Translated to Portuguese by Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Milner, J. C. (2012, 1978). *O Amor da Língua*. Translated to Portuguese by Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Editora Unicamp.
- Schatzman, M. (1976). *Soul Murder: Persecution in the Family*, Penguin.
- Schreber, D. P. (1955, 1903) *Memoirs of my Nervous Illness*. Translated by Ida MacAlpine & Richard A. Hunter, Wm. Dawson & Sons Ltd.
- Sigmund, F. (1911). *Psychoanalytic Notes Upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)*. The Penguin Freud Library, vol 12, Standard Edition.
- Soler, C. (2015). *Lacanian affects: the function of affect in Lacan's work*. Translated by Bruce Fink. - 1 Edition. Routledge Ed.

## Resumo

O médico de Schreber, o professor Flechsig, acreditava que seu paciente era um homem doente e irracional e que deveria ser abolido de seus direitos sociais. Schreber estava envolvido em uma atmosfera apocalíptica em que o mundo estava chegando ao fim e ele e Deus deveriam dar à luz a uma nova geração, mas não se considerava um homem insano. Além de seu sofrimento, tudo o que ele queria era um 'remédio' para melhorar, e mesmo se dermos uma olhada mais de perto nos escritos de Schreber (1903), podemos notar que durante sua doença, ele foi capaz de demonstrar muito alto conhecimento em literatura, religião, música e grego, por exemplo. Além de ser um notável juiz. Já que a questão da psicose ainda era desconhecida, os psicóticos eram vistos como seres que tinham olhares absurdos e logo, eram excluídos da sociedade e internados. No entanto, uma certa prudência pode ser detectada no comportamento de Schreber, se tomarmos como chave sua convicção de que Deus e o Apocalipse eram uma solução aceitável para seu problema. Schreber reorganizou (e liberou) seus desejos reprimidos – homossexualismo, narcisismo e megalomania – todos causados por problemas no relacionamento com o pai (problemas de instauração do Significante principal). Até entendermos melhor que Deus e o fim de mundo possa ser uma estratégia vital à solução na psicose de Schreber, devido à representação Super-Paterna e Apocalíptica, não entenderemos a questão maior da psicose. Apesar de ser um problema que ainda possa vir a não ter cura e embora os psicóticos vivam em um mundo diferente do nosso, eles não são pessoas com menos importância que as pessoas 'normais' (ou neuróticas, como é a nomenclatura psicanalítica preferível). Schreber nos aponta para uma 'solução' na tentativa de resolver os problemas de estabelecimento do significante do pai.

## Abstract

Schreber's doctor, Prof Flechsig, believed that his patient was a sick and irrational man that should be abolished from his social rights. Schreber was involved in an apocalyptic atmosphere on which the world was coming to the end and he and God were supposed to give birth to a new generation, but he did not consider himself an insane man. Beyond his suffering, all he wanted was a kind of 'remedy' for his heal and if we take a closer look on Schreber's writings (1903), we can note that during his sickness he was capable to demonstrate high knowledge in literature, religion, music and Greek, for example. He was also an extraordinary judge. The issue about psychosis was still unknown, psychotics were considered as people who have an absurd point of view and soon they were excluded from society and admitted to hospitals. However, a certain prudence could be detected in Schreber's behavior, if we take as a key point his conviction that God and the Apocalypse were acceptable solutions for his problem. Schreber reorganized (and liberated) his repressed desires – homosexuality, narcissism, and megalomania – all of them caused by problems on the relationship with his father (problems on the establishment of The Main Signifier). Until we understand better that God and the end of the world may be important strategies for solving the high-level Schreber's psychological problem, due to the super paternal and apocalyptic representation, we will not understand the higher issue of psychosis. Despite of being a problem that may not have an effective cure and despite psychotics live in a world different from ours, they are not people with less importance than 'normal' people are (or neurotic people are, as it is a preferable psychoanalytic nomenclature). Schreber's case points a vital keys used by the judge in attempting to solve the problems of the establishment on the father's signifier.



## Em busca de novas Arcas de Noé: redenção e devoção à luz da literatura de espiritualidade na Península Ibérica (séculos XVII–XVIII)

In search of new Arks of Noah: redemption and devotion in the light of the literature of spirituality in the Iberian Peninsula (XVII<sup>th</sup>–XVIII<sup>th</sup> centuries)

**Paula Almeida Mendes**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto – CITCEM  
paula\_almeida@sapo.pt

**Palavras-chave:** Arca de Noé, literatura, espiritualidade, hagiografia, séculos XVII–XVIII.  
**Keywords:** Ark of Noah, Literature, Spirituality, Hagiography, XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> centuries.

O aparecimento da imprensa de caracteres móveis, graças ao importantíssimo contributo de Johannes Gutenberg, provocou alterações profundas no âmbito da produção do livro – que, paulatinamente, vai mostrando uma crescente autonomização em relação aos padrões gráficos característicos do códice medieval (texto disposto em colunas, caracteres góticos, inclusão do colofão e de xilogravuras, entre outros aspetos) –, promovendo uma múltipla difusão de textos de tipologia diversa e contribuindo, em larga medida, para que se operasse uma evolução cultural na Europa ocidental (Grafton, 1980, pp. 265–283; Eisenstein, 1994; Braidia, 2000; Barbier, 2006), ainda que, como é bem sabido, o manuscrito não tenha perdido o seu estatuto, legitimado por uma ancestral lógica de prestígio e ostentação. As obras que se inscrevem no filão da literatura religiosa ou de espiritualidade foram aquelas que, desde os primórdios da imprensa e durante largo tempo, mereceram, muito especialmente, a atenção por parte dos prelos, levando-nos, assim, a subscrever as palavras de Ugo Rozzo, segundo as quais o livro impresso, quando nasce, é religioso (Rozzo, 1994, p. 137). Neste enquadramento, destacam-se, nomeadamente nos países de matriz católica, as “Vidas” de santos, beatos, veneráveis e “varões e mulheres ilustres em virtude”, cujos propósitos imediatos residiam na glorificação da personagem em questão, na edificação espiritual e na promoção do seu culto – e, em muitos casos, servir de estímulo à beatificação ou canonização desses “cristãos excepcionais” (Carvalho, 1988; Mendes, 2012; Mendes, 2017)–, assim como obras relacionadas com a liturgia, manuais de confissão, sumas de casos de consciência, martirologios,

crónicas religiosas, livros de milagres ou de peregrinações, constituições sinodais, obras de ascética ou comentários e paráfrases da Bíblia (Fernandes, 2000, pp. 187-193; Santos, 2002, pp. 165-169). Trata-se, portanto, de um filão literário que se amplifica no contexto da Contrarreforma, que, como é sabido, estimulou uma produção maciça de obras de natureza religiosa e de espiritualidade, de função normativa e paradigmática, que se inscreve na moldura de uma estratégia ofensiva que visava o disciplinamento e modelização dos comportamentos e das práticas devocionais dos fiéis (Caffiero, 1994, pp. 265-278) e que se foi impondo como uma espécie de “literatura alternativa”, face ao filão constituído pela literatura de ficção, considerada perigosa, porque “lasciva” ou “desonesta”, sobretudo para mulheres e jovens (Andrade, 1955, pp. 455-457; Bataillon, 1995; Osório, 2001, pp. 9-34; Santos, 2012).

Em regra geral, esta literatura religiosa e de espiritualidade escora-se em uma muito significativa recorrência a obras, sobretudo de autores cristãos, que funcionam como uma espécie de “autoridades”. Deste modo, configuram-se como textos em que, na esmagadora maioria dos casos, os autores mostram a sua erudição, fazendo, naturalmente, coagular o peso de que se reveste a cultura escrita, contribuindo para acentuar um “movimento de erudição eclesiástica” – para usarmos a feliz expressão de Bruno Neveu – especialmente nos espaços de matriz católica, ao longo do século XVII (Neveu, 1994). E, nesse sentido, torna-se compreensível que, em uma época em que tanto se valorizou não apenas o disciplinamento social e a recusa de tudo quanto pudesse por em causa a ordem normal da sociedade (Maravall, 1980), mas também mimetismos vários, que contribuíram para a emulação de diversos modelos, considerados paradigmáticos, para imitação, a literatura desta natureza insista, em larga medida, no exemplo modelar de Cristo – que funciona como “O Paradigma” a imitar<sup>1</sup> –, em um período que tanto valorizou a devoção à Sua Humanidade, sobretudo a dimensão da Paixão (Carvalho, 1970), mas também a recuperação de figuras bíblicas – do Antigo e do Novo Testamento – ou de episódios bíblicos.

É preciso não perder de vista que, por estes tempos, a Bíblia era ainda considerada o paradigma de interpretação do mundo, ou seja, cria-se que toda a História da humanidade estava condensada e codificada na Bíblia: de resto, bastará recordar que se considerava que o Novo Testamento era uma espécie de reatualização – ou, pelo menos, de aproximação ou de reconciliação – do Antigo Testamento (Cardoso, 1987). Deste modo, torna-se compreensível que a Bíblia constitua o macro-código que, desde cedo, alimentou a produção de textos que se inscrevem em várias e diversas tipologias literárias, através de múltiplas releituras, revisitações e reatualizações (Frye, 2002; Carvalho, 2005, pp. 155-171). E, portanto, parece-nos ser neste contexto, brevemente esboçado, que se inscreve a revalorização da figura de Noé e do episódio veterotestamentário que tem Noé e a sua Arca como protagonistas. Por outro lado, haverá que acentuar o prestígio de

---

<sup>1</sup> Neste sentido, não nos deve causar estranheza o facto de o modelo do mártir constituir, desde o Cristianismo primitivo, o “Modelo” de santidade por excelência, na medida em que, ao dar a vida em prol da sua fé, imitava plenamente o paradigma de Cristo (Barcellona, 1994, pp. 9-18).

que se revestiam muitas figuras bíblicas, cuja existência se ancorava em tempos ancestrais, mais próximos da criação do mundo, envoltos em uma certa nostalgia das origens, no caso das do Antigo Testamento, ou então na época em que Cristo tinha vivido e com Ele conviveram de perto, no caso das do Novo Testamento. Mas é também bem sabido como uma quase maciça e obsessiva busca de semelhanças e a utilização de analogias constituíram recursos recorrentes na literatura medieval e na literatura moderna, coagulando um discurso travejado por várias e diversas comparações, escoradas na autoridade da Sagrada Escritura, ornando os textos com uma visível exuberância retórica que os tempos do Barroco tanto valorizaram... Por outro lado, estas obras que, ao longo da Época Moderna, sobretudo no quadro da Contrarreforma, procuraram reunir ou divulgar as “Vidas” de várias personagens bíblicas – lembremos outras obras da mesma natureza editadas na Península Ibérica, tais como o *Epitome y sumario de la vida y excelências de trece Patriarcas del Testamento nuevo, y de nueve muy esclarecidas Santas* (Sevilla, 1555) de Fr. Domingo Baltana Mejía, *El Governador christiano deducido de las vidas de Moysen, y Iosue, Principes del Pueblo de Dios* (Salamanca, Francisco de Cea Tesa, 1612) de Fr. Juan Marquez (O.S.A.), *El gran padre de los creyentes Abraham, en Moral enseñanza, i dotrina Predicable* (Madrid, María de Quiñones, 1636) de Fr. Diego Niseno, *El Politico del cielo. Primera Parte. Hallado en las misteriosas acciones del Sagrado Patriarca Isac* (Madrid, María de Quiñones, 1637) e *Segunda parte del politico del cielo. Hallado en las misteriosas acciones del sagrado Patriarca Iacob* (Madrid, María de Quiñones, 1638), ambas de Fr. Diego Niseno – ou cristãs, valorizando as suas virtudes heroicas e a sua fé, configuravam-se como altos exemplos que se pretendia que “ofuscassem” e rivalizassem com as figuras pagãs que muitas obras humanistas, na linha de textos como o *De Viris Illustribus* de Petrarca, que se inscrevia no contexto da redescoberta da biografia clássica, nomeadamente das obras de Plutarco e de Suetónio, ou, no caso feminino, de *De mulieribus claris* de Boccaccio – ou então relacionadas com a “Querelles des femmes”, foram evocando ou biografando (Fernandes, 1999, p. 15).

Desde o Cristianismo primitivo, alguns autores formularam e propuseram interpretações alegóricas para Noé e a Arca. Na primeira Carta de Pedro, lemos que as oito pessoas que foram salvas das águas do Dilúvio são consideradas os precursores da salvação através do batismo (I Pe, 3, 19–22), assim como Santo Agostinho, na sua *Cidade de Deus*, mostrou que a Arca de Noé simboliza Cristo e a Igreja (Santo Agostinho, 1993, pp. 1413-1415).

Deste modo, a Arca surge associada à catástrofe, mas também à redenção e à segurança, na medida em que se configura como um “porto seguro” e um refrigerio: e, neste sentido, estes motivos percorrem grande parte da literatura, embora seja importante não perder de vista que a temática em torno da Arca de Noé se tenha declinado também no domínio das artes visuais (Lezzi, 1994, pp. 301-324). Por outro lado, é importante ter em conta que o contexto histórico e cultural da Época Moderna europeia não poderia deixar de ter um peso significativo na construção discursiva das obras da época e das problemáticas que estas equacionam. Esses tempos, que coincidem com os períodos do Maneirismo e do Barroco, foram, efetivamente, testemunhas de uma ambiência de desalento, de agonia, em tudo contrastante com a moldura de exaltação do Homem (da *dignitas hominis*)

que caracterizou o Renascimento, e que, no caso português, foi acentuada pelas consequências do desastre de Alcácer-Quibir, que conduziram, como é sabido, à perda da independência do reino e também da sua identidade, na sequência do desaparecimento de D. Sebastião. Em uma moldura marcada pela consciência da mesquinhez do Homem – aliás, é recorrente, em vários textos produzidos por esses tempos, o tema do *Homo homini lupus* (Pires, 1991, pp. 269-275) –, condicionado pela inexorável marcha do tempo e pela efemeridade da vida –, a quem só resta, se pretender encontrar algum refrigério na vida terrena, adotar um ideal pautado pelo *contemptus mundi* e voltar-se para Deus, na esperança de alcançar a salvação eterna. São, de facto, tempos profundamente marcados, no domínio literário, pelo estoicismo, mas que relevam, também, em larga medida, da centralidade de Santo Agostinho e da sua obra no contexto religioso e cultural do século XVII (Domingues, Gala & Gomes, 2000).

E, nesse sentido, vamos encontrar, em várias obras que se inscrevem no abundante veio da literatura religiosa e de espiritualidade, tanto portuguesa, como espanhola, várias referências a Noé e à sua Arca, ao longo da Época Moderna, enquanto símbolo de redenção e de esperança de salvação, que não poderão, tanto quanto nos parece, ser dissociados de uma mundividência barroca, com raízes ancoradas no Maneirismo.

Vemos, por exemplo, o tema presente, desde logo, no título de alguns textos: lembremos a *Comedia Famosa El Arca de Noé* (Barcelona, 1756), cujas personagens são Noé, a sua mulher, filhos, noras, o demónio e um anjo, e, no caso português, a obra *O Corvo e a Pomba da Arca de Noé no sentido Alegórico e moral* (1734) do jesuíta Alexandre de Gusmão, que utilizando a alegoria como registo privilegiado para a transmissão de conteúdos didácticos de carácter doutrinário, explora o tradicional sentido simbólico do corvo e da pomba, como figuras do pecado e da virtude, respetivamente. O episódio bíblico polarizado em torno da construção da Arca e do Dilúvio havia já merecido a atenção de Pietro Aretino, em *Il Genesi con la visione di Noè ne la quale vede i misterii del Testamento Vecchio e del Nuovo, diviso en tre libri* (1538).

Recuperando interpretações da Patrística (a título de exemplo, lembremos a “Homília sobre a Dormição” (I, 8), de São João Damasceno), a figura da Virgem Maria é, em um núcleo muito significativo de obras religiosas ou de espiritualidade, comparada à Arca de Noé: disso são exemplo as várias “Vidas” da Virgem, editadas ao longo da Época Moderna<sup>2</sup> ou alguns sermões do Padre António Vieira,

<sup>2</sup> A título de exemplo, valerá a pena lembrar as várias “Vidas” de Maria editadas em Portugal ao longo da Época Moderna: Pinelli, Padre Luca (1626). *Historia da vida da Virgem Maria Senhora Nossa tirada dos Santos Padres com suas meditações, e acrescentada com orações, e ladainhas, e milagres da mesma Virgem*. Tradução de António Vaz de Sousa. Lisboa: por Antonio Alvares (teve várias reedições); Fernandes, Padre António (S.J.) (1652). *Vida da Santissima Virgem Maria, mãe de Deus, senhora nossa* (tradução). Goa: no Collegio de S. Paulo; Vasconcelos, Manuel Mendes de Barbuda e (1667). *Virginidos, ou Vida da Virgem Nossa Senhora. Poema heróico, dedicado à magestade da Rainha Dona Luísa*. Lisboa: por Diogo Soares Bulhões; Novarino, Padre D. Luís (1737). *Vida de Maria no ventre de Santa Anna*. Tradução do Padre António dos Reis (C.O.). Lisboa: na Officina da Congregação; Agreda, Soror Maria de Jesus de (1738). *Maria Santissima, Mystica cidade de Deos. Breve*

sobretudo alguns que se inscrevem na série “Maria Rosa Mystica”. De facto, são textos que traduzem a centralidade da devoção mariana, que se revestiu de um peso importantíssimo nos tempos da Contrarreforma, que tenderam a realçar a sua importância enquanto paradigma de santidade feminina, a sua maternidade divina, escorada no mistério da Encarnação, a sua perpétua virgindade e o seu papel enquanto intercessora e pacificadora entre Deus e os homens (Mendes, 2018, pp. 73-100).

No sermão XVI da série *Maria Rosa Mystica. Excellencias, poderes, e maravilhas do seu rosario* (II Parte, Lisboa, 1688), o Padre António Vieira, retomando as palavras de São Bernardo, sublinha que “Na Arca de Noé foi significada a excellencia de Maria [...]. Aquella fabricada por Noé, esta por Christo: aquella para se salvarem então os poucos, que conservarão a vida temporal: esta para se salvarem depois todos os que alcançãõ a vida eterna. Notai agora a propriedade da semelhança, que não pode ser maior, nem mais adequada. No diluvio de Noé todos os que ficarão fóra, se perderão: & cõ tal necessidade de se salvar, ou perder no meyo de dous impossíveis; que nem os de fóra podião deixar de se perder, nem os de dentro podião deixar de se salvar; porque para que huns não podessem entrar, nem outros sair, tinha Deos por sy mesmo fechado a Arca. Do mesmo modo nesta tempestade universal da vida, & do mundo, em que todos fluctuamos, & tantos naufragão. Os que estão dentro na Arca, isto he, debaixo da protecção de Maria, todos se salvão: os que estão fóra della, todos se perdem: & huma, ou outra cousa tam infalivelmente, debaixo desta suposição (a qual depende de nós) que os que se perdem, necessariamente se perdem [...]; & os que se salvão, impossível he que se não salvem”; e “entre os devotos da Senhora, os que rézão o seu Rosario, são os que gozão esta soberana prerrogativa cõ especial assistência do Ceo, & respeito à mesma devação: Na mesma Arca, & no mesmo diluvio temos conta por conta as do Rosario” (Vieira, 1688, pp. 27-28).

Um outro exemplo que declina o recurso ao texto veterotestamentário poderá ser encontrado na *Vida de la bienaventurada Madre Soror Maria Magdalena de Pazzi*. (Lisboa: por Geraldo da Vinha, 1626). O autor, o carmelita Fr. Luís de Mértola, narra-nos que “Em 1592 vio nuestra santa estando em rapto una paloma muy blanca, la cual como la outra de la arca de Noe desseava poner sus pies en alguna parte” (Mértola, 1626, p. 55). Deste modo, ao realçar a presença da pomba, em tudo igual à do episódio bíblico, o autor parece-nos associar esta ave, conotada comumente com a virtude, à própria virtude de Santa Maria Madelena de Pazzi que se configura como um aspeto central para a perceção e a cristalização da *fama sanctitatis* daquela religiosa carmelita, para além de, como nos parece, refletir, de modo muito significativo, a progressiva valorização do modelo de santidade mística, que, como é sabido, havia começado a se afirmar na Baixa Idade Média, sobretudo na esfera feminina, como adiante chamaremos a atenção, e que, devido aos aspectos que a caracterizavam e sustentavam, causou, numa primeira fase, algumas reservas por parte das autoridades eclesiásticas que se mostraram, de

---

*compendio da vida e mysterios de Maria*. Tradução do Padre Francisco da Fonseca (S.J.). Lisboa: por Domingos Gonçalves.

resto, um pouco “desorientadas” face a esta nova pauta de “santidade” (Vauchez, 1988, pp. 472-478; Dinzelbacher, 1991, pp. 489-506; Dinzelbacher & Bauer, 1993).

Um outro caso que não será despiendo evocar escora-se na associação dos mosteiros e dos conventos à Arca de Noé, refletindo e coagulando, por sua vez, interpretações da Patrística, reatualizadas à luz da Contrarreforma.

Com efeito, os tempos pós-Trento elaboraram um modelo de santidade, ou, pelo menos, de vida cristã “perfeita”, no qual a inserção em uma estrutura religiosa – ou seja, a vida consagrada – assume uma importância determinante no quadro da percepção da “santidade”. Efetivamente, após o Concílio de Trento, acentuou-se uma preocupação em regulamentar as diversas formas de vida religiosa, relegando para segundo plano os estados “semi-religiosos”, ainda que estes fossem, no início da Época Moderna, uma das expressões mais características da Contrarreforma. Um dos aspetos mais problemáticos foi o da regulamentação da estrita clausura, pois a redação do decreto sobre esta matéria deixava margem a ambiguidades, no que dizia respeito à inclusão das ordens terceiras. Deste modo, tendo em vista a sua aplicação prática, o papa Pio V, em 1566, decreta a constituição *Circa Pastoralis*, que justifica a obrigação à clausura, no âmbito das ordens terceiras (Conrad, 1996, pp. 414-437).

Esta moldura reveste-se de uma importância especialmente central no caso da santidade feminina, tanto mais que a Contrarreforma corresponde cronologicamente a um período em que muito se valorizou as virtudes comumente associadas ao género feminino – sobretudo a castidade – e em que as críticas às “ vaidades ” não pararam de subir de tom, a partir do século XVII. Lembremos, a título de exemplo, a obra *Afeite y Mundo Mujeril* de Fr. António Marqués, que, a seu modo, traduzia o incómodo que se fazia sentir em determinados setores eclesiásticos no que dizia respeito às “ vaidades ” femininas (os perfumes, pós, “afeites” e cosméticos, que eram considerados sinais de vaidade e luxúria). Ainda que tivessem surgido recomposições religiosas, políticas e sociais, como, por exemplo, a da problemática da espiritualidade do casamento e da possibilidade de “santificação” dos casados, como já o mostraram os estudos de Maria de Lurdes Correia Fernandes (Fernandes, 1995), que foram alterando profundamente as representações de santidade, a verdade é que a espiritualidade daqueles que viviam no século era vista pelo prisma do claustro e condicionada pelo forte ascendente do modelo religioso, apesar de se defender que a salvação era algo acessível a todos, independentemente do seu estado.

A título de exemplo, evoquemos a obra *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada Virgen Teresa de Jesus, Madre y Fundadora de la nueva Reformacion de la Orden de los Descalços y Descalças de Nuestra Señora Del Carmen* (Lisboa, 1614) de Fr. Diego de Yepes, onde os mosteiros são considerados novas (ou renovadas) Arcas de Noé (Yepes, 1614, p. 269). Ao exaltar o papel de Santa Teresa como reformadora da Ordem dos carmelitas, Fr. Diego de Yepes sublinha que foi o zelo de salvação das almas que norteou a acção da religiosa: “la saluacion de muchas almas, que encerradas en sus Monasterios, como en otra Arca de Noe, esperaba se auian de salvar, y servir a Dios com gran entereza, y perfeccion de vida” (Yepes, 1614, p. 263).

O capucho Fr. Martinho do Amor de Deus, na *Escola de Penitencia, Caminho de perfeição, estrada segura para a vida eterna. Chronica da Santa provincia de Santo Antonio da regular e estreita observância da ordem do seráfico Patriarca S. Francisco* (Lisboa, 1740) também associa a representação da Arca de Noé a conventos da ordem a que pertence (Amor de Deus, 1740, p. 110). Nesse sentido, quando se refere à fundação e história da Província de Santo António, em Portugal, refere o caso do convento de Mosteiró, em Viana do Castelo. Este convento funcionou como asilo, nas primeiras décadas do século XVII, para religiosos castelhanos e galegos, que Fr. Martinho do Amor de Deus denomina como “cismáticos”: “a Casa de Mosteirô foy a Arca do Serafico Noé, onde se salvou a sua pequena Familia no diluvio do scisma. [...] vinhão aqueles aflitos religiosos a buscar refugio em Portugal, onde acharão o abrigo dos Portuguezes, e no recolhimento da Casa de Mosteirô se lhe figurou a arca, dando a nosso Padre o nome de Serafico Noé” (Amor de Deus, 1740, p. 110). Ou seja, se, para Noé, a arca foi refúgio, o mosteiro foi também, tal Arca de Noé, um refúgio para os religiosos estrangeiros que buscaram asilo em Portugal.

A associação entre os mosteiros e a Arca coagula-se também na *Quarta Parte da História de São Domingos*. A comprová-lo, permitimo-nos referir a passagem, que poderá funcionar como exemplo válido, em que o seu autor, Fr. Lucas de Santa Catarina, exalta, muito compreensivelmente, o comportamento de D. Joana de Castro, condessa de Vimioso e fundadora do mosteiro do Sacramento de Lisboa: “A Condessa, que levantando os muros, em que gastara o que possuía, foi a primeira, que do diluvio da terra se recolheu àquela arca, que fabricara” (Santa Catarina, 1977, p. 549).

No I tomo da *Chronica de carmelitas descálços Particular do Reyno de Portugal y Provincia de Sam Felippe* (Lisboa, 1657) de Fr. Belchior de Santa Ana, encontramos a associação entre um religioso carmelita, Fr. Batista da Trindade, e a pomba da Arca de Noé (Santa Ana, 1657, p. 734). Neste sentido, o cronista carmelita recupera as palavras de Fr. Batista da Trindade, de molde a comprovar este paralelismo: “Não vos posso negar (respondeo elle) que no mundo ha salvação [...] Se a pomba, que Noe lançou da Arca, não quis pousar nem descansar nos altos dos montes, que já estavam descobertos, porque não deu por seguros montes, que entre ondas podião outra vez ser alagados, & quando menos estavam ainda enlodados. Como me darei eu por seguro nos estados do mundo, que são montes meios alagados, entre ondas de vícios, que continuamente os batem e combatem; & ou os cobrem e alagão por cima, ou os escavão, ou contraminão por baixo de modo, que os que estão nelles, se achão em hum momento afogados. Como a Pomba se recolheu à Arca, quero eu recolherme à Religião” (Santa Ana, 1657, p. 734).

Um outro caso que poderá ser respigado nas fontes consultadas mostra-nos que alguns religiosos foram comparados a Noé. Importará, naturalmente, realçar que mimetismos vários configuram a escrita de “Vidas” e os modelos de santidade por elas espelhados, visando assim uma estratégia que visava seduzir e fascinar os leitores, “convidando-os” a adotar um comportamento igual ou semelhante ao dos biografados. Deste modo, a comparação com figuras vetero ou neotestamentárias ou com santos, sobretudo aqueles que gozavam de uma larga fortuna hagiográfica, era um recurso retórico largamente utilizado pelos

hagiógrafos e biógrafos devotos, contribuindo para afirmar e sustentar a excepcionalidade espiritual e, conseqüentemente, a *fama sanctitatis* desses varões e mulheres “ilustres em virtude”.

O capucho Fr. Manuel de Monforte, na *Chronica da provincia da Piedade* (Lisboa, 1751), narra-nos que, na casa de Nossa Senhora do Paraíso, em Silves, ficou, durante a noite, um religioso (cujo nome nos ocultou o tempo), “a orar sobre hum pequeno tabernáculo de madeira [...]; afervorou-se tanto seu espirito, que ficou em extase, privado totalmente dos sentidos, porém sempre de joelhos, como estava. Levantou-se neste tempo huma tormenta, e foi tanta a agua, que choveo”, que “foi bastante para que os Frades se vissem em perigo; porque a Igreja, claustro, e oficinas inferiores todas se encherão de agua, e alagárão de maneira, que não era possível entrar alguém nellas”. Quando entraram na Capela, “virão ao Frade, que estava orando sobre o tabernáculo que como outro inocente Noé, mettido em a Arca, andava sobre as aguas navegando. Era muito para ver tal espectáculo: porque estava o contemplativo Religioso com as mãos e olhos levantados ao Ceo, e tão devoto, que causava grande devoção a quem o via.

Quanto as aguas mais cresciam, mais se hia o tabernaculo sobre ellas levantado, e nem por isso o Santo Frade sentia cousa alguma”, “pois enquanto a enchente não vasou, sempre andou na mesma forma, e postura sobre as aguas, de huma parte da Igreja para a outra”: até que “Cousa maravilhosa! Despertou elle então daquele suave sono, e sem dar fé das cousas, que tinham acontecido, e por elle passado, com muito repouso, e quietação se foi para a sua cella, e recolhimento: de quem se pode muito bem dizer, que esteve não em a Arca de Noé, senão em o Paraíso, em quanto passarão as aguas do diluvio” (Monforte, 1751, pp. 211-212).

Um outro exemplo em que a Arca de Noé assume novos significados ou configurações, nomeadamente relacionados com o uso de objetos de devoção, como o crucifixo, pode ser encontrado na *Vida de la Venerable Mariana Villalva y Vicente y de las de sus três hijas Sor Maria, Sor Margarita, y Sor Mariana escobar, del Orden de nuestra Señora del Carmen, en su convento de la Encarnacion de la ciudad de Zaragoza* (Pamplona, 1761), escrita por Fr. Roque Alberto Facidel.

Na “Vida” de soror Maria de Escobar, filha da Madre Mariana Villalva y Vicente, o autor dedica uma significativa atenção à devoção que esta religiosa carmelita nutria pela Paixão de Cristo, de que é exemplo o capítulo 11, que ele intitula “La comunica el Señor segunda vez sus sacratísimas llagas, en vision solamente, y le dá una Cruz, que sirva como Arca de Noé”: “En el Domingo, en el qual se dice, que mandò Dios à Noé, que hiciesse una Arca (en el Domingo de la Sexagesima) para salvar en ella à si mismo, y à todos los animações, por el Diluvio, pedí yo à mi Dios, què a lo Espiritual, que Arca podria edificar, para que el diluvio de mis gustos no me anegasse? Y me mostro el Señor una Cruz harto grande, diciendome: que los enclavasse en ella, esto es, por la mortificacion, y que de esta manera haria una bella, y firme Arca, en la qual me conservaria sin mancha, ni cosa fea, hasta el dia postrimero del Juicio mio, en que Dios me ha de pedir cuenta estrecha” (Facidel, 1761, p. 259).

Com efeito, este exemplo ilustra como, na moldura das devoções e da meditação, a Paixão de Cristo assume, tanto entre as casas religiosas masculinas e femininas, como também entre os leigos, um lugar de destaque, refletindo, assim,

a influência que esta exerceu ao nível da espiritualidade dos séculos XVI e XVII, na linha das místicas medievais, sobretudo de Santa Gertrudes de Helfta (Carvalho, 1981): com efeito, por estes séculos, sublinha-se sempre a dimensão da humanidade de Cristo, sobretudo a dimensão da Paixão – o Cristo sofrente –, bem ilustrada no domínio da literatura e da iconografia, sendo esta uma representação já distante da do Cristo *Pantocrator* dos primeiros séculos. É muito comum encontrar, nas “Vidas” de santos e nas “Vidas” devotas editadas ao longo dos séculos XVII e XVIII, a inclusão de uma imagem/gravura em que o/a biografado/a, não raras vezes com lágrimas no rosto, surge representado/a ao lado do crucifixo.

Os exemplos evocados parecem-nos, efetivamente, mostrar que a Bíblia continua a funcionar, por estes tempos, como um macro-texto. De facto, os autores dos séculos XVII e XVIII, declinando estratégias e recursos retóricos, recuperam e revalorizam, neste caso concreto, o episódio da Arca e a figura de Noé, revestindo-os de novos (ou renovados) significados ou configurações, reatualizados à luz do contexto da Contrarreforma e, naturalmente, dos tempos barrocos, marcados por uma mundividência pautada pelo desalento, pela agonia, pela efemeridade e pela passagem inexorável do tempo, que, como já sublinhou Emilio Orozco Díaz (1970, pp. 57-59), é o grande protagonista do drama barroco (ainda que esta dimensão coexista com uma outra moldura, caracterizada pela ambiência de festa, da urgência do *carpe diem*, porque a vida é efémera e pode terminar a qualquer momento).

Aos cristãos, se pretendem encontrar algum refrigério e alcançar a vida eterna, só lhes resta assumir uma postura devota, escorada no afeto e devoção à Virgem Maria e a Cristo e, preferencialmente, optar pelo estado religioso, preservados do mundo e dos seus alicerces culturais. Se o Renascimento insistira na exaltação do Homem e da sua dignidade, o Maneirismo e, posteriormente, o Barroco irão contrariar essa moldura, apelando para uma conceção pessimista do homem e da vida, que se manifesta na consciência de que o homem é um ser miserável e corrupto, apenas redimível pela graça de Deus. Esta atmosfera agónica potenciará uma inclinação de natureza espiritual e religiosa, pautada, em larga medida, pelo ascetismo, declinada na literatura e também na arte.

A opção pelo estado religioso e pela vida consagrada, a adoção do ideal de *contemptus mundi* e de práticas espirituais e devotas, almejando um ideal de vida cristã perfeita, a busca de lugares longe do bulício do mundo, pautados por uma ambiência de segurança, como os mosteiros, declinam uma moldura escorada no e tributária do exemplo de Noé e da centralidade de que se reveste a Arca. Neste sentido, estas dimensões assumem um destaque fundamental, no sentido de reconhecimento da santidade daqueles que optaram pelo ingresso na vida religiosa, praticando as virtudes teologais e cardeais na segurança dos mosteiros, ou seja, no interior de novas “Arcas de Noé”. Por outro lado, importa também notar que objetos de devoção, como, por exemplo, o crucifixo, se configuram como renovadas Arcas de Noé, alimentando gostos e práticas fortemente sensorializadas. Assim, tendo em conta este universo, pretendemos, na medida do possível, “iluminar” alguns dos possíveis caminhos de investigação no domínio da literatura e da história da espiritualidade. Mas esta moldura permanece ainda bastante opaca e poderá, talvez, tornar-se mais clara, à medida que outra

documentação e outras fontes permitam a reconstrução deste 'puzzle' cultural e espiritual, através da comparação de dados.

## Referências bibliográficas

### Fontes

- Amor de Deus, Fr. M. do (1740). *Escola de Penitencia, Caminho de perfeição, estrada segura para a vida eterna. Chronica da Santa provincia de Santo Antonio da regular e estreita observância da ordem do seráfico Patriarca S. Francisco*, tomo I. Lisboa: na Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galvão.
- Anónimo (1756). *Comedia Famosa El Arca de Noé*. Barcelona.
- Baltana Mejía, Fr. D. (1555). *Epitome y sumario de la vida y excelências de trece Patriarcas del Testamento nuevo, y de nueve muy esclarecidas Santas*. Sevilla.
- Bíblia Sagrada* (2002). Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica Franciscanos Capuchinhos.
- Facidel, Fr. R. A. (1761). *Vida de la Venerable Mariana Villalva y Vicente y de las de sus três hijas Sor Maria, Sor Margarita, y Sor Mariana escobar, del Orden de nuestra Señora del Carmen, en su convento de la Encarnacion de la ciudad de Zaragoza*. Pamplona: por Pasqual de Ibañez.
- Gusmão, P<sup>e</sup>. A. de (1734). *O Corvo e a Pomba da Arca de Noé no sentido Alegórico e moral*. Lisboa: na Officina de Bernardo da Costa.
- Marqués, Fr. A. (1964). *Afeite y Mundo Mujeril* (ed. com introdução de Fernando Rubio, O.S.A.). Barcelona: Juan Flors Editor.
- Marquez, Fr. J. (1612). *El Governador christiano deducido de las vidas de Moysen, y Iosue, Principes del Pueblo de Dios*. Salamanca: Francisco de Cea Tesa.
- Mértola, Fr. L. de (1626). *Vida de la bienaventurada Madre Soror Maria Magdalena de Pazzi*. Lisboa: por Geraldo da Vinha.
- Monforte, Fr. M. de (1751). *Chronica da provincia da Piedade*. Lisboa: na Officina de Miguel Manescal da Costa.
- Niseno, Fr. D. (1636). *El gran padre de los creyentes Abrahan, en Moral enseñanza, i dotrina Predicable*. Madrid: María de Quiñones.
- Niseno, Fr. D. de (1637). *El Politico del cielo. Primera Parte. Hallado en las misteriosas acciones del Sagrado Patriarca Isac*. Madrid: María de Quiñones.
- Niseno, Fr. D. de (1638). *Segunda parte del politico del cielo. Hallado en las misteriosas acciones del sagrado Patriarca Iacob*. Madrid: María de Quiñones.
- San Jean Damascène (1961). *Homélies sur la Nativité et la Dormition*. Paris: Les Editions du Cerf.
- Santa Ana, Fr. B. de (1657). *Chronica de carmelitas descalços Particular do Reyno de Portugal y Provincia de Sam Felipe*, tomo I. Lisboa: na Officina de Henrique Valente de Oliveira.
- Santa Catarina, Fr. L. de (1977). *História de São Domingos* (introdução e revisão de M. Lopes de Almeida), vol. II. Porto: Lello & Irmão.
- Santo Agostinho (1993). *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira (volume II, Livro IX a XV). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vieira, P<sup>e</sup>. A. (1688). *Maria Rosa Mystica. Excellencias, poderes, e maravilhas do seu rosario. II Parte*. Lisboa: na Impressão Craesbeeckiana.
- Yepes, Fr. D. (1614). *Vida, virtudes y milagros de la bien aventurada Virgen Teresa de Iesus, Madre y Fundadora de la nueva Reformacion de la Orden de los Descalços y Descalças de Nuestra Señora Del Carmen*. Lisboa.

### Estudos

- Andrade, M. F. de O. (1955). Reacção quinhentista da Filosofia Moral contra os Romances de Cavalaria. *Revista Portuguesa de Filosofia. Actas do I Congresso Nacional de Filosofia*, tomo XI, vol. II, fascs. 3-4, 455-457.
- Barbier, F. (2006). *L'Europe de Gutenberg. Le livre et l'invention de la modernité occidentale*. Paris: Belin.

- Barcellona, F. S. (1994). Dal modello ai Modelli. In G. Barone; M. Caffiero; F. S. Barcellona (Eds.), *Modelli di santità e modelli di comportamento* (pp. 9-18). Torino: Rosenberg & Sellier.
- Bataillon, M. (1995). *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (trad. de Antonio Alatorre). México: Fondo de Cultura Económica.
- Braida, L. (2000). *Stampa e cultura in Europa*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Caffiero, M. (1994). Tra modelli di disciplinamento e autonomia suggestiva. In G. Barone; M. Caffiero; F. S. Barcellona (Eds.), *Modelli di santità e modelli di comportamento* (pp. 265-278). Torino: Rosenberg & Sellier.
- Cardoso, A. P. (1987). *Da Antiga à Nova Aliança. Relações entre o Antigo e o Novo Testamento em Sebastião Barradas (1543-1615)*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Carvalho, J. A. de F. (1970). Evolução na evocação de Cristo sofrante na Península Ibérica (1538-1630). In *Homenaje a Elías Serra Ráfols, II*. La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 47-70.
- Carvalho, J. A. de F. (1981). *Gertrudes de Helfta e Espanha. Contribuição para o estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*. Porto: INIC/Centro de Literatura da Universidade do Porto.
- Carvalho, J. A. de F. (Dir.) (1988). *Bibliografia Cronológica da Literatura de Espiritualidade (1501-1700)*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Carvalho, J. C. (2005). O grande código bíblico entre descodificações e interconexões. *Via Spiritus*, 12, 155-171.
- Conrad, A. (1996). Il Concilio di Trento e la (mancata) modernizzazione dei ruoli femminili ecclesiastici. In P. Prodi; W. Reinhard (a cura di), *Il Concilio di Trento e il Moderno* (pp. 414-437). Bologna: Società Editrice il Mulino.
- Dinzelbacher, P. (1991). Nascita e funzione della santità mística alla fine del Medioevo Centrale. In *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)* (pp. 489-506). École Française de Rome.
- Dinzelbacher, P.; Bauer, D. R. (1993). *Movimento religioso e mística feminina nel Medioevo*, Milano: Edizioni Paoline.
- Domingues, J.; Gala, E.; Gomes, P. (2000). *Santo Agostinho na Cultura Portuguesa. Contributo Bibliográfico*. Lisboa: Fundação Lusíada.
- Eisenstein, E. (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea* (trad. Fernando Jesús Bouza Álvarez). Madrid: Akal.
- Fernandes, M. de L. C. (1995). *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa/ Faculdade de Letras do Porto.
- Fernandes, M. de L. C. (1999). Introdução a Fr. Luís dos Anjos, *Jardim de Portugal*. Porto, Campo das Letras.
- Fernandes, M. de L. C. (2000). Espiritualidade (Época Moderna). In C. M. de Azevedo (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. II (pp. 187-193). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Frye, N. (2002). *The Great Code: the Bible and Literature*. San Diego: Harcourt.
- Grafton, A. (1980). The importance of being printed. *Journal of Interdisciplinary History*, XI, 2, 265-283.
- Lezzi, Maria Teresa (1994). L'arche de Noé en forme de bateau: naissance d'une tradition iconographique. *Cahiers de Civilisation Médiévale (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, XXXVII Année, n.º 4 (Octobre-Décembre), 301-324.
- Maravall, J. A. (1980). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Mendes, P. C. A. (2012). "Porque aqui se vem retratados os passos por onde se caminha para o Ceo": a escrita e a edição de "Vidas" de santos e de "Vidas" devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII) (Tese de Doutoramento, 2 vols.). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mendes, P. A. (2017). *Paradigmas de Papel: a edição de "Vidas" de santos e de "Vidas" devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Porto: CITCEM.
- Mendes, P. A. (2018). A devoção mariana na vida religiosa feminina: textos e práticas no Portugal de Seiscentos e de Setecentos". In M. A. F. Marques; H. Osswald (Coord.), *Devoções e sensibilidades marianas: da memória de Cister ao Portugal de hoje. Livro do XIII Encontro Cultural de S. Cristóvão de Lafões* (pp. 73-100). São Cristóvão de Lafões.
- Neveu, B. (1994). *Erudition et religion aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Albin-Michel.

- Orozco Díaz, E. (1970). El tiempo, protagonista del drama del Barroco. In *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya.
- Osório, J. A. (2001). Um “género” menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI. *Máthesis*, 10, 9-34.
- Pires, M. L. G. (1991). ‘Homo homini lupus’. Um tópico da moral barroca na obra de D. Francisco Manuel de Melo. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco* (Vol. II, pp. 269-275). Porto: Reitoria da Universidade do Porto/Governo Civil do Porto.
- Rozzo, U. (1994). Editoria e storia religiosa (1465-1600). In G. De Rosa; T. Gregory; A. Vauchez), *Storia dell’Italia Religiosa. 2. L’Età Moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Santos, Z. C. (2002). Hagiografia. A prosa religiosa e mística nos séculos XVII-XVIII. In *História da Literatura Portuguesa: Da Época Barroca ao Pré-Romantismo* (volume 3, pp. 165-169). Lisboa: Alfa.
- Santos, Z. C. (2012). Sobre livros de cavalaria, leituras e leitores nos séculos XVI e XVII. In L. M. Mongelli (Org.), *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. Humanitas. [editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/669-677.pdf](http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/669-677.pdf). [Consultado em: 01/07/2012].
- Vauchez, A. (1988). *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D’après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. École Française de Rome.

## Resumo

Este artigo procura chamar a atenção para os moldes em que, na Península Ibérica, ao longo da Época Moderna, se destacou e valorizou o episódio veterotestamentário da Arca e a figura de Noé, declinando um quadro em que a religião e a espiritualidade assumem um destaque fundamental no domínio da cultura escrita, no sentido de reconhecimento da santidade e de alcance da perfeição cristã e da salvação eterna.

## Abstract

This article seeks to draw attention to the ways in which, in the Iberian Peninsula, in the Modern Age, the testamentary episode of the Ark and the figure of Noah were emphasized and valued, declining a framework in which religion and spirituality assume a fundamental highlight in the field of written culture, in the sense of recognizing holiness and achieving Christian perfection and eternal salvation.

# Eucatastrophe and the Redemption in J. R. R. Tolkien's *The Silmarillion*

A Eucatástrofe e a Redenção na obra *The Silmarillion* de J. R. R. Tolkien

Rodrigo Ramos

Universidade de Aveiro  
rodrigamos@ua.pt

**Keywords:** destruction, punishment, redemption, eucatastrophe, mortality, immortality.  
**Palavras-chave:** destruição, punição, redenção, eucatástrofe, mortalidade, imortalidade.

## 1. Introduction

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) wrote constructed a mythopoeic world called Arda, in *Ëa*. The author's creation comprises all that he imagined as fairy tale along with different perceptions of good and evil, where Northern European myths and legends would be kept alive and reinvigorated forever with sense of redemption and a happy ending<sup>1</sup>. In this context, it is significant to speak about one of Tolkien's least known books, *The Silmarillion*. This work was posthumously published in 1977 by his son Christopher Tolkien, who edited and organized the book. The work was incomplete and there were lots of gaps in between the different stories. Tolkien first began working on the stories that would later become *The Silmarillion* in 1914, intending them to become an English collection of myths that would enlighten the roots of English history and culture (Carpenter, 1995, p. 144) and simultaneously became a sketch of the history of Middle-Earth known as *The Book of Lost Tales*.

This mythopoeic book is divided in five chapters: *Ainulindalë* and *Valaquenta* (the music of the Ainur), *Quenta Silmarillion* (the history of the Silmarils and the war of the Noldor against Morgoth), *Akallabêth* (the downfall and destruction of

---

<sup>1</sup> This expression refers to the so called eucatastrophe, a concept created by Tolkien himself to enhance the events related to the life changing situations and obstacles that the Children of Ilúvatar (Valar, Maiar, Elves, Men and Dwarves) had to face and defeat to redeem themselves to achieve happiness and fulfilment.

Númenor) and *Of the Rings of Power and the Third Age* (the creation of the rings and their influence until the end of the Third Age). If *The Lord of the Rings* and *The Hobbit* are the top of an iceberg above sea level, *The Silmarillion*'s information is three times as great and it is the part underneath the surface. The book's values are traceable not only to Northern European mythology, but to the Gospels. The present paper endeavours to present an analysis of how the elder days of Aman and Middle-Earth influenced the future events in *The Hobbit* and in *The Lord of the Rings*. In this light, an analysis of the elements of eucatastrophe and redemption in *The Silmarillion* may be helpful.

## 2. The Elder Days of the Creation of Arda

Eru Ilúvatar, the omnipresent, omnipotent and omniscient god, created the world of Arda in Ēa with the precious assistance of the Valar and Maiar, his sons and daughters, whom "he created with the Flame Imperishable of his own spirit" (Wood, 2003, p. 12). Together, they made up *Ainulindalë*, the music of creation in harmony with all the good things and thoughts of Ilúvatar's spirit.

Unfortunately, not everything could be perfect. Dissonance is always potentially possible. There was one Vala named Melkor<sup>2</sup> who tried to create a counter-melody to manipulate the world on his own. Fortunately, the other gods including Eru Ilúvatar sensed it and reinforced their melody, so the discord was prevented from breaking the harmony of the beautiful composition previously played.

Melkor became so enraged that he turned against the rest of the Ainur and became the most powerful dark lord ever to exist in Arda. Before Melkor, now called Morgoth, fled to Middle-Earth to start his dominion, he joined forces with Ungoliant<sup>3</sup> and they were able to destroy the two trees of Valinor in Aman, Telperion and Laurelin, the Silver Tree and the Gold Tree that brought light to the Land of the Valar.

Melkor claimed the Earth for himself. His younger brother, Manwë and several other Valar decided to challenge him. The conflict between the Valar and Morgoth marred much of the world. The Valar and Maiar with the aid of the Tulkas, who entered the *Ainulindalë* last, succeeded in exiling Morgoth into the Void, though his terrible and dark influence remained deep-rooted in the making of the world and of balance.

All his doings influenced the existence of all sorts of dark creatures such as the Balrogs, Orcs, the dark lord Sauron, the Ring wraiths, and so on.

These assumptions resemble the description of the creation of the world presented in the *Old Testament*. In the book of the *Genesis*, the Jewish god Yahweh is also omnipresent, omnipotent and omniscient and he alone created the world full of wonder and beauty while the angels were singing in Heaven. There is also an evil being that fell from grace due to his malevolent deeds. The fallen angel named Lucifer was mighty in wisdom, but not in terms of forgiveness. Because of

---

<sup>2</sup> The Greatest of the Ainur in terms of power.

<sup>3</sup> An evil spirit in the form of a gigantic spider.

his anger and sins, he was expelled from Heaven forever. Just like Melkor that fled to Middle-Earth after his evil deeds, Lucifer fled elsewhere, to the Underworld, for trying to corrupt other angels, who rebelled against God. This was just what Morgoth did to the Maiar Sauron and the Balrogs, who were taken by the dark powers of anger and revolt against what was pure and beautiful in Aman. Sauron was spellbound by Morgoth and as Gorthaur he became his lieutenant in Wars of Beleriand. From his base of Tol-in-Gaurhoth, Sauron was directly responsible for the death of Barahir and later the Noldorin king Finrod during the Quest for the Silmarils (Tolkien, *Letters*, pp. 243-244).

Tolkien's world is thus definitely theocentric, and the parallels with the biblical *Genesis* are constant. The first seventeen pages of *The Silmarillion* contain the author's account of Eru Ilúvatar's creation and sustenance of the universe. It also serves as a foundation for everything else.

Just like the Christian / Jewish God, Ilúvatar refuses to vanquish evil by force. He redeems the world by the uncoercive workings of providence. It operates only according to the laws of the natural order of things and constant involvement of the divine mind and will (Wood, 2003 p. 11). Tolkien elaborates that Elves and Men must portray the part they were designed to play in what the author would have called the "Oienkarmë Eruo"<sup>4</sup> which might be rendered "as God's management of the Drama" (Tolkien, 2015, p. 329).

In the words of Ralph Wood, "the universe as Tolkien conceives it is hierarchical", but there is still some space for development and change. There is also room for choice and fate and thus for the tragedy and inconsolable grief endemic to mortal life. *Èa* is grandly designed to feature the possibility of growth and the opportunity of alteration, all prompted by free acts of the good or evil will (Wood, 2003 p. 11). In Tolkien's world, he presents every single being in Arda as able to choose to stand between good and evil or to just live according to their fate based on thoughts of and beliefs in a better world. Events will happen in accordance to the essential themes and motifs of Ilúvatar's great *Ainulindalë* creation that was carried out communally.

Tolkien has mentioned that he was using the religious element unconsciously at first in his works, but when he was revising them, he was using religion consciously. In his *Letters* he says that his works are:

... fundamentally religious and Catholic [...]; unconsciously so at first, but consciously in the revision. That is why I have not put in, or have cut out, practically all references to anything like 'religion', to cults or practices, in the imaginary world. For the religious element is absorbed into the story and the symbolism. However, that is very clumsily put, and sounds more self-important than I feel. For as matter of fact, I have consciously planned very little; and should chiefly be grateful for having been brought up (since I was eight) in a Faith that has nourished me and taught me all the little that I know; and that I owe to my mother, who clung to her conversion and died young, largely through the hardships of poverty resulting from it [...]. (Tolkien, *Letters*, p. 172)

<sup>4</sup> In modern English it can be translated as god-given ordering of the universe.

Tolkien also states that the Gospels are fundamentally a fairy-story, because “it is not a human invention or discovery” but “a fallible human attempt to tell the Story that only the triune God can tell perfectly” (Wood, 2003, p8). According to Genesis, because God is creative in all his magnificent power, he made us humans as creative, because “we were made in the image of the creator” of all things in the universe (Williams, 2018, p. 52). Nevertheless, life is in constant motion and some things cannot be undone, even by God.

Gandalf<sup>5</sup>, during the Fellowship of Ring’s stay in Moria, explains that is always something beyond good and evil. One must always follow his/her intuition. Every human being has this tremendous gift and therefore one must embrace it to improve the world. In *The Return of the King*, Gandalf explains that evil will still exist after Sauron’s demise, but it will not be represented by a single entity in the future, until, perhaps, the end of the world:

Other evils there are that may come; for Sauron is himself but a servant or emissary. Yet it is not our part to master all the tides of the world, but to do what is in us for the succour of those years wherein we are set, uprooting the evil in the fields that we know, so that those who live after may have clean earth to till. What weather they shall have is not ours to rule. (Tolkien, 2007, p. 1150)

Tolkien also confirms that even after a defeat and a break, the shadow takes another form and rises again. It is surmised that Tolkien saw this things in this way, because he had lived through the horrors of the World Wars. Whereas the Men of the West were able, for the most part, to unite in the face of the singular physical evil presence called Sauron, in the future, evils would be at all sides, and they would fracture and quarrel amongst themselves rather than uniting to confront their enemies.

According to Paul Kocher, due to the characteristics of Tolkien’s medieval and Christian and Catholic values, one cannot speak about *The Silmarillion*’s connections with the Gospels without speaking about “Tolkien’s sophisticated metaphysical sensibility” applied to the Ainur and the Eldar (Kocher, 1974, p77). This metaphysical trait was influenced by Thomas Aquinas’ “nature of evil and it seems quite congruent” with those which Tolkien implies “in laymen’s terms in *The Lord of the Rings*” (McIntosh, 2017, pp. 8-9). Aquinas defines good as what all things strive for. As all things have a function, all real things are good. Therefore, evil is nothing but the absence of good.

### 3. Eucatastrophe<sup>6</sup>: The Silmarils and the War against Morgoth

The neologistic term eucatastrophe derives from the Greek ευ – “good” and καταστροφή “destruction”. Tolkien explained in *Letter 89* that this concept was

<sup>5</sup> Olorin, a Maiar sent to Middle-Earth to help the Free Peoples in the fight against Sauron.

<sup>6</sup> The first evidence of Tolkien’s use of the term eucatastrophe was in a 1944 letter to his son Christopher (*Letters*, pp. 100-101). Therefore, this essay has a limitation in that it assumes that Tolkien unconsciously shaped his earlier written works according to the notion of eucatastrophe.

created to give substance to the happy ending of each character's journey, his/her resurrection. He further explains that:

I coined the word 'eucatastrophe': the sudden happy turn in a story which pierces you with a joy that brings tears (which I argued it is the highest function of fairy-stories to produce). And I was there led to the view that it produces its peculiar effect because it is a sudden glimpse of Truth, your whole nature chained in material cause and effect, the chain of death, feels a sudden relief as if a major limb out of joint had suddenly snapped back. It perceives – if the story has literary 'truth' on the second plane [...] – that this is indeed how things really do work in the Great World for which our nature is made. And I concluded by saying that the Resurrection was the greatest 'eucatastrophe' possible in the greatest Fairy Story – and produces that essential emotion: Christian joy which produces tears because it is qualitatively so like sorrow, because it comes from those places where Joy and Sorrow are at one, reconciled, as selfishness and altruism are lost in Love. (Tolkien, Letters, p. 100)

Tolkien also mentions that the greatest happy ending produces a powerful emotion: Christian joy<sup>7</sup>, a mixture of sorrow and happiness, mingled in love. (Tolkien, Letters, p. 100). The connection with the Gospels are always present. One can perceive that Gandalf's resurrection, after he vanquished the Balrog of Moria, was indeed a redemptive reward given by Eru Ilúvatar. He was meant to sacrifice himself for the cause of freedom of the Free Peoples of Middle-Earth. He was sent back until his task was finally done.

John Davenport says that Tolkien chose the term:

eucatastrophe to emphasise that sudden "turning" or unexpected deliverance at the end of a true tale of Faërie must be experienced not as an achievement of triumphant revenge, but rather as a divine gift. (Davenport, 2003, p. 210)

Tolkien substantiates that the Gospels contain a fairy-story, or a story of a larger type which brings altogether the essence of fairy-stories. The resurrection appears as the eucatastrophe of The Bible stories because it is the ultimate absolution when all appears to be lost. Hope becomes implied in fairy-stories that include happy endings. For Christians, the resurrection is the beginning of a new reality that promises eternal life with God in the world that will come. In fairy-tale eucatastrophes, such eschatological hope is only indirectly hinted at.

The Noldor as the one the First-Born children of Ilúvatar, alongside with the Vanyar and Telerin were awakened by Eru Ilúvatar near the bay of Cuiviénen, during the Years of the Trees in the First Age. They awake under the starlit sky, as the Sun and Moon have yet to be created by the Valar. They were given immortality and they were requested to live in Valinor with the Ainur, the Holy Ones. They were the chosen people of the Gods of Arda. Nevertheless, there some of who were scattered and were captured by Morgoth, who tortured and mutilated them and so they became the first Orcs (Tolkien, 2015, pp. 359-424).

---

<sup>7</sup> A fruit of the Holy Spirit, produced by God's work in us, and it is part of God's will for us.

This assumption is related to the chosen people of Yahweh, the Hebrews that were freed from the slavery in Egypt by Moses and that were given a promised Land of bounty in Israel.

The Noldor were accomplished in general knowledge, arts, crafts, languages, and literature. The High king of Noldor Fëanor created three jewels that he named as Silmarils. These objects kept the light of the two sacred trees Telpeiron and Laurelin. Morgoth stole them, enraging the Noldorin king, who swore an oath to recapture them no matter the cost. Elves were naturally good at heart, though capable of using free will and swerving towards evil as well; they also could return to goodness once again they learned their lesson. Their goal is to achieve redemption (after vanquishing Morgoth, Sauron and their allies), the so called happy ending that is continually postponed for thousands of years.

Laura Măcineau describes Elves as “highly skilled with blacksmith work, woodcraft, sculpture, music and other arts, as they appreciate above all else the beauty of the world and they are skilful artists” (Măcineau, 2016, p. 277). They are devoted to the Valar and they preach their values and teaching to the High Men of Númenor and to the Silvan<sup>8</sup> Elves of Middle-Earth. They have a profound love for the start light provided by Elbereth, the wife of Manwë, the highest of the Valar. Tolkien refers that:

eucatastrophe to emphasise that sudden “turning” or unexpected deliverance at the end of a true tale of Faërie must be experienced not as an achievement of triumphant revenge, but rather as a divine gift. They sing hymns dedicated to Elbereth, the Valar who made the brightest stars in the heavens and whom they worship. The description of their realms, their constructions, their music and verse and above all, the creation of the nine Rings of Power – all these bear testimonies to their creative powers. They are also very keen on preserving their stories, the memory of their people. (Tolkien, 2008, pp. 20-22)

In his essay *On Fairy Stories* (2008, pp. 20-22), Tolkien claims that to create a “Secondary World, one that would be believable and valid by its own rules, a certain “Elvish craft” would be required. He calls this special skill Enchantment and states that man-made Fantasy must aspire to it, although it is a very difficult endeavour. The Elves are sub-creators; they are the real artists in Middle-earth, working with the tools nature provides to preserve and enhance the beauty of the realm” (Măcineau, 2016). Nevertheless, the frailty that even Tolkien sees in his Elves is their exaggerated bound to the past, when everything was beautiful and enchanting, before the Flight of the Noldor led by Fëanor to Middle-Earth to recover the Silmarils.

In a letter to his publisher, Tolkien describes the Elves as “embalmers”, emphasising their concern with the past and struggle to move on (Carpenter, 1995, p. 212). They wish to remain indefinitely in Middle-earth, until their pledge to fight against the Evil is fulfilled, which they consider as their home. One the

---

<sup>8</sup> They are considered as the Lower Elves, who did not travel to Aman and they did not see the light of the Two Trees of Valinor.

other hand, they want to stop its progress and preserve an ideal past, what is not at all lost, but it can only be found in West.

The comfort of fairy-stories, the joy of a happy ending or a good catastrophe, the sudden cheerful chance: this gladness, which “is one of the things which fairy-stories can produce extremely well, is not escapist, nor ‘fugitive’. In its fairy-tale, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to be repeated” (Carpenter, 1995). It does not contradict the presence of *dyscatastrophe*<sup>9</sup>: the possibility of these is essential to the joy of liberation; “it repudiates the general and final downfall and in so far is Gospel, giving a brief hint of joy, happiness beyond the walls of the world, emotional as sorrow” (Carpenter, 1995).

#### 4. Akallabêth: The Downfall of Númenor

The uprising of Morgoth stirred with and festering the original perfect equilibrium of Arda, and marred all the works of the Ainur, but his major works of darkness fell upon the souls of the tree kindreds of the Children of Ilúvatar: Elves, Men and Dwarves.

After Morgoth's downfall, his successor Sauron continued his horrible deeds until he was utterly defeated. Of all the races in Arda, Men were the easiest to corrupt and drive into temptation and thus were most tormented by the seducing powers of darkness. Not long after they awoke, Morgoth appeared before them as a black rider on a black steed and he tried to convince them to worship him as their god instead of Eru Ilúvatar, but some escaped and repented, becoming the Númenoreans (Edain), the ancestors of the Dúnedain, but most of them remained in darkness deep down in their hearts. This issue is going to be discussed on this paper.

The Second Age began with the defeat of Sauron and Morgoth. As a reward for their faithfulness, the High Men of Middle-Earth were given a large star shaped island in the middle of the sea. They came to be known as Númenóreans. Although they were highly skilled in arts, languages, literature, weaponry and building marvellous cities, they were not as wise as the Eldar. Moreover, they wanted to become immortal like the Elves. During Ar-Pharazôn's reign, the King's Men, those were revolting against the Valar and the Eldar, captured Sauron in Middle-Earth and took him to Númenor. There, he allured and deceived them by means of dark teachings and worship of Morgoth. They were also told to sail to Valinor. They consistently rebelled against the ban of the Valar. Númenóreans were not allowed to travel across the sea and to set foot on the Undying Lands of Aman. They pledged their loyalty to the king Ar-Pharazôn, who thought that if he reached Valinor, he would become immortal like the Eldar and the Valar. He ordered a huge fleet of powerful ships to be built and he sailed to Aman. As a punishment for their treason, Eru Ilúvatar destroyed the Island of Númenor and sealed the shores of Aman forever, that were only open to immortal beings

---

<sup>9</sup> It brings sorrow and catastrophe.

such as the Ainur, the Eldar and to the chosen ones like the Hobbits Frodo Baggins and Samwise Gamgee, and dwarf Gimli, son of Glóin.

Nevertheless, not all of them were deceived by Sauron; those who were faithful to the Valar, the Elendili managed to sail to Middle-Earth before the cataclysm crushed the Island of Elenna situated half way in between Middle-Earth and Aman.

The Akallabêth episode resembles the world engulfing floods' narrative in the *Genesis* book (2007, chapters 6-9). The flood myth is perhaps one of the most enduring myths throughout the world. Noah foresaw this cataclysm and he built a vessel to protect his family and the remnant of all the world's animals:

For in seven days' time I shall make it rain on earth for forty days and forty nights, and I shall wipe every creature I have made off the face of the earth.' (Genesis 7:4) [...] <sup>10</sup> Seven days later the waters of the flood appeared on earth. (Genesis 7:10) [...] <sup>17</sup> The flood lasted forty days on earth. (Genesis 7:17)

A parallel Greek myth is that of Deucalion and Pyrrha, the last two surviving human beings after the world was flooded by Poseidon on the orders of Zeus, the father of gods:

He [Zeus/Jupiter] called to his brother Poseidon (Neptune), lord of the sea. Poseidon commanded all the rivers and streams of the world to flood, and then he struck the surface of the earth with his trident [...] Gigantic waves smashed across the land. [...] There was no more boundary between earth and water, nowhere to take refuge on solid land, and when people tried to outride the storm by taking refuge in ships, they ended up starving to death on the ocean [...] Only two people, Deucalion and Pyrrha, were still alive afloat on the ocean in a small boat, and Zeus knew that if the human race were to survive, he would have to let these two live. (Parker, 2003, p. 32)

Possibly, the closest myth to the Akallabêth is that of Atlantis, a hint of this is that the name in Quenya for the tale detailing the downfall of Númenor is the *Atalentë*.

Elendil, descendent of Silmariën<sup>10</sup>, foresaw the destruction of the Island of Elenna and death of the people and he ordered his son Isildur to take a sampling of Nimloth, the white tree which grew in the King's Court in Armenelos in Númenor, with the risk of his life. It was brought as a gift by the Eldar from Tol Eressëa, in the form of a seedling from Celeborn as a symbol of friendship between the two kindreds of the Children of Ilúvatar. Soon after S.A. 3262, it was cut down at the instigation of Sauron and its timber was used to light the first flames in the fire of the cult which worshipped Morgoth. Soon after, Elendil took his family, his fellow noble friends and a fleet of loyal Númenóreans and

---

<sup>10</sup> She was the eldest daughter of Tar-Elendil, the fourth king of Númenor and she did inherit the throne and the royal sceptre due to the primogenitary law that prevent any female heir to rule the kingdom.

they sailed back to Middle-Earth, where he founded the Kingdoms of Dúnedain in exile, Arnor and Gondor.

## 5. Conclusion

The eucatastrophe<sup>11</sup> is Tolkien's word for a catastrophe in reverse, for the *help unlooked-for* (my italics) that saves when all hope is lost.

In *The Silmarillion*, the eucatastrophe comes when Eärendil bears a Silmaril to Valinor and the Valar finally have mercy on the disobedient and rebellious Noldorin Elves, who were expelled from Aman never to return until they had their redemption.

Eärendil Peredhil is the son of Tuor and Idril, and Elwing's husband, who is the granddaughter of Béren and Lúthien, who together liberated a Silmaril from Morgoth. Elwing brings the Silmaril to Eärendil, which enables him to travel to Valinor.

The supreme and ultimate eucatastrophe, in the story of *Béren and Lúthien*, is their return from the Halls of Mandos. After Béren dies, Lúthien once again comes for him unexpected. Among the dead, Lúthien has beauty "more than their beauty and sorrow deeper than their sorrow" (Tolkien, 2008, p. 186) and can move the Vala Mandos to pity. It is from this combination of grief and beauty that the boundless eucatastrophe of Béren and Lúthien happens: they are free from Mandos and Lúthien can choose to live a mortal life with Béren. Thus, Béren's closing prodigious eucatastrophe is twofold: not only does he come back to the living world to be with Lúthien, but he and Lúthien are no longer to be separated by their race. One is told, "whatever grief might lie in wait, the fates of Béren and Lúthien might be joined, and their paths lead together beyond the confines of the world" (Tolkien, 2008, p. 187). Here is a perfect illustration to Tolkien's description of eucatastrophe as a Joy "poignant as grief" (Tolkien, 2008, p. 153). Lúthien's death is sorrowful, but it is similarly wonderful and joyous because she is ultimately able to live and love with Béren.

## References

- The English Standard Version Bible* (2007). Wheaton, Illinois: Crossway.
- Carpenter, H. & Tolkien, Ch. (Eds.). (1995, 1981). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers.
- Cornwell, N. (1990). *The Literary Fantastic – From Gothic to Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Crowe, E. L. (1995). Power in Arda: Sources, Uses and Misuses. In P. Reynolds & G. H. Good Knight (Eds.), *Proceedings of the J.R.R. Centenary Conference, Keble College, Oxford, 1992*. Oxford: The Tolkien Society.
- Davenport J. J. (2003). Happy Endings and Religious Hope. In G. Bassham & E. Bronson (Eds.), *The Lord of the Rings and Philosophy – One Book to Rule Them All*. Peru, Illinois: Open Court.

---

<sup>11</sup> It is also a good word for grace.

- Day, D. (2013, 2003). *The World of Tolkien. Mythological Sources of "The Lord of the Rings"*. London: Octopus Publishing Group Ltd.
- Harvey, D. (2016). *The Song of Middle-Earth: J.R.R. Tolkien's Themes, Symbols and Myths*. London: Harper Collins Publishers.
- Măcienu, L. (2016). Masculine and Feminine Insights Into the Fantastic World of Elves: J.R.R. Tolkien's the Lord of the Rings and Muriel Barbery's the Life of Elves. *Gender Studies – The Journal of West University*. Warsaw, Poland: De Gruyter Open.
- McIntosh, J. S. (2017). *The Flame Imperishable*. Kettering, Ohio: Angelico Press.
- Parker, J. 2004. *Mythology: Myths, Legends and Fantasies*. Ed. Janet Parker and Julie Stanton. New Jersey: Wellfleet Press.
- Tolkien, Chr. (1969, 1968). *Understanding Tolkien and The Lord of the Rings*. London: Warner Paperback Library.
- Tolkien, J. R. R. (2006, 1937). *The Hobbit*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2008, 1947). *On Fairy Tales*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2005, 1954). *The Fellowship of the Ring*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2004, 1954). *The Two Towers*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2007, 1955). *The Return of the King*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (1999, 1977). *The Silmarillion*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2001, 1980). *Unfinished Tales*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2000, 1981). *Letters*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2002, 1983). *The Book of Lost Tales – Part One*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2002, 1984). *The Book of Lost Tales – Part Two*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2015, 1993). *Morgoth's Ring*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2015, 1994). *The War of the Jewels*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2007, 2008). *The Children of Húrin*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2017). *Béren and Lúthien*. London: Harper Collins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2018). *The Fall of Gondolin*. London: Harper Collins Publishers.
- Williams, D. T. (2018). *An Encouraging Thought: The Christian Worldview in the Writings of J. R. R. Tolkien*. Cambridge, Ohio: Christian Publishing House.
- Wood, R. G. (2003). *The Gospel According to Tolkien: Visions of the Kingdom in Middle-Earth*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.

## Abstract

This paper proposes to analyse the elements of eucatastrophe and redemption in *The Silmarillion* by J.R.R. Tolkien, in terms of values derived from the Christian Gospels. In the novel, it is made apparent that from the beginning of the creation of *Ēa* (the world), dark and evil forces have assailed the peace and harmony maintained by the forces of good (Eru Ilúvatar, the Valar and Maiar). To maintain this cycle of harmony, the Valar entrusted all races with this tremendous task. These so-called races are given distinct histories and abilities. Elves were naturally good at heart, though capable of using free will and swerving towards evil as well; they also could return to goodness once again they learned their lesson. Their goal is to achieve redemption (after vanquishing Morgoth, Sauron and their allies), the so called happy ending that is continually postponed for thousands of years. Despite the narrative and symbolic density of the invented races, genealogies and histories laid down by Tolkien in *The Silmarillion*, this paper will argue that ultimately values traceable to the familiar New Testament Gospels lie behind the book's modulations of good and evil.

## Um estudo sobre a tradução portuguesa da obra “As Rãs” de Mo Yan sob a perspetiva da ecocrítica

A study of the Portuguese translation of “Frog” by Mo Yan following an Ecocritical Approach

**Zhihua Hu**

Zhejiang International Studies University; Universidade de Aveiro, CLLC  
ramonhu@outlook.com

**Maria Teresa Roberto**

Universidade de Aveiro, CLLC  
mariateresaroberto@ua.pt

**Palavras-chave:** ecocrítica, ecofeminismo, Mo Yan, As Rãs, tradução literária, Amilton Reis.  
**Keywords:** ecocriticism, ecofeminism; Mo Yan; The Frogs; Literary Translation; Amilton Reis.

### 1. Introdução

O romance “As Rãs” de Mo Yan, desde a sua publicação em 2009, tem sido foco de muita atenção, e, com o Prémio Maodun<sup>1</sup> da Literatura da China em 2011, o seu valor artístico é mais uma vez demonstrado como indiscutível. A obra “As Rãs”, conta principalmente a vida de uma médica da aldeia, que o narrador chama de “tia”. O pai da “tia” era um médico militar do Exército e era muito famoso na sua terra. A “tia” herda a profissão do pai e começa a implementar a nova maneira de ser parteira no campo, logo substituindo o status das “vovós” parteiras no coração das mulheres. Com isso, ajudou as mulheres a dar à luz os

---

<sup>1</sup> O Mao Dun Literature Awards, patrocinado pela Chinese Writers Association, foi criado de acordo com o desejo do escritor Mao Dun, no intuito de encorajar a criação de romances de qualidade e promover a prosperidade da literatura chinesa, que é um dos prémios mais importantes da literatura na China continental.  
<https://baike.baidu.com/item/%E8%8C%85%E7%9B%BE%E6%96%87%E5%AD%A6%E5%A5%96/157136?fr=aladdin>, consultado no dia 5 de outubro de 2018

seus bebês com a nova assistência. Por toda a região nascem bebês nascidos com a ajuda desta médica. Ao mesmo tempo, os abortos não voluntários feitos pela mão da médica também são muitos. A “tia” praticava a profissão de médica e, ao mesmo tempo, dirigia as suas discípulas a pôr em prática o plano familiar, realizando vasectomias nos homens que já tinham tido filhos e fazendo abortos às mulheres que já tinham sido mães duas vezes. Estas são duas tarefas importantes para a “tia” que, posteriormente, levava uma vida a ser vítima das aflições de consciência, sonhando, com frequência, com rãs a gritarem e a lançarem ataques contra ela. De facto, aqui a imagem de “rã” é uma metáfora dos “bebês” que não tinham oportunidade de chegar a este mundo, visto que em chinês tanto a palavra “rã” como a palavra “bebé” têm a mesma pronúnciação.

No que concerne a isso, esta obra está cheia de metáforas, entre as quais, a imagem metafórica mais importante que é a “rã”, que pode ser interpretada, concretamente, a partir de três ângulos: (1). “rã” tem a mesma pronúnciação que “bebé” em chinês: com a prática do plano familiar, muitos bebês foram evitados antes de chegarem ao mundo; (2). “rã” tem a mesma pronúnciação que “grito dos bebês” em chinês: a “tia” estava aflita pela sua consciência, na sua vida posterior, sonhando com frequência com as rãs a gritarem e a atacarem-na; (3). “rã” tem a mesma pronúnciação como “Deusa criadora Nu Wa” em chinês: “Nu Wa” usa o barro para criar a humanidade, mas o plano familiar pretende evitar o nascimento dos bebês. Pelas capas das versões chinesa e portuguesa, também pode observar-se esta relação metafórica (no meio da capa da versão portuguesa, é uma “rã” e no centro da capa da versão chinesa, é um “bebé”), que serve como uma chave importante para ajudar os leitores na interpretação temática desta obra.

A versão portuguesa de “Rãs” foi traduzida do chinês para o português diretamente pelo tradutor brasileiro Amilton Reis e publicada em 2015. No entanto, devido à sua curta duração de publicação, já que o livro esgotou e não foi republicado, os estudos relacionados com esta versão portuguesa ainda escasseiam tanto na China quanto no estrangeiro. O nosso trabalho pretende ajudar a preencher essa lacuna e propõe-se analisar a tradução das descrições da relação entre humanidade e natureza e da relação entre ambos os sexos, sob a perspectiva da ecocrítica e do ecofeminismo, sendo a ecocrítica mobilizada como teoria base na interpretação da relação entre humanidade e natureza, e o ecofeminismo usado como guia orientadora para entender a relação entre ambos os sexos. Concretamente, serão analisadas quais as estratégias tradutórias usadas por Amilton Reis, aquando da tradução destas duas relações temáticas na obra, de modo a fornecer sugestões para trabalhos futuros, sob esta perspectiva, sobre a tradução literária.

## 2. Enquadramento teórico:

### 2.1. Sobre a ecocrítica e a tradução desta perspectiva:

O conceito “ecocrítica” foi proposto pela primeira vez pelo ecocrítico americano William Rueckert em 1978 num artigo titulado “Literature and Ecology: An Experiment in Eco-criticism”; no qual ele propõe uma combinação da literatura e ecologia, enfatizando que os críticos literários devam ter uma visão ecológica e construir um sistema poético ecológico (*apud* Meng, 2017, p. 22).

Embora o termo “ecocrítica” tenha sido formalmente proposto em 1978, não causou muita sensação no círculo acadêmico até 1989, quando Cheryl Llotfelty, a principal iniciadora da ecocrítica americana, exigiu uma aplicação da ecocrítica à área da crítica literária, definindo a “ecocrítica” como “the study of the relationship between literature and the physical environment” (Glotfelty, 1996, p. xix). Ela indica assim:

Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings awareness; of modes of production and economic class to its reading of texts, Ecocriticism takes an “earth-centered approach to literary studies”. (Glotfelty, 1996, p. xix)

Depois disso, em 1991, esta teoria logrou uns avanços notáveis: Harold Fromm lançou um debate acadêmico chamado “Eco-criticism: The Greening of Literary Studies” na *American Modern Language Association*; em 1992, foi criada a *Association for the Study of Literature and Environment*; em 1993, a primeira publicação de “ecocrítica” foi publicada, que é “Interdisciplinary Studies in Literature and Environment”. É precisamente no contexto da crise ambiental global que a ecocrítica emergiu (*apud* Meng, 2017, p. 22).

Baseado nas considerações acima citadas, pode definir-se a ecocrítica como um estudo da relação entre literatura e natureza, que analisa o papel que a natureza desempenha na construção cultural, examina como o conceito de natureza é definido em cultura, quais os valores que devem ser respeitados, e de que maneira a literatura e a natureza se influenciam mutuamente. Segundo a perspectiva da ecocrítica, aquando da tradução, o fator “natureza” deve ser levado em forte consideração pelos tradutores; os tradutores orientados por esta teoria tendem a ver o texto original também sob a perspectiva ecológica, intervindo e manipulando o texto original de acordo com a ecocrítica.

## 2.2. Sobre o ecofeminismo e a tradução nesta perspectiva:

O ecofeminismo pode remontar-se ao movimento feminista em meados da década setenta do século passado e todas as visões críticas do ecofeminismo têm como base a teoria de feminismo. Sendo a escritora francesa Françoise d’Eaubonne a cunhar este termo no seu livro “Le féminisme ou la Mort” (1974, *apud* Zheng, 2014, p. 6), no qual ela indica que a principal causa de superpopulação e destruição ambiental resulta do sistema patriarcal, e o feminismo constitui a única maneira de salvar a humanidade destas duas crises.

O ecofeminismo opõe-se ao antropocentrismo e ao androcentrismo, salientando uma mudança da governança da humanidade a favor da natureza e acreditando que essa ideia de governança vem da ideia da governança dos homens em relação às mulheres (de umas etnias para outras etnias, da maioria para a minoria, etc.). Este tipo de teoria consiste, principalmente, na crítica dos valores patriarcais e na rejeição dos valores que levam à exploração, dominação e agressão, e tem como objetivo estabelecer uma utopia que siga os princípios do ecologismo e do feminismo. A crítica ecofeminista combina postura analítica de dois campos diferentes: crítica feminista e ecocrítica, e reexamina obras literá-

rias clássicas com uma perspectiva dual. O principal contributo do ecofeminismo para a ecocrítica consiste em que este não se limita apenas à crítica ambiental e à leitura de textos com temas ambientais, mas amplia a dimensão da pesquisa: a crítica social e muitos textos feministas ou textos com forte teor feminino são incluídos nos seus horizontes.

Como já indicámos, a teoria de ecofeminismo deriva de duas vertentes literárias (ecologismo e feminismo), com isso, esta teoria também deve possuir as características de ambas as reflexões literárias. Relativamente às práticas tradutórias, os teóricos feministas já propõem considerações mais concretas (podemos ver mais adiante), tendo isso em conta e para unificar as estratégias tradutórias adotadas no presente trabalho, iremos adotar as considerações sugeridas pelos teóricos feministas para a tradução como uma base teórica na nossa análise tradutória.

Quanto à tradução sob a perspectiva do feminismo, Shen (2008, pp. 71-72) indica o seguinte: (a). a tradução é um ato político, e os direitos das mulheres também devem ser refletidos na tradução; (b). deve-se eliminar a discriminação contra as mulheres e elevar o status dos estudos de tradução (as mulheres têm estado na posição de nível inferior do discurso, isso também acontece com a tradução e os tradutores; no processo da tradução, a versão original, como homem, é sempre o sujeito e a tradução, como mulher, é sempre o objeto); (c), opõe-se à ênfase excessiva na fidelidade e defende-se a “creative treason” ou traição criativa. A visão tradicional da tradução considera a fidelidade como o princípio essencial da tradução, tornando o texto original e o traduzido em dois polos distintos. Na visão feminista, o texto original e o traduzido devem possuir um mesmo status, e a tradução é uma atividade criativa, em vez de ser uma mera conversão mecânica. O texto original deve ser reexaminado a partir da perspectiva feminista: se o texto original contradiz a visão feminista, o tradutor tem o direito de interferir, ou seja, reescrever o texto original; (d). a subjetividade do tradutor deve ser destacada. A tradução sob a perspectiva de feminismo enfatiza a subjetividade do tradutor e resiste ao centrismo masculino e à discriminação contra as mulheres no texto.

Quanto às estratégias tradutórias concretas, a teórica de tradução feminista Louise Von Flotow (1997, pp. 28-29) propôs três estratégias de tradução: “supplementing”, “prefacing and footnoting” e “hijacking”. A “supplementing” constitui uma reescrita criativa feita pelo tradutor para compensar as diferenças entre as duas línguas; a “prefacing and footnoting” trata de uma intervenção dos tradutores sob os valores feministas, no intuito de explicar (em prefácio e/ou notas de tradutor) os seus propósitos e estratégias de tradução; a “hijacking” é a interferência (reescrita ou “sequestro”) feita pelo tradutor para as palavras do texto original que contradizem a visão feminista. Como já dissemos antes, o ecofeminismo tem a origem no ecologismo e no feminismo, daí possuir as propriedades destas duas considerações teóricas. Comparativamente com a tradução orientada pelo feminismo, as práticas ecofeministas recorrem também à tradução como uma maneira de advogar a favor das mulheres, porém, a diferença consiste em que o ecofeminismo não advoga apenas pelas mulheres, mas também pela natureza. Conforme Liang (2014, p. 12), a tradução sob o ecofeminismo pode ser entendida a partir de dois ângulos: (1). traduzir as ideias feministas e ecológicas do texto

original-fonte; (2) manipular o texto-fonte para aproximá-lo do ponto de vista do ecofeminismo, alcançando assim certos objetivos políticos, sociais ou ambientais.

### 3. Sobre o autor Mo Yan e o tradutor Amilton Reis

Mo Yan, escritor chinês, foi laureado em 2012 com o Prémio Nobel da Literatura. Nascido na província de Shandong, da numa família rural, deixou a escola e foi trabalhar para uma fábrica de petróleo durante a revolução cultural. Inseriu-se no exército aos 20 anos, e no decorrer da época militar iniciou a sua carreira como escritor. Em 1981, ele publicou a sua primeira novela “Chuva numa Noite da Primavera”. No ano de 1984, ganhou um prémio numa revista militar e obteve um lugar para estudar na Escola de Arte e Literatura do Exército, o que lhe permitiu mais tempo para se dedicar à escrita. O êxito chegou a Mo Yan com as suas novelas “O Rábano Transparente” e particularmente, “O Sorgo Vermelho”. No ocidente, ele é conhecido principalmente pela adaptação cinematográfica da sua obra “O Sorgo Vermelho”.

O tradutor dessa obra é Amilton Reis, o primeiro lusófono a traduzir as obras de Mo Yan diretamente do chinês para o português, que também traduziu “Mudança” e “Uma Corrida há 30 Anos” de Mo Yan. Brasileiro, já vive e trabalha na China há 7 anos, agora é editor da versão portuguesa da revista do Instituto Confúcio.

### 4. A análise da tradução portuguesa da obra as Rãs sob a perspetiva da ecocrítica

Sob a perspetiva da ecocrítica e do ecofeminismo, este trabalho pretende explorar as duas principais relações da obra, “natureza e humanidade” e “homens e mulheres”, porque estas duas relações podem refletir melhor a vocação da ecocrítica e do ecofeminismo. Será realizada uma análise tradutória do texto-alvo, com o fim de revelar como se realizam as práticas tradutórias sob estas duas perspetivas.

#### 4.1. Relação entre Humanidade e natureza:

(1). Professor, tínhamos em nossa aldeia um costume bem antigo de batizar as crianças com o nome de partes do corpo humano, como **Chen Nariz**, **Zhao Olho**, **Wu Intestino**, **Sun Ombro**... Nunca procurei saber a origem dessa prática, talvez tenha surgido por acreditarem que um nome humilde daria vida longa, ou pelo fato de as mães considerarem o filho parte da própria carne. (Mo, 2015:9)

À primeira vista, são nomes muito estranhos e rústicos, são meramente traduções literais do chinês para o português, em vez de traduções baseadas em transliteração com notas de rodapé. Com esta prática, por um lado, os leitores são deixados a terem um acesso direto a uma cultura muito exótica e os seus interesses podem ser despertados aqui (não só para os leitores estrangeiros, mas também para a maioria dos leitores chineses, visto que se trata de um costume

antigo na terra natal do narrador); por outro lado, estes nomes também podem ser considerados como metáforas, que ligam estes nomes com as características dos protagonistas desta obra. Por exemplo, “Chen Nariz (um protagonista na obra)” tem um nariz muito grande (isto também nos lembra os nomes de “Sancho Panza” e “Rocinante”, que têm um vínculo muito estreito com as suas próprias características).

Estes nomes, apesar de serem igualmente muito estranhos para os leitores chineses, lembram uma tradição muito antiga dos chineses: a prestação à relação harmoniosa entre a humanidade e a natureza, visto que existe, de facto, um costume nos campos da China, que é muito semelhante ao indicado pelo narrador na obra; este costume consiste no facto de que as pessoas dos campos da China têm o hábito de batizar os bebés recém-nascidos com nomes relacionados com os animais domésticos ou os cultivos agrícolas, coisas tão importantes na vida das pessoas que vivem no campo. Para eles, esta prática de batizar pode ligar fortemente as pessoas à natureza e, com isso, beneficiando-se mais das graças da natureza, isto é, como o que o narrador diz na obra “talvez tenha surgido por acreditarem que um nome humilde daria vida longa”. Atendendo ao facto de que os leitores estrangeiros não têm esta experiência da cultura dos campos da China, convinha, achamos nós, acrescentar notas de rodapé para explicar um pouco sobre este costume no campo da China.

(2). **Tudo cresce da terra, entende?** A deusa Nü Wa criou homem com barro, sabia? (Mo, 2015:192)

A palavra “terra” e a palavra “barro” em português são duas traduções diretas da mesma palavra “土(tu)” em chinês. A sociedade da China antiga era, basicamente, uma sociedade agrícola, ou seja, os seres humanos viviam do que se produzia na terra; por conseguinte, presta-se, a partir da antiguidade, a homenagem e o culto à terra. Quanto à tradução desta palavra, seria melhor, a nosso ver, apontar esta relação de sentido afetivo entre humanidade e natureza (representada por “terra” e “barro”) em nota de rodapé, para ajudar os leitores na interpretação de uma lenda muito distinta da ocidental, no que diz respeito à origem da humanidade.

(3). **A gente finalmente pôde comer até se fartar. Até que enfim a época de comer raízes e cascas de árvores estava terminada,** os tempos em que se morria de fome foram embora para nunca mais voltar. (Mo, 2015:57)

A parte a negrito constitui uma tradução direta, que descreve para os leitores umas cenas horríveis: as pessoas não tinham o que comer; para eles, não havia outra alternativa senão comer as raízes e cascas de árvores. Sem nenhuma dissimulação, o tradutor demonstra, com a tradução direta, a consequência dos desastres naturais daquela altura. O autor da obra, Mo Yan, já viveu, de facto, a sequeira grave durante vários anos, em que a terra não rendia quase nada, por conseguinte, ele consegue retratar detalhadamente essas cenas horríveis daquela altura. Trata-se de uma sequeira (1958-1962) que envolvia muitas províncias, as pessoas sofreram muito durante estes três anos. Com a tradução direta, os lei-

tores estrangeiros também podem sentir a gravidade destes desastres naturais e as consequências causadas para os povos daquela altura, com isso, percebendo melhor a relação entre humanidade e natureza: a humanidade é tão insignificante diante da natureza, a humanidade tem de saber viver harmoniosamente com a natureza e respeitá-la. Há estudos<sup>2</sup> a indicar que a causa destes desastres naturais, por um lado, se associavam à seca, por outro lado, que se relacionavam com a decisão errada do governo, que, para lograr um desenvolvimento industrial mais rápido, sacrificou uma parte do desenvolvimento agrícola (que ocasionou uma onda de falta de cereais). O facto mencionado acima constitui informação contextual de que os leitores estrangeiros precisam na compreensão do texto original, se fosse possível, seria melhor adicionar esta informação.

(4). Na primavera de 1961, minha tia foi liberada do caso Wang Xiaoti e voltou a trabalhar na seção de ginecologia e obstetrícia do posto de saúde. Nos dois anos seguintes não nasceu um único bebê nas mais de quarenta aldeias da comuna. A razão? A fome, naturalmente. Por causa da fome, as mulheres pararam de menstruar, por causa da fome, os homens viraram eunucos. (Mo, 2015:51)

Pela parte a negrito (tradução direta), nota-se uma reação em cadeia: fome – mulheres pararam de menstruar e homens viraram eunucos<sup>3</sup> – não nasceu nenhum único bebê, o que, outra vez, retrata, de maneira vívida, a relação submissa e subordinada da humanidade perante a natureza. As descrições de Mo Yan parecem um manifesto literário sob a perspectiva da ecocrítica, que tem como objeto de crítica a posição pretensamente dominante da humanidade para com a natureza; por conseguinte, não vemos nenhuma manipulação da parte do tradutor.

(5). Aquela terra, que por três anos só nos causara desgosto, como se grão nenhum ali vingasse, agora parecia ter recuperado sua natureza bondosa e profícua... Batata-doce é uma coisa boa, é a melhor coisa que existe... (Mo, 2015:57)

Quanto às descrições da relação entre humanidade e natureza, a única manipulação da parte do tradutor fica neste exemplo, visto que a parte a negrito é uma adição pelo tradutor, que não existe na versão chinesa. Tentando explorar o motivo por trás desta prática tradutória, achamos muito provável isso ser uma ênfase pela parte do tradutor para mostrar agradecimentos pelas graças oferecidas pela natureza em nome da humanidade. Isso faz muito sentido, dado que, após três anos sucessivos com fome, a terra (natureza) finalmente mostrou a sua natureza bondosa e profícua e a humanidade finalmente pôde ter bem-estar e a continuidade. Mais uma vez, observamos essa relação subordinada da humanidade diante da natureza.

<sup>2</sup> <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%89%E5%B9%B4%E5%9B%B0%E9%9A%BE%E6%97%B6%E6%9C%9F/10317322?fromtitle=%E4%B8%89%E5%B9%B4%E8%87%AA%E7%84%B6%E7%81%BE%E5%AE%B3&fromid=603238&fr=aladdin>, consultado no dia 5 de Outubro de 2018

<sup>3</sup> Trata-se aqui uma metáfora, no intuito de expressar que os homens não tinham nenhum desejo sexual naquela altura cheia de fome

(6). Enquanto isso, os seios das mulheres que se fartaram de batata-doce cresceram gradualmente e suas regras aos poucos se normalizaram. A coluna dos homens se endireitou, os bigodes voltaram a crescer, a libido aos poucos se reacendeu. Dois meses depois do banquete de batata-doce, quase todas as mulheres jovens da aldeia estavam grávidas. (Mo, 2015:58)

Trata-se aqui também de traduções diretas, através das quais, os leitores, com a ajuda do tradutor, conseguem saber melhor ainda esta relação em cadeia entre humanidade e natureza: a crueldade da natureza – o sofrimento e a incontinuidade da humanidade; a graça da natureza – o retorno à vida normal e a continuidade da humanidade. Sem nenhuma intervenção, o tradutor já deixa os leitores informarem-se da importância do convívio harmonioso entre humanidade e natureza.

(7). Entramos na escola primária de Dayanglan no outono de 1960. As memórias mais marcantes que tenho daquela época de fome são, em grande parte, relacionadas à comida. Por exemplo, a **história de quando comi carvão**. Muitos pensam que é invenção minha, mas juro por minha tia que tudo aquilo aconteceu de fato, não inventei nada. (Mo, 2015:10) (tradução direta)

A parte a negrito constitui uma narrativa de, digamos, memória de “comida” em 1960 (como já mencionamos antes, durante 1958-1962 explodiu-se a sequeira mais grave em muitas províncias chinesas, as pessoas sofriam muito pela falta de cereais). São, mais uma vez, traduções diretas, o tradutor não realizou nenhuma intervenção, isso fica-se a dever ao facto de, achamos nós, o que se reflete no texto original ficar de acordo com a perspectiva que o tradutor segue, daí as traduções diretas.

As descrições de Mo Yan são muito realistas e deixam muito para refletir no que diz respeito à relação entre humanidade e natureza; através das narrativas de Mo Yan, não se vê nada sobre a posição triunfante da humanidade para com a natureza, em vez disso, o que nós observamos são descrições de como a humanidade sofre por causa da natureza e como a humanidade pode levar uma vida normal devido à graça e bondade da natureza. Talvez isso seja mais correspondente à perspectiva também do tradutor, não se vê quase nenhuma intervenção do tradutor, mas depois quanto à relação entre “homens e mulheres”, parece que as descrições de Mo Yan não são muito adequadas sob a visão de ecofeminismo, visto que se observam intervenções diretas do tradutor no texto original.

#### 4.2. Relação entre homens e mulheres

Para além da relação entre Humanidade e Natureza (regras sociais e regras naturais, seres humanos e terra), também se observa, como um tema muito importante na obra, a relação entre homens e mulheres.

Conforme Zhao Junchao (2016, p. 27), na sociedade patriarcal, as mulheres eram privadas da consciência subjetiva, o que não só as tornava em ferramentas de continuar a linhagem, mas também as obrigava a seguirem as submissões e virtudes da esposa, transformando-as completamente nas vassalas dos homens;

além disso, elas também eram privadas dos seus direitos à educação, como o que o slogan apregoava, na sociedade antiga da China, “a falta de talento em uma mulher é uma virtude”.

Depois de entrar na sociedade moderna, o velho conceito moral do feudalismo foi lentamente abolido, e a igualdade sexual foi sendo cada vez mais promovida; com isso, as condições sociais das mulheres melhoraram muito em comparação com o passado. No entanto, como as consequências do conceito feudal não foram ainda completamente eliminadas, dadas as diferenças físicas e psicológicas entre homens e mulheres e devido ao facto de o sistema do centro patriarcal não ter mudado, é difícil para as mulheres alcançarem uma igualdade verdadeira no seu sentido real. Por tudo isso, a forma como o tradutor transmite a relação entre homens e mulheres também constitui o foco da nossa atenção, vejamos os seguintes exemplos:

(1). “Qual o problema?”, continuou minha tia. “Só quero que saibam que não é nada fácil ser mulher! Metade das mulheres desta aldeia sofre de prolapso uterino, a outra metade tem algum tipo de inflamação. O útero da mãe de Fígado desceu pela vagina como uma pera podre, mas o pai dele ainda quer outro filho homem! Se um dia eu o encontrar... E, Chen Nariz, sua mãe também está doente...”(Mo, 2015:61)

A parte a negrito na versão chinesa é “儿子(er zi) (filho)”, para sublinhar a ideia tradicional da sociedade patriarcal de preferir os filhos às filhas, o tradutor acrescentou aqui a ideia de “homem” para enfatizar o facto de que “o pai”, embora já tenha um “filho homem”, ainda quer ter outro “filho homem”; esta prática, além de enfatizar essa mania tradicional das personagens na obra, serve também como uma contraste das doenças sofridas pelas mulheres para dar luz aos bebés incessantemente até ter um bebé varão, mesmo que já tenha um bebé varão, às vezes, sob a pressão da sociedade patriarcal, ainda tem de ter mais.

(2). O grupo teatral do distrito criou mais de uma dezena de equipas para encenar, de aldeia em aldeia, uma pequena peça intitulada **Metade do céu**, que combatia a crença de que o homem é superior à mulher. (Mo, 2015:64)

Quanto ao título da “peça”, o tradutor adotou o método de tradução direção, traduzindo a palavra chinesa “半边天(ban bian tian)” literalmente como “Metade do céu”. Segundo o Grande Dicionário Novo Chinês-Inglês (2003:42), esta palavra tem dois significados: a) a part of the sky; b) it is likened to women who can play an equal part in the new society. It is mainly used to emphasize or praise the important role of women or wives.

(3). Entrou para a universidade e largou da mulher, é um **Chen Shimei** mesmo!, esbravejou minha mãe. “Tia, não foi ele que me largou, eu é que quis **terminar**”, disse Wang Renmei. (Mo, 2015:87)

No que diz respeito a “陈世美(Chen Shimei)”, nas notas finais no capítulo, o tradutor ofereceu as seguintes informações sobre o nome “Chen Shimei”, com isso, ajudando os leitores na compreensão.

Personagem da Ópera de Pequim que, depois de passar em primeiro lugar no concurso público imperial, abandona a esposa para se casar com a filha do imperador. Sinônimo de homem que abandona a mulher à própria sorte quando alcança melhor posição social. (Mo, 2015:88)

A palavra “休(xiu)” na versão chinesa foi traduzida para “largar” e “terminar” em português, na nossa opinião, esta prática não é muito adequada, convém dar mais informações, já que esta palavra chinesa tem um pendor cultural muito forte. Segundo o Grande Dicionário Novo Chinês-Inglês (2003:1827), esta palavra, neste caso, possui o significado “cast off one’s wife and send her home”. Através disso, pode reparar-se que se trata de uma palavra fortemente enraizada na cultura da sociedade patriarcal da China antiga e é uma palavra usada a partir do ponto de vista masculino. Com tudo isso, convém oferecer mais informações sobre o contexto conotativo desta palavra, através da qual se representa a posição subordinada das mulheres para com os homens na sociedade antiga.

(4). Me lembrei do que dizia minha mãe: “A mulher nasce para quê? A mulher, no fim das contas, nasce é para ter filho. O renome de uma mulher vem de seus filhos, a dignidade de uma mulher vem de seus filhos, a felicidade e o orgulho de uma mulher também vêm de seus filhos. **Mulher sem filho é uma angústia**, mulher sem filho não pode se considerar completa. Além do mais, mulher sem filho fica com o coração duro, envelhece mais rápido”. (Mo, 2015:183)

Na versão chinesa, a parte a negrito significa literalmente “mulher sem ter dado luz a bebê é a maior angústia”; no que diz respeito a essa atitude “radical” da mãe do narrador na obra, o tradutor tentou suavizar esta frase para “mulher sem bebê é uma angústia”. Pela descrição do autor, nota-se que esta mania tradicional de ter filhos, fruto da sociedade patriarcal feudal, também já possuía muitos adeptos femininos (já que estas palavras foram ditas pela mãe do narrador na obra); com isso, não é suficiente só desconstruir a desigualdade apregoada entre homens e mulheres e a posição subordinada e submissa das mulheres para com os homens, mas também é muito importante desconstruir essas ideias impostas nas mulheres pelas próprias mulheres.

(5). Minha tia se zangou: “**Que estranho, quando a mulher tem uma menina os homens torcem o nariz, mas quando a vaca tem uma bezerra, ficam rindo de orelha a orelha**”. (Mo, 2015:191)

Pela comparação aqui entre “menina” e “bezerra”, reflete-se, por um lado, a relação estreita entre humanidade e natureza (concretamente, os agricultores no campo dependem dos animais domésticos), por outro lado, nada menos importante, a relação desigual entre homens e mulheres (as bebês meninas são despreziadas). Às vezes, com a tradução direta, os leitores podem ter uma visão mais clara das intenções expressas pelo autor.

(6). – “Outra menina”, disse minha tia.

Desanimado, Chen Nariz baixou a cabeça, parecia um pneu furado. Golpeava o crânio alternadamente com os dois punhos e dizia cheio de angústia: “O céu quer acabar comigo... O céu quer acabar comigo... Quem diria que, depois de cinco gerações, a linhagem da família Chen termina comigo...”. (Mo, 2015:184)

A intenção original do país de estipular o plano familiar consistia no controlo do crescimento excessivo da população, que tinha a sua racionalidade, mas a violação dos direitos humanos que aconteceu durante a implementação da política é, de facto, a causa da sua crítica. E o facto de inúmeras pessoas terem violado esse plano resulta também da influência dos pensamentos tradicionais: mania de ter filhos varões, que não para até ter um filho homem para continuar a linhagem. Assim como na hora de nascimento da segunda filha, Chen Nariz emitiu os gritos de “O céu quer acabar comigo... O céu quer acabar comigo...”, ele não se preocupa com a vida e a morte da sua mulher, ele importa-se só com o facto de a possibilidade da sua mulher lhe poder dar um filho. Pela tradução direta aqui, o que observamos é uma cena ridícula e triste, que constitui uma crítica ao androcentrismo refletido da sociedade patriarcal daquela época.

Pelas traduções acima citadas no que respeita à relação entre homens e mulheres, nota-se uma diferença na adoção das estratégias da parte do tradutor em comparação com as traduções relacionadas com a relação entre humanidade e natureza. Como já indicámos acima, para as descrições veiculadas com a relação entre humanidade e natureza, o tradutor quase não realizou nenhuma manipulação (ou “hijacking” nas palavras da tradução sob visão feminista), no entanto, relativamente às descrições ligadas à relação entre homens e mulheres, o tradutor recorreu a várias manipulações (“footnote” e “hijacking”).

Mas o que é que causou esta diferenciação na adoção das estratégias tradutórias? A nosso ver, isto deve-se ao facto de que: para a relação entre humanidade e natureza, pelas descrições do texto original, não vemos uma posição dominante da humanidade para com a natureza (não existem descrições sobre a exploração abusiva dos recursos naturais, a poluição, etc.), em vez disso, o que notamos é uma posição submissa, subordinada e dependente da humanidade diante da natureza (a humanidade sofria pelos desastres naturais e quase não tem continuidade; a humanidade agradece pelas graças (batatas-doces) oferecidas pela natureza depois de três anos sucessivos de fome), como estas descrições correspondem à perspectiva (ecologismo ou ecocrítica do ecofeminismo) do tradutor, ele não realizou quase nenhuma manipulação. Não obstante, para as descrições da relação entre homens e mulheres, o que vemos são muitas narrativas sobre como as mulheres eram “humilhadas” numa sociedade patriarcal e tinham um status social muito baixo. Tendo isso em conta, as manipulações do tradutor já fazem sentido: às vezes, ele tira ou aumenta algumas palavras para “salientar” ou “aliviar” a situação triste das mulheres; às vezes, ele recorre à tradução direta, para mostrar diretamente cenas tristes aos leitores. Seja qual for a adoção do tradutor, o que ele pretende é deixar os leitores viverem e sentirem uma cultura distante daquela época da China, despertando a compaixão e empatia dos leitores e criticando essas desigualdades entre ambos os sexos.

Admitimos os valores teóricos das estratégias sob visão feminista (a tradução sob a visão ecofeminista também recorre às mesmas estratégias), que foram

propostas por Louise Von Flotow (1997, pp. 28-29): a “supplementing”, a “prefacing and footnoting” e a “hijacking”. (a “supplementing” é uma reescrita criativa do tradutor para compensar as diferenças entre duas línguas; a “prefacing and footnoting” trata de uma intervenção dos tradutores sob valores feministas e a “hijacking” é a interferência do tradutor para com as palavras do texto-fonte que contradizem a visão feminista), mas no que toca a alguns pormenores, achamos que talvez possam ser melhorados. Para a estratégia “hijacking”, segundo Flotow (1997), é uma interferência do tradutor para as partes do texto-fonte que sejam contrárias à visão feminista (ecofeminista). Podemos compreender o motivo dos tradutores na reescrita das partes contrárias à visão feminista, já que segundo Flotow, estas práticas tradutórias servem para destacar a subjetividade dos tradutores e das mulheres no texto-alvo, quando estas estão em sintonia, desafiar o androcentrismo e a discriminação contra as mulheres. Porém, com os nossos exemplos acima mencionados, podemos notar é que para algumas partes contrárias à visão feminista, o tradutor manipulou, tal como “**Mulher sem filho é uma angústia**”, que na versão chinesa é “**mulher sem ter dado luz a bebé é a maior angústia**”<sup>4</sup>; mas para outras partes contrárias à visão feminista, o tradutor recorreu à tradução direta, em vez de realizar uma reescrita, tal como “**Que estranho, quando a mulher tem uma menina os homens torcem o nariz, mas quando a vaca tem uma bezerra, ficam rindo de orelha a orelha**”. Na nossa opinião, achamos que seja qual for a estratégia a ser empregue pelo tradutor, por trás disso, existe sempre uma consideração própria do tradutor; às vezes, a tradução direta também pode ser considerada como uma “manipulação” – não dissimular nenhuma detalhe do texto fonte, transmitir diretamente todos os detalhes – assim para que “esta tradução direta” repercuta nas reações dos leitores, funcionando assim como uma crítica às desigualdades refletidas na obra.

## 5. Considerações finais

Através do presente trabalho, sob a perspetiva de ecocrítica, realizámos uma análise tradutória da tradução portuguesa da obra “As Rãs” de Mo Yan. Como uma obra que tem como tema a vida de uma médica, no campo, que participava na prática do plano familiar, as narrativas, além de abordarem a relação entre humanidade e natureza (sobre a continuidade da espécie humana), também estão cheias de descrições e considerações sobre a relação entre homens e mulheres. Tendo isso em conta, neste trabalho, também recorreremos às críticas ecofeministas aquando da análise tradutológica que fizemos. Com tudo isso, para tornar o nosso trabalho mais enriquecedor, as respetivas análises de tradução foram realizadas sob duas vertentes: a relação entre humanidade e natureza (ecocrítica) e a relação entre homens e mulheres (ecofeminismo).

Como o tema principal do presente trabalho consiste na análise tradutória sob a perspetiva de ecocrítica, se ainda queríamos analisar a tradução da relação entre homens e mulheres, esta análise tem de estar também em linha com a

<sup>4</sup> A nossa retroversão do chinês para o português.

ecocrítica. Levando em conta que a relação entre homens e mulheres é um tema muito frequente para os estudos feministas, para a análise tradutória da relação entre homens e mulheres, adotamos a visão ecofeminista (que combina as duas visões tanto da ecocrítica como do feminismo).

Depois da nossa análise, descobrimos que, aquando da tradução, se usaram estratégias diferentes na tradução das descrições da relação entre humanidade e natureza e a entre homens e mulheres. Para a tradução da relação entre humanidade e natureza, o tradutor recorreu quase sempre à tradução direta, com isso, deixou aos leitores um acesso direto à cultura exótica daquela época da China, despertando a compaixão dos leitores pelas pessoas sofredoras dos desastres naturais, o agradecimento da humanidade pelas graças oferecidas pela natureza, e a reflexão sobre como ter um convívio harmonioso entre humanidade e natureza. Como as descrições desta relação entre humanidade e natureza estão em sintonia com a perspetiva possuída pelo tradutor, quase não se vê nenhuma manipulação da parte do tradutor. Nota-se que a abordagem do tradutor para com a tradução da relação entre humanidade e natureza é muito diferente da que implementa quando traduz os trechos que abordam a relação entre homens e mulheres do chinês para a língua portuguesa. Pode observar-se que existem muitos casos em que o tradutor realizou manipulações (footnoting ou hijacking), aliviando ou enfatizando algumas ideias contrárias à visão ecofeminista. Muito curiosamente, também descobrimos que algumas descrições contrárias à visão ecofeminista não foram "hijacked" ou "footnoted", já que o tradutor mobilizou apenas a estratégia de tradução direta. Sobre isso, a nosso ver, a tradução direta também deve ser considerada como uma "manipulação", não intervindo com nenhum detalhe adicional e transmitindo diretamente todos os pormenores, para que "esta tradução direta" possa exercer influência nas reações dos leitores e ter o seu feedback, funcionando assim como uma crítica às desigualdades refletidas na obra.

## Referências bibliográficas

- Meng, X. (2017). *Untersuchung der Kinder-und Hausmarchenausder Perspektive des Egocentric Eco-criticism* (Tese de Doutoramento). Shanghai International Studies University.
- Mo, Y. (2009). *The Frog*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House (nota: a versão "As Rãs" que consultámos trata de uma versão eletrónica, como nesta versão não há paginação, numerámos as páginas de acordo com a sua ordem).
- Mo, Y & Reis, A. (2015). *As Rãs*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Flotow, L. (1997). *Translation and Gender: Translating in the "Era of Feminism"*. St Jerome Publishing.
- Hui, Y. (ed.) (2003). *Grande Dicionário Novo Chinês - Inglês*, Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Glotfelty, C. & Harold, F. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: University of Georgia.
- Rueckert, W. (1978). Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. *Iowa Review* 9 (1), 71-86.
- Shen, Y. (2008). The Development of Ecofeminism and Its Impact on Translation. *Journal of Chizhou University*, 22(4), 70-72.
- Sun, N. (2007). An Interpretation of Eco-feminism in Translation Studies. *Journal of Hehai University: Philosophy and Social Sciences*, 9 (1), 42-44.

- Wei, Q. (2012). From Ecological Criticism to Ecofeminist Criticism. *Journal of Soochow University (Philosophy and Social Sciences)*, 33(2), 150-155.
- Zhao, J. (2016). *Gender Difference of Misery Description in Mo Yan's Novels – Based on Analysis of Red Sorghum Clan, Big Breast and Wide Hips, Frog* (Dissertação de Mestrado). Shandong University.
- Zheng, C. (2014). *An Analysis of the Two Chinese Translations of Tess of the D'Urbervilles from Eco-feminist's View on Nature* (Dissertação de Mestrado). Beijing Foreign Studies University.

## Resumo

A novela “As Rãs” de Mo Yan, escritor chinês laureado com o Prémio Nobel, tem atraído uma atenção generalizada desde a sua publicação, visto ser uma novela cujo tema é muito controverso, que tem como base um período histórico muito especial da China, “o Planeamento Familiar”, e através da qual, o autor procura demonstrar-nos as suas reflexões sobre a vida e o futuro da humanidade.

A Ecocrítica consiste numa escola de crítica literária desenvolvida nos anos 90 no ocidente. Sendo um método que liga a teoria da ecocrítica às obras literárias, concentra-se, principalmente, na relação entre a ecologia, a humanidade e a literatura. Pela crítica ecológica, podem-se explorar as ricas conotações ecológicas nas obras, despertando a consciência ecológica do público e ajudando o público a restabelecer a sua ligação com a natureza. Além de criticar as consequências resultantes da prática do plano familiar, a obra está ainda repleta de narrativas sobre a relação entre ambos os sexos, pelas quais também se observam os comentários críticos a este aspeto. Para tornar o nosso estudo mais completo e o perspetivar de vários ângulos, ao mesmo tempo que o centramos no tema ecológico recorrendo às teorias relacionadas com a ecocrítica, pretendemos também, adotar as considerações críticas do ecofeminismo, aquando da análise tradutória das descrições das relações entre homens e mulheres.

No decurso deste artigo serão analisados os fenómenos ecológicos na tradução portuguesa da novela, sob a perspetiva ecocrítica. Concretamente, analisaremos quais as estratégias tradutórias usadas pelo tradutor brasileiro Amilton Reis aquando da tradução destes fenómenos ecológicos, de modo a fornecer sugestões para trabalhos futuros sobre a tradução literária sob esta perspetiva.

## Abstract

The novel “The Frogs” by Mo Yan, a Nobel Prize-winning Chinese writer, has attracted widespread attention since its publication, as it is a controversial novel based on a very special historical period in China, “Family Planning”, and through which the author seeks to show us his reflections on the life and future of humanity.

Ecocriticism consists of a school of literary criticism developed in the 1990s in the West. As it is a method that links the theory of ecocriticism to literary works, it focuses mainly on the relationship between ecology, humanity, and literature. Ecological criticism explores the rich ecological connotations in the works, awakening the public's ecological awareness and helping the public to reconnect with nature. In addition to criticising the consequence of the practice of the family plan, we can observe that this work is full of narratives about the relationships between the sexes, about which, critical comments are also observed to this effect. With a view to amplifying our study while, at the same time, focusing on the ecological theme, through the use of theories relating to ecological criticism, we, also adopted the critical considerations of ecofeminism in the translation analysis of the relationships between men and women.

Throughout this article, the ecological phenomena will be analysed in the Portuguese translation of this novel, under the ecocritical perspective. Specifically, we will analyse the translation strategies used by the Brazilian translator Amilton Reis when translating these ecological factors, in order to provide suggestions for future work on literary translation under this perspective.

## “But Noah found favor in the sight of YHWH” (Genesis 6,8). The Biblical Noah in Context

Hans Ausloos<sup>1</sup>

F.R.S.-FNRS – Université catholique de Louvain (Belgium)

**Palavras-chave:** Genesis, Noé, Dilúvio, Antigo Testamento, Literatura do Próximo Oriente, História da recepção.

**Keywords:** Genesis, Noah, Flood, Old Testament, Near Eastern literature, reception history.

Within the Biblical narrative, the character of Noah stands between the era of an ideal world – evoked in both creation narratives (Genesis 1–3) – that will be destroyed because of the behaviour of its inhabitants, and a new era. Being the father of Shem, Ham, and Japheth, Noah will be the founding father of that new world, in which God, for the first time, will make a ‘covenant’ with humanity. As such, Noah is “an epoch divider figure as well as a bridge between the quasi-mythological history and a more humanly accountable history”<sup>2</sup>.

In the present contribution, I will concentrate first of all on the Biblical – i.e. Old Testament – text in which Noah plays the leading role. It is not my intention to present a detailed analysis of the text. Rather, I would like to point at some (theological) accents of the pericope. Secondly, I will deal with the Noah narrative against the background of the so-called *Babel-Bibel-Streit*. Finally, some elements from the most ancient Judeo-Christian reception history of the Noah narrative will be presented<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> The author is *Maitre de recherches* of the F.R.S.-FNRS and professor of Old Testament exegesis at the *Université catholique de Louvain* (Belgium).

<sup>2</sup> I.M. Kikawada, *Noah and the Ark*, p. 1123. There is an immense amount of scholarly literature about the Noah narrative. Even if it is not the most recent one, Claus Westermann’s commentary on the book of Genesis remains an excellent tool for study of the pericope (C. Westermann, *Genesis*, pp. 491–661).

<sup>3</sup> Also in the Quran Noah plays an important role. See C.A. Segovia, *The Quranic Noah*.

## I. Noah between pre-history and history

The first eleven chapters of the book of Genesis cannot be read as an objective and scientific report of historical events. Although ‘story’ and ‘history’ are etymologically related, Genesis 1–11 is no reportage of historical facts. The first eleven chapters of the book of Genesis tell ‘stories’, narratives, literary-theological texts that aim to proclaim, not to inform. As such, they contain mythical texts, dealing with Israel’s – and the world’s – ‘pre-history’.

In general, scholars see a rupture between this ‘pre-history’ of Genesis 1–11 and the subsequent chapters of the book of Genesis, in which one considers Abra(ha)m’s vocation narrative in Genesis 12 as the beginning of Israel’s ‘history’. Even if this caesura is correct from a literary perspective, it is an artificial one.

First of all, the character of Abra(ha)m is clearly introduced within the ‘primeval history’. That, at least, is what the genealogical lists within the book of Genesis aim to illustrate: Abraham is a direct descendant of the first human couple, Adam and Eve. Moreover, even if it does not imply that these chapters should be read as a historiography, also Genesis 1–11 presents itself as ‘history’ with several plots. This ‘history’ begins with the creation of cosmos and humankind: in the poetic text of Genesis 1,1–2,4, creation is presented as a transition from chaos into order, whereas the narrative text about the paradise (Genesis 2,5–3,24) mainly focuses on the vicissitudes of the first human couple, Adam and Eve. As soon as Adam and Eve have to leave paradise, the reader of Genesis is confronted with ‘real’ life: when Cain kills his brother Abel (Genesis 4,1–16), the first murder ‘in history’ takes place. The narrative then continues in full speed: a first genealogy (Genesis 4,17–24) tells about Cain’s descendants. After a brief narrative section, narrating about the birth of Adam’s third son, Seth (Genesis 4,25–26), a second genealogy (Genesis 5,1–32) follows, starting with Adam, and finally presenting Noah (Genesis 5,29) and his sons Shem, Ham and Japheth (Genesis 5,32) to the reader.

The three chapters that follow (Genesis 6,1–8,22) narrate about the Flood, which is introduced by a short pericope about the intercourse of the sons of God and the daughters of humans (Genesis 6,1–4). At the end of the Flood narrative, God makes a ‘covenant’ with Noah, putting his bow as its everlasting sign (Genesis 9,1–17).

After a short passage about Noah’s drunkenness, creating a contrast between his son Ham – the ancestor of the Canaanites – and his brothers Shem and Japheth – the ancestors of Israel (Genesis 9,18–29), some more genealogies follow: Genesis 10,1–32 enumerates the descendants of Japheth, Ham and Shem, whereas Genesis 11,10–32 once more gives a genealogy of Shem that ends with Terah, Abra(ha)m’s father (Genesis 11,1–9 interrupts these genealogies with the narrative about the tower of Babel). Here, in Genesis 12, Israel’s ‘history’ starts.

## 2. Noah: a Source of Relief

In Genesis 5,29, at the end of the genealogy of Adam, Noah is introduced for the first time: he is the son of Lamech. Contrary to Adam’s other descendants, Noah’s name is explained. Lamech names his son Noah (*noah*), saying: “Out

of the ground that the Lord has cursed, this one shall bring us relief from our work and from the toil of our hands”.

Noah's name-giving is a typical example of folk etymology. These folk etymological texts are very difficult to translate, and mostly, as the above translation illustrates, translators do not succeed in rendering these etymologies adequately. In order to understand the etymology of Noah, one needs to have a look at the Hebrew version of Genesis 5,29: the proper name Noah is related to the Hebrew verb *nâham*, which means ‘to comfort’ (*Piel*). Noah is the one who shall “bring us relief” (*jenahaménôû*).

The same root is used some verses later (Genesis 6,6), when God says that he “was sorry that he had made humankind” (*wayynâhâm – Nifal*). The wordplay continues in Genesis 6,8, where, inverting the consonants of Noah's name (*nun* and *het*), it is said that Noah “found favor in the eyes of the Lord” (*wenoah maça han*).

Finally, Noah's name also seems to be reflected in Genesis 8,9, at the end of the Flood narrative, where it is said that “the dove found no rest for the sole of her foot”. Using the noun *mânôah* (‘rest’), the author is not referring to the folk etymological interpretation of Noah's name, but rather makes a link to verb *noûah* (‘to rest’).

### 3. Some Reflections on the Flood Narrative in Genesis 6–9

Even if the person of Noah and the theme of destruction of the creation already have been introduced in Genesis 5,29.32; 6,1-8, the proper Noah story begins in Genesis 6,9, in which the so-called *tôledôt*-formula (*èllèh tôledôt noah*) functions as the opening formula.

At first sight, the Flood narrative seems to present a coherent story. In order to be saved from the Flood that God uses to punish humanity, Noah has to build an ark, taking very detailed instructions into consideration (Genesis 6,14-16). When the water rises and destroys everything and everybody, Noah survives in the ark.

When the water gradually recedes from the earth, and the ark comes to rest on the “mountains of Ararat” (Genesis 8,4), Noah sends out a raven. Afterwards, he sends three times a dove: the first returns to the ark because she did not find a “place to set its foot” (Genesis 8,9); the second one comes back with in her beak a freshly plucked olive leaf (Genesis 8,11); the third one did not return any more (Genesis 8,12) being an indication that the land has re-appeared. This is the sign for Noah to leave the ark. He builds an altar for God and offers burnt offerings. Smelling the pleasant odour, God says by himself: “I will never again curse the ground because of humankind, for the inclination of the human heart is evil from youth; nor will I ever again destroy every living creature as I have done” (Genesis 8,21).

Notwithstanding this rather simple story line, as it stands now, the Noah narrative is undoubtedly a composite one, being the result of a complicated process of writing and editing of previous ‘sources’.

In contemporary research – but already in the footsteps of Jean Astruc's *Conjectures sur la Genèse* (1753), who has divided the Flood narrative in different

documents (A, B, and C) that Moses has made use of in composing the book of Genesis – two major ‘strands’ – a Priestly and a ‘non-Priestly’ – strand are distinguished. This not only has been done because of the change in the use of the name of God (the tetragrammaton YHWH versus *elohîm*), but also because of some repetitions and contradictions within the narrative<sup>4</sup>.

For example, it is mentioned twice that Noah and his family enter the ark. In Genesis 7,7, one reads:

And Noah with his sons and his wife and his sons’ wives went into the ark to escape the waters of the flood.

Albeit not completely identically, the same is said some verses later, in Genesis 7,13:

On the very same day Noah with his sons, Shem and Ham and Japheth, and Noah’s wife and the three wives of his sons entered the ark.

Also the command to bring everything in the ark is mentioned twice. In Genesis 6,19-21, one reads:

<sup>19</sup> And of every living thing, of all flesh, you shall bring two of every kind into the ark, to keep them alive with you; they shall be male and female. <sup>20</sup> Of the birds according to their kinds, and of the animals according to their kinds, of every creeping thing of the ground according to its kind, two of every kind shall come in to you, to keep them alive. <sup>21</sup> Also take with you every kind of food that is eaten, and store it up; and it shall serve as food for you and for them.

In Genesis 7,1-3, an almost identical command is given:

<sup>1</sup> Then the Lord said to Noah, “Go into the ark, you and all your household, for I have seen that you alone are righteous before me in this generation. <sup>2</sup> Take with you seven pairs of all clean animals, the male and its mate; and a pair of the animals that are not clean, the male and its mate; <sup>3</sup> and seven pairs of the birds of the air also, male and female, to keep their kind alive on the face of all the earth.

Even if, in Genesis 6,19-21 and Gen 7,1-3 God’s command is narrated twice, it is also remarkable that there is a contradiction within this divine command: in Genesis 6,19, God commands Noah to bring “two of every kind into the ark (...) they shall be male and female”, whereas in Genesis 7,2, God commands Noah to take with him “seven pairs of all clean animals, the male and its mate; and a pair of the animals that are not clean, the male and its mate”, thus not only differing with regard to the number, but also focusing on the difference between clean and unclean animals.

---

<sup>4</sup> For a detailed list of doublets and parallels in the Flood narrative, see D.M. Carr, *Reading the Fractures*, pp. 52-55

There also seem to be two different chronologies within the Noah narrative. According to Genesis 7,4, God announces to "send rain on the earth for forty days and forty nights". Genesis 7,12 ("The rain fell on the earth forty days and forty nights") and Genesis 7,17 ("The flood continued forty days on the earth") go in the same direction. In Genesis 7,24; 8,3.24, on the contrary, one reads that "the waters swelled on the earth for one hundred fifty days". The same is true in Genesis 8,3 ("At the end of one hundred fifty days the waters had abated").

Whatever the literary origins of the Biblical flood narrative may be, its theological messages in its current form are rather easy to discover. Without having the intention to be complete, I mention some of them.

(1) First of all, the narrative is illustrative of the theology that states that human sin is followed by divine punishment. As such, the Flood narrative is a typical example of the so-called retribution doctrine, which characterises many Old Testament texts.

The immediate cause for the Flood as a divine punishment becomes clear in Genesis 6,1-4. The intention of this enigmatic passage about sons of God copulating with daughters of men is clear: it will legitimate the destroying Flood, sent by God: "The Lord saw that the wickedness of humankind was great on the earth, and that every inclination of the thoughts of their hearts was only evil continually" (Genesis 6,5).

(2) The Flood narrative presents a disappointed God. "In the beginning", God had a dream of a perfect world. The creation poem in Genesis 1,1-2,4, as well as the so-called Paradise narrative in Genesis 2-3 depict God's ideal world: a luxury five star paradise. But very soon, God is confronted by an endless series of disappointments. Intended to be equal human beings, man ('Adam') very soon started considering women ('Eve') as inferior ('Adam' describes 'Eve' as "bone of my bones and flesh of my flesh" [Genesis 2,23]) and blamed her being at the origin of evil (Genesis 3,12: "The women [...] gave me the fruit from the tree"). Even their banishment from their five star oasis, in the hope that the hard labor of being farmers would make human beings more peace loving and humble, did not have impact. On the contrary: Adam and Eve's firstborn son Cain murders his brother Abel (Genesis 4,1-16). The more human beings increase in number, the more violent they become. God could not conclude otherwise, than that his experiment had failed.

As an artist, who, disappointed when he does not succeed in realizing what he had in mind, throws away his failed painting or sculpture and decides to start again, so God decides to destroy the earth and its inhabitants, and to 'reset' his creature.

(3) In the Flood narrative, God is presented as a 'God in motion'. The God at the beginning of the narrative is not the same as the God at its end. It seems that God himself has been changed by the Flood he has caused. When yhwh smells Noah's burnt offerings (Genesis 8,21-22), he solemnly proclaims:

<sup>21</sup> I will never again curse the ground because of humankind, for the inclination of the human heart is evil from youth; nor will I ever again destroy every living creature as I have done<sup>22</sup>. As long as the earth endures, seedtime and harvest, cold and heat, summer and winter, day and night, shall not cease.

As such, the biblical monotheistic religion – or better: the statement that the God of Israel is the only God who should be worshipped (monolatry) – is much more complicated than a polytheistic one. While in polytheistic religions, a God of anger can be considered to be responsible for evil, contrary to a(nother) God of mercy who always chooses the side of humankind, in a monotheistic religion, both characteristics have to be combined within one single God. This results in the presentation of a non-static Biblical God. Being angry and disappointed at the beginning of the Flood narrative, he evolves into a God of mercy and compassion at the end of it.

(4) Within the Noah narrative, we find for the first time a term that will be central within Biblical literature. In Genesis 6,6, God announces to Noah that he will establish his ‘covenant’ with him. In Genesis 9,9, God indeed does as such: “As for me, I am establishing my covenant with you and your descendants after you”.

In general, the Hebrew term *berît* that is used here, is translated as ‘covenant’. However, this is not a correct rendering of its usage here. A covenant implies two (equal) parties, who can negotiate on the conditions both parties will agree to accept. In the Noah narrative, however, there is no room for negotiations. Noah has nothing to say. It is God who imposes a ‘covenant’ to Noah.

Closely linked to the theme of the ‘covenant’ is the appearance of the (rain) bow that God places in the clouds (Genesis 9,14-15):

<sup>14</sup> When I bring clouds over the earth and the bow is seen in the clouds, <sup>15</sup> I will remember my covenant that is between me and you and every living creature of all flesh; and the waters shall never again become a flood to destroy all flesh.

As such, the Flood narrative also has an etiologic function: in a non-scientific way, it explains the origin of a natural phenomenon.

(5) Within the Flood narrative, also the element of election is highlighted. God elects Noah and his family to be saved. However, at the beginning of the narrative, it is not explicitly said why in particular Noah and his family will be saved, even if, in the course of the narrative, Noah is presented as obedient to God’s commands (see Genesis 6,22: “Noah did all that God commanded him”). Within the framework of the above mentioned doctrine of retribution, people will have looked for a reason why precisely Noah has been saved. Against this background, Noah’s impeccability as the reason for his election is, for example, accentuated in the book of Jesus Sirach: “Noah was found perfect and righteous; in the time of wrath he kept the race alive; therefore a remnant was left on the earth when the flood came” (Sirach 44,17).

Even if some typical features of biblical 'theology' may be clearly present, the beautiful and rich biblical Flood narrative is not at all typically biblical. This brings us to the second part of this paper, dealing with some other Flood traditions.

#### 4. Noah and the Babel-Bibel-Streit

The 19<sup>th</sup> century has marked a turning point within the study of the book of Genesis. In 1853, the Assyriologist Hormuzd Rassam discovered the cuneiform *Gilgamesh* epic, a text that narrates about an enormous flood that overwhelms the earth. The text has been deciphered and translated in 1872 by George Smith, who also translated the *Atrahasis* epic in 1876.

During the following years, these and other texts have profoundly influenced the debate about the origin and meaning of the first chapters of the book of Genesis. In particular some interventions by the German Assyriologist Friedrich Delitzsch have been determinative in this regard. From 1902 on, Delitzsch has been reading papers in Berlin (later also in Barmen, Köln and Frankfurt) with the title *Babel und Bibel*<sup>5</sup>. These lectures were at the origin of the so-called *Babel-Bibel-Streit*. The commotion about Delitzsch's speeches lead to the decline of the conviction that the Bible should be considered as 'original' literature, and witnessing the fact that ancient Israel, both in the cultural and in the religious sphere would have been much better than the surrounding peoples and their gods and idols. On the contrary, these extra-biblical literary texts made clear that biblical literature in general, and the texts on the Flood in particular have to be read and studied against the historical and literary background of the ancient Near East.

The motif of a destroying Flood can be found within many cultures. One of the oldest texts is indeed the above mentioned so-called Mesopotamian *Atrahasis* Epic. Even if most of its versions date from the 7<sup>th</sup> century BCE, the oldest version of this cuneiform epic dates from 17<sup>th</sup> century BCE<sup>6</sup>. The text starts with the description of the hard work of the lower gods: they have to dig rivers (Tigris and Euphrates) and springs, and are forced to heap up mountains. When they start to revolt, the gods – under the stimulus of the god Enki – decide to create human beings who can serve the gods. To that end, they slaughter a god (Aw-ilu), and mix his blood and flesh with clay. When, however, the human population increases, and disturbs the gods with its increasing noise, the gods decide to destroy humankind by a flood. In a dream, however, Enki alarms Atrahasis for the coming disaster, and assigns him to build a boat in order to escape the Flood:

Flee the house, build a boat. (...) Roof her over like the depth. So that the sun shall not see inside her. Let her be roofed over fore and aft. The gear should be very

---

<sup>5</sup> See in particular K. Johanning, *Der Bibel-Babel-Streit*; R.G. Lehmann, *Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit*.

<sup>6</sup> For the complete English translation, see B.R. Foster, *Atra-hasis*, pp. 450-453.

strong. The pitch should be firm, and so give (the boat) strength. I will shower down upon you later a windfall of birds, a spate(?) of fishes". He opened the water clock and filled it. He told it of the coming of the seven-day deluge. Atrahasis received the command. He assembled the elders at his gate. Atrahasis made ready to speak and said to the elders: "May god [does not agree] with your god, Enki and [Enlil] are constantly angry with each other. They have expelled me from [the land?]. Since I have always revered [Enki], [he told me] this. I can [not] live in [...], nor can I [set my feet on] the earth of Enlil. (...) His family he brought on board while one was eating and another was drinking. He went in and out; he could not sit, could not kneel, for his heart was broken, he was retching gall. The outlook of the weather changed, Adad began to roar in the clouds. The god they heard, his clamor. He brought pitch to seal his door. By the time he had bolted his door, Adad was roaring in the clouds. The winds were furious as he set forth. He cut the mooring rope and released the boat.

The Atrahasis epic ends shortly after the Flood. The gods regret their action when they become hungry and thirsty because there are no more human beings to serve them. Finally, when they find out that Atrahasis has survived, they decide that a limited number of human beings can reproduce.

The motif of the Flood is dealt with even much more extensive in the so-called *Gilgamesh* epic. The oldest cuneiform tablets of this text date from the 13<sup>th</sup> century BCE (although the epic undoubtedly is much older). It tells about Gilgamesh, king of Uruk in Babylonia. As a real despot, he was making life on earth very hard. For that reason, the gods created the monster Enkidu as his opponent, who finally will become Enkidu's friend. When Enkidu dies, Gilgamesh starts a search for eternal life. During his search, he meets Utnapishtim, who has survived a Flood.

In the eleventh tablet of the *Gilgamesh* epic, Utnapishtim tells Gilgamesh how the god Ea has informed him that a Flood would be destroying the world, and that he, in building an ark, in which he had to take his family and "seed of all living things", could escape the Flood:

Utnapishtim said to him, to Gilgamesh: "Let me reveal to you, O Gilgamesh, a hidden matter, and a secret of the gods let me tell you. Shuruppak, a city you know of, [and which on] Euphrates [bank] is situated, that city was ancient and the gods were within it. The great gods resolved to send the deluge. They [sw]ore their father Anu, their counsellor the warrior Enlil, their throne-bearer Nimurta, their canal-officer Ennugi. The leader Ea was under oath with them. He repeated their plans to the reed hut: "Reed hut, reed hut, wall, wall! Listen reed hut, be mindful, wall! Man of Shuruppak, son of Ubartutu, destroy this house, build a ship. Forsake possessions, seek life. Build an ark and save life. Take aboard hip seed of all living things. The ship which you shall build, let her dimensions be measured off. Let her width and length be equal, roof her over like a hidden depth."

I understood full well, I said to Ea my lord, '[Your command], my lord, which you spoke just so, I shall faithfully execute. What shall I answer to the city, the multitude, and the elders?' Ea made ready to speak, saying to me, his servant: "Young man, do you speak to them thus: 'It seems that Enlil dislikes me, I cannot dwell in your city, I may not set my foot on the dry land of Enlil, I shall go down to the depths and dwell with my lord Ea. [Upon] you shall he shower down in abundance (...)'".

On the fifth day I laid her framework, one full acre was her floorspace, ten dozen cubits each as the height of her walls, ten dozen cubits each were the edges around her. I laid out her contours, I sketched out her lines, I decked her in six, I divided her in seven. Her interior I divided nine ways, I drove the waterplugs into her. I saw to the spars and laid in what was needful. Thrice 3600 measures of pitch I poured in the oven. Thrice 3600 measures of tar did [I pour out] in side her. Thrice 3600 measures of oil for the workers who carried the baskets, aside from the 300 measures of oil that the caulking consumed, and twice 3600 measures of oil that the boatmen stored away. For the [builders] bullocks were slaughtered, and I killed sheep every day. Fine beer, [grape] wine, oil and date wine [did I give] the workers [to drink] like drinking water. They made a feast as on New Year's Day. [I opened?] ointment, dispensed (it) with my own hand. On the seventh day (?) the ship was completed (...). They brought on gang planks (?), fore and aft. [They ca]me [up] her (side?) two thirds (of her height?). [Whatever I had] I loaded upon her; what silver I had I loaded upon her; what gold I had I loaded upon her; what living creatures I had I loaded upon her. I made go aboard all my family and kin, beasts of the steppe, wild animals of the steppe, all skilled craftsmen I made go on board. Shamash set for me an appointed time: "In the morning when it spates in cakes, in the evening when it rains in grain, go into your ship, batten the door!" That appointed time arrived: in the morning spates in cakes, in the evening rain in grain. I gazed upon the appearance of the storm. The storm was frightful to behold! I went into the ship and battened my door, to the caulker of the ship, to Puzur-Amurri, the boatman. I gave (away my) palace, with all its possessions. At the first glimmer of dawn, a black cloud rose up from the horizon. Inside [the cloud] Adad was thundering. While Shullat and Hanish went on before, moving as a retinue over hill and plain, Erragal tore out the dike posts. Nimurra came and brought with him the dikes. The Anunna-gods held torches aloft, setting the land ablaze with their glow. Adad's awesome power passed over the heavens, whatever was light he turned into darkness. [He smote ...] the land, it shattered like a pot! For one day the storm wind [...]. Swiftly it blew, [the flood came] forth. It was passing over the people like a battle. No one could see his neighbor, nor could the people see each other in the downpour. The gods became frightened of the deluge, they shrank back and went up to Anu's highest heaven. The gods cowered like dogs, crouching outside. Ishtar screamed like a woman in childbirth, and sweet-voiced Belet-[ili] moaned aloud: "Would that day had turned to nought, when I spoke up for evil in the assembly of the gods! How could I have spoken up for evil in the assembly of the gods, and spoken up for an assault to the death against my people? It was I myself who bore my people! (Now) like fish spawn they choke up the sea." The Anunna-gods were weeping with her, the gods sat where they were (?), weeping. Their lips were parched (?), taking on a crust. Six days and [seven] nights the wind continued, the deluge and windstorm levelled the land. When the seventh day arrived, the windstorm and deluge left off their assault, which they had launched, like a fight to the death. The sea grew calm, the tempest grew still, the deluge ceased. I looked at the weather, stillness reigned, and all of mankind had turned into clay. The landscape was flat as a terrace. I opened the hatch, daylight fell upon my face. Crumpling over, I sat down and wept, tears running down my face. I beheld the edges of the world, bordering the sea. At twelve times sixty leagues a mountain rose up. The boat rested on Mount Nimush. Mount Nimush held the boat flat, not allowing it to move. One day, a second day Mount Nimush held the boat fast, not allowing it to move. A third day, a fourth day Mount Nimush held the boat fast, not allowing it to move. A fifth day, a sixth day mount Nimush held the boat fast, not allowing it to move. When the

seventh day arrived, I released a dove to go free. The dove went and returned. No landing place came to view, it turned back. I released a swallow to go free. The swallow went and returned. No landing place came to view, it turned back. I sent a raven to go free. The raven went forth, saw the ebbing of the waters, it ate, circled, left droppings, did not turn back. I released (all) to the four cardinal points. I set up an offering stand on the top of the mountain. Seven and seven cult vessels I set out. I heaped reeds, cedar, and myrtle in their bowls. The gods smelled the savor. The gods smelled the sweet savor. The gods crowded around the sacrificer like flies<sup>7</sup>.

When Enlil, the god who has initiated the flood, notices that Utnapishtim has survived the Flood, he becomes angry. Similar to the – implicit – theme of retribution within the biblical Flood account, Ea reproaches to him: “How could you, unreasoning, have brought on the deluge? Impose punishment on the sinner for his sin, on the transgressor for his transgression”<sup>8</sup>.

The many parallels of the Atrahasis and Gilgamesh epics make clear that the Biblical narrative of the Flood is not at all original. Besides some striking similarities between the biblical and non-biblical flood accounts, one cannot deny that they also differ on important issues. However, a founded judgement on the matter whether the author of the biblical account did know the Babylonian versions is hardly possible.

## 5. Some Perspectives from the Reception History

The Noah narrative should not only be read against the background of ancient Near Eastern texts as the Atrahasis and the Gilgamesh epics. It also is at the origin of a reception history, which starts already within the Old Testament itself. Besides texts that explicitly refer to the figure of Noah – we already mentioned Sirach 44,17<sup>9</sup> –, an implicit reference to the Flood narrative is made within the book of Exodus.

In Exodus 2, one reads about the birth and the ‘rescue’ of Moses. The narrative is well known, and a brief summary of it will immediately demonstrate some similarities with the Flood narrative in Genesis 6–8.

At the end of the book of Genesis, Jacob, together with his twelve sons, has arrived in Egypt. The book of Exodus starts by mentioning that, when the generation of the ancestors has died “the Israelites were fruitful and prolific; they multiplied and grew exceedingly strong, so that the land was filled with them” (Exodus 1,7). Pharaoh, getting afraid that the Israelite people could become more numerous and powerful than the Egyptians, tried “to oppress them with forced labor” (Exodus 1,11). However, the harder the Egyptians oppress, the more the

<sup>7</sup> B.R. Foster, *Gilgamesh*, pp. 458-460.

<sup>8</sup> B.R. Foster, *Gilgamesh*, p. 460.

<sup>9</sup> An explicit reference to Noah also can be found in Isaiah 54,9-10, as well as in Ezekiel 14,14.20; 1 Chronicles 1,4. Moreover, in referring to “the bow in the cloud on the day of rain”, Ezekiel 1,29 makes allusions to the Flood story.

Israelites multiply. Then, Pharaoh orders the Israelite midwives Shiphrah and Puah to kill the new-born Israelite boys. When this plan also fails, Pharaoh commands all his people: "Every boy that is born to the Hebrews you shall throw into the Nile, but you shall let every girl live" (Exodus 1,22).

Even if there are many differences<sup>10</sup>, the resemblances to the Flood narrative are clear: a threat is combatted by water, both in the Genesis as in the Exodus narrative. As in the Flood story, one hero will be saved by God, in order to ensure the future of humankind (in Genesis) or of the people of Israel (in Exodus). In Exodus 2, it is narrated how a son – later, in Exodus 2,10, his name will be mentioned: Moses – is born to a couple from the house of Levi. His mother hides him during three months. When she cannot hide her son any longer, she "got a papyrus basket for him, and plastered it with bitumen and pitch; she put the child in it and placed it among the reeds on the bank of the river" (Exodus 2,3). The basket is found by the daughter of Pharaoh, who rescues the baby that will, consequently, grow up at Pharaoh's court.

In Hebrew, we read that Moses is put in a *tébâh*. Outside the narrative about Moses' rescue, within the Hebrew Bible, this word only occurs within the Flood narrative, where it has a key function. Indeed, the ark which Noah has to build and that will save him his life – and ensure the continuation of humanity – is indicated by the same lexeme<sup>11</sup>. There can be no doubt: just like Noah has been saved by God thanks to an ark in order to guarantee the continuation of humanity, so Moses, also miraculously saved by God thanks to an 'ark', will guarantee the continuation of Israel as a people. Making use of this central motif of the death-bringing water and the life-saving ark, the author of the Exodus narrative makes it clear from the very beginning: with Moses, a new Noah is born, a hero who will rescue the Israelites.

Also in the so-called inter-testamental period, the person of Noah seems to have inspired authors. In particular his extra-ordinary characteristics seems to have been highlighted. In the Ethiopic book of Enoch (1 Enoch; 2<sup>nd</sup> century BCE–1<sup>st</sup> century CE), Noah is presented as an extra-ordinary child, already from his birth on:

And after some days my son, Methuselah, took a wife for his son Lamech, and she became pregnant by him and bore him a son. And his body was white as snow and red as a rose; the hair of his head as white as wood and his *demdema* [long and curly hair – H.A.] beautiful; and as for his eyes, when he opened them the whole house glowed like the sun – (rather) the whole house glowed even more exceedingly. And when he arose from the hands of the midwife, he opened his mouth and spoke to the Lord with righteousness. And his father, Lamech, was afraid of him and fled and went to Methuselah his father, and he said to him: "I have begotten a strange son. He is not like an (ordinary) human being, but he looks like the children of the angels of heaven to me; his form is different, and he is not like us.

---

<sup>10</sup> Undoubtedly, some of these differences are intentional: when God succeeds in destroying evil humanity by water, Pharaoh will not succeed in destroying the just Israelites.

<sup>11</sup> Genesis 6,14[bis].15.16[bis].18.19; 7,1.7.9.13.15.17.18.23; 8;1.4.5.9.10[bis].13.16.19; 9,10.18

His eyes are like the rays of the sun, and his face glorious. It does not seem to me that he is of me, but of angels; and I fear that a wondrous phenomenon may take place upon the earth in his days. So I am beseeching you now, gebbing you in order that you may go to his (grand)father Enoch, our father, and learn from him the truth, for his dwelling place is among the angels”<sup>12</sup>.

The presentation of Noah as an extraordinary person can also be found in the so-called Genesis apocryphon, a literary work – probably going back to the 2<sup>nd</sup> century BCE – that has been discovered in 1947 among the Dead Sea scrolls in Qumran (1Q20 – 1QapGen). The Aramaic work, copied around the beginning of common era, develops, in an auto-biographic style, some themes of Genesis 6–15. In the 2<sup>nd</sup> column of the scroll, Noah’s birth is narrated. As in 1 Enoch, Noah seems to be so extraordinary that his father Lamech is no longer sure that he is indeed his father (Genesis 5,28-29), but that “the conception was (the work) of the Watchers, and the pregnancy of the Holy Ones, and it belonged to the Nephil[in]”<sup>13</sup>. So Lamech asks his wife Bitenosh to tell him the truth. Her answer is clear:

O my lord and brother! [Remember] my sexual pleasure. I swear to you by the Great Holy One, by the king of the hea[ven]s ... that this seed comes from you, that this pregnancy comes from you, that the planting of [this] fruit comes from you ... and not from any foreigner nor from any of the watchers or sons of heav[en]<sup>14</sup>.

Columns VI–XVII present themselves as the “book of the words of Noah”<sup>15</sup>. Here, Noah presents himself as a righteous man: “I was planted for truth, and all my life I behaved in truth, and walked in the paths of eternal verity, and with me the holly”<sup>16</sup>. Although some passages of the Genesis apocryphon are quite similar to the biblical account about Noah (e.g. Noah’s drunkenness in Genesis 9,20-27 and 1QapGen 12), most of the traditions about Noah in 1QapGen (e.g. Noah’s visions and the division of the land under his sons) do not have a counterpart in the biblical text.

Finally, an extensive version of the Flood narrative also can be found within the Book of Jubilees, one of the most important para-biblical texts. The complete text can only be read in an Ethiopic translation of a lost Greek version. However, scholars always have been presupposing that Jubilees originally has been written in Hebrew. This presupposition has been confirmed by the discovery of fifteen fragmentary copies of the text in Qumran (two from cave 1; two from cave 2; one from cave 3; nine from cave 4; one from cave 11). In Jubilees 5–10, several stories about Noah can be found. The narrative of the Flood is rather marginal. More

<sup>12</sup> E. Isaac, 1 Enoch, p. 86.

<sup>13</sup> F. García Martínez & E. Tigchelaar, *The Dead Sea Scrolls*, p. 29.

<sup>14</sup> F. García Martínez & E. Tigchelaar, *The Dead Sea Scrolls*, pp. 29-31.

<sup>15</sup> F. García Martínez & E. Tigchelaar, *The Dead Sea Scrolls*, pp. 31.

<sup>16</sup> F. García Martínez & E. Tigchelaar, *The Dead Sea Scrolls*, pp. 31. In 1QapGen 6,7 the name of Noah’s wife is mentioned: Amzara.

important is the document's focus on legal and ritual elements (on injustice, blood pollution, first fruits), as well as the division of the earth for Noah's sons.

In the context of what has been said concerning the doctrine of retribution – the Flood as a divine punishment for evil human behaviour –, the book of Jubilees considers the Flood as a turning point:

For the children of Israel it has been written and ordained: "If they return to him in righteousness, he will forgive all of their sins and he will pardon all of their transgressions." It is written and it is ordained. "He will have mercy on all who return from all their error, once each year." But to any who corrupted their way and their counsel before the Flood, he did not show partiality, except Noah alone, for he showed partiality to him for the sake of his sons whom he saved from the waters of the Flood (and) for his sake because his heart was righteous in all of his ways just as it was commanded concerning him. And he did not transgress anything which was ordained for him<sup>17</sup>.

## 6. Conclusion

Even if the narrative of Noah's ark and the Flood as such do not seem to have been one of the major themes of the Bible, some very important elements are present *in nucleus* within these chapters of Genesis. Being part of the primeval 'history', the Noah tale clearly functions as a bridge between 'prehistory' and Israel's 'history', introducing the motif of the 'covenant'. *In se*, the Noah story has nothing to do with 'history'. As the brief presentation of the Gilgamesh and the Atrahasis epic has made clear, the motif of a massive Flood, the destruction of humankind as a punishment by (the) god(s), and the rescue of a hero due to a divine intervention are common themes. Within biblical tradition, it is precisely this miraculous saving of the hero from destroying water that has become the prototype of Moses: just like Noah, saved by God from the flood and thus guaranteeing the 'survival' of the creation, so Moses, saved on a miraculous way from the water of the Nile, will become Israel's saviour.

Thus, biblical scholarship of the last two centuries has made it clear, the fact that the Noah story is not history, but story. This implies that we do not have to look for a historical basis within these mythical texts, even if people have always been struck by deathly inundations, and that it is not impossible that such an inundation has inspired the authors of these flood myths. As a result, the numerous attempts explaining current geological phenomena against its background or digging for Noah's ark should only be taken as seriously as looking for the land of Cockaigne<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> O.S. Wintermute, Jubilees, p. 65.

<sup>18</sup> Just to mention two titles: C.A. Hill, *The Grand Canyon* and L.G. Collins, *Noah's Ark*, pp. 218-228..

## References

- Arnold, B.T. & Weisberg, D.B. (2002), A Centennial Review of Friedrich Delitzsch's 'Babel und Bibel' Lectures. *Journal of Biblical Literature*, 121, 441-457.
- Carr, D.M. (1996), *Reading the Fractures of Genesis. Historical and Literary Approaches*. Louisville, KY: Westminster John Knox.
- Collins, L.G. (2016). Noah's Ark near Dogubayazit, Turkey? *Perspectives on Science and Christian Faith* 68, 218-228.
- Foster, B.R. (1997). Gilgamesh (1.132). In W.H. Hallo (Ed.), *The Context of Scripture. Volume 1: Canonical Compositions from the Biblical World* (pp. 458-460). Leiden: Brill.
- Foster, B.R. (1997) Atra-hasis (1.130). In W.H. Hallo (Ed.), *The Context of Scripture. Volume 1: Canonical Compositions from the Biblical World* (pp. 450-453). Leiden: Brill.
- García Martínez, F. & Tigchelaar, E.J.C. (2000). *The Dead Sea Scrolls Study Edition. Volume 1 (1Q1-4Q273)*. Leiden: Brill.
- Hill, C.A. (2016). *The Grand Canyon, Monument to an Ancient Earth. Can Noah's Flood Explain the Grand Canyon?* Grand Rapids: Kregel.
- Houtman, C. (1993). *Exodus. Volume 1*. Kampen: Kok (Historical Commentary on the Old Testament).
- Isaac, E., (1983). 1 (Ethiopic Apocalypse of) Enoch (Second Century bc – First Century ad). In J.H. Charlesworth, *The Old Testament Pseudepigrapha. Volume 1: Apocalyptic Literature and Testaments* (pp. 5-89). New York: Doubleday.
- Johanning, K. (1988). *Der Bibel-Babel-Streit: Eine forschungsgeschichtliche Studie*. Frankfurt am Main: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften 23/343).
- Kikawada, I.M. (1992), Noah and the Ark. *Anchor Bible Dictionary* 4, 1123-1131.
- Lehmann, R.G. (1994). *Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit*. Freiburg – Göttingen: Universitätsverlag – Vandenhoeck & Ruprecht (Orbis Biblicus et Orientalis, 113).
- Segovia, C.A. (2015). *The Quranic Noah and the Making of the Islamic Prophet: A Study of Intertextuality and Religious Identity Formation in Late Antiquity*. Berlin: De Gruyter.
- Westermann, C. (1974). *Genesis. I. Teilband. Genesis 1-11*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener (Biblischer Kommentar Altes Testament 1/1).
- Wintermute, O.S. (1985). Jubilees (Second Century bc). A New Translation and Introduction. In J.H. Charlesworth, *The Old Testament Pseudepigrapha. Volume 2: Expansions of the 'Old Testament' and Legends, Wisdom and Philosophic Literature, Prayers, Psalms and Odes, Fragments of Lost Judeo-Hellenistic Works* (pp. 35-142). New York: Doubleday.

## Abstract

The Biblical Flood narrative is part of Israel's so-called primeval history as narrated in the book of Genesis (Gen 6-9). However, this story about Noah, a human hero and his family, who are saved by God from a devastating flood – sent by the deity itself – in order to be the father of a new era, has not been invented by the Biblical authors themselves. Undoubtedly, they have been inspired by much older texts such as the Mesopotamian Atrahasis or Gilgamesh epics. In its turn, however, the Biblical Noah narrative has again given rise to many interpretations, both in Jewish and in Christian literature. This paper demonstrates that an adequate understanding of the biblical narrative should take its literary context into account. In addition to that, it aims at illustrating how Noah has become an important and influential theological motif.

## As Águas e o Seco: um Ensaio sobre Redenção e Salvação de Israel na Bíblia Hebraica.

The Waters and the Dry: An Essay on the Redemption and Salvation of Israel in the Hebrew Bible

Suzana Chwartz

Universidade de São Paulo, 2018

Palavras-chave: criação, dilúvio, êxodo, salvação, Israel, Bíblia hebraica.  
Keywords: creation, deluge, exodus, salvation, Israel, Hebrew Bible.

No primeiro capítulo do livro do Gênesis, as águas primordiais que recobrem o abismo são inertes e inférteis. Despido do seu caráter mitológico, o mar da criação é impotente. E, no entanto, represar as águas constitui um passo vital para a criação do cosmos ordenado: no segundo dia, Deus separa as águas em superiores e inferiores, estendendo entre elas o firmamento, para em seguida represá-las, confinando-as a um só lugar, para que o seco, designado aí como *yabasháh*, apareça e a criação continue seu curso.

A gênese de Israel na História também é marcada pela vitória sobre o mar: Deus, ao fender, i.e. separar, as águas do Mar dos Juncos, revela o seco (*yabasháh*) que constituirá o caminho pelo qual passarão os israelitas.

Das mesmas águas, reunidas e tornadas letais, Deus cria uma sepultura para os egípcios. As águas assumem a sua suprema valência negativa no episódio do Dilúvio: são águas inumeráveis, superiores e inferiores novamente misturadas, perfazendo a trajetória inversa da criação.

A terra seca que finalmente emerge das águas constitui um polo de salvação, assim como o caminho no fundo do Mar dos Juncos e o seco de Gênesis 1, todos designados pela mesma palavra-guia: *yabasháh*.

O mesmo eixo simbólico marca o retorno dos exilados na Babilônia a Sião, no século 6 a. E.C., alinhando este evento histórico aos episódios da Criação, Dilúvio e Êxodo.

Todos esses episódios cosmogônicos – a criação do universo, o dilúvio, a gênese de Israel na história (travessia do mar dos Juncos) e sua regeneração e renascimento (o retorno dos exilados a Sião) compartilham um amplo arcabouço figurativo, de profundo significado teológico-uterino, ao colocar no mesmo plano

simbólico a arca, a cesta de Moisés (ambas designadas pela palavra-guia *tevah*, de provável origem egípcia <sup>1</sup>) e as muralhas de Jerusalém.

A caminho da Terra Prometida, os filhos de Israel atravessaram o mar; mas esse mar não foi o Mar Vermelho. Como está no Cântico que celebra a travessia:

“Os carros do faraó e suas tropas ao mar lançou;  
a elite de seus cavaleiros no Mar dos Juncos afundou.”  
Êxodo 15:4 <sup>2</sup>

Todos sabem onde fica o Mar Vermelho, mas ninguém sabe ao certo onde é o Mar dos Juncos (*yam suf*). *Yam* é a palavra semita para mar, e *suf*, junco, é uma palavra egípcia, como tantas outras no relato do Êxodo.

Os estudiosos ainda não chegaram a um consenso sobre sua localização, sendo mais provável que pertença ao conjunto hídrico da região do delta do Nilo, onde os israelitas viviam desde os tempos de José.

Como *yam suf* se transformou em Mar Vermelho ?

Na Septuaginta, composta na Alexandria dos séculos 3 e 2 a.E.C., os tradutores substituíram o Mar dos Juncos do hebraico original pelo Mar Vermelho, *Erythra Thalassa*, uma tradição que se consolidou na Vulgata, onde o o mar do Êxodo é denominado *Mare Rubrum*.

Uma vez que a Bíblia hebraica passou a ser conhecida no mundo como o Antigo Testamento do cânone cristão, o famoso Mar Vermelho engolfou o obscuro Mar dos Juncos, que permaneceu reduto de um exíguo grupo de eruditos que estudam as Escrituras em sua língua original.

Conheciam os tradutores alexandrinos o Mar dos Juncos ? Tanto pode ser que sim como não. Mas não era essa a questão que os mobilizava. O foco dos tradutores era caracterizar o Mar da Travessia como um empecilho implacável: o mar a ser enfrentado, fendido e atravessado a pé enxuto tinha que ser um símbolo flagrante e inequívoco do caos; tinha que ser enorme, poderoso, ameaçador.

Apenas dois mares se prestariam a tal caracterização: o Mediterrâneo e o Mar Vermelho. O primeiro, conhecido nos tempos bíblicos como o Grande Mar ou o Mar dos Filisteus, foi descartado no próprio relato bíblico por razões estratégicas, uma vez que às suas margens foram edificadas sólidas praças- forte egípcias. A outra opção era o Mar Vermelho. Assim, o texto original foi corrompido em favor da grandeza do mar.

*Thalassa*, que significa mar em grego, era a deusa que personificava o mar primordial, juntamente com seu contraparte *Pontus*, na mitologia grega.

Não se pode descartar a possibilidade de esse fator ter influenciado a decisão dos tradutores, uma vez que no Oriente Médio antigo, o mar primordial é personificado por deusas e deuses, muitas vezes concebidos como horrendos

<sup>1</sup> BROWN, DRIVER, BRIGGS. Hebrew and English Lexicon; acessado em biblehub.com.

<sup>2</sup> Citações bíblicas são da edição AA – Almeida Atualizada (biblia.com.), exceto quando assinalado de outra forma; a transliteração segue o padrão coloquial, que prioriza a pronúncia correta do hebraico bíblico pelo leitor; neste sistema, deve-se pronunciar *ch* como *j*, em espanhol.

monstros híbridos, serpentes e dragões, invariavelmente derrotados pelo deus-herói em um feroz combate primevo, no início dos tempos.

No épico mesopotâmico *Ennuma Elish*, Marduk triunfa sobre a furiosa mãe-mar, o monstro Tiamat, e com sete ventos revolve suas entranhas, após sua morte – uma ação que precede a divisão de sua carcaça em céus e terra.

No épico canaanita, Baal derrota o mar, uma entidade masculina, designada no mito como o príncipe Yam (mar), o juiz Nahar (rio), Lotan (que equivale ao Leviatã bíblico) o dragão de 7 cabeças, e Tanin, antes de construir seu palácio e ser entronizado como deus chefe do Panteão.<sup>3</sup>

Ecossistemas de um embate semelhante com o mar e monstros marinhos mitológicos reverberam nas palavras do salmista e dos profetas.

“Tu, porém, ó Deus, és meu rei desde a origem  
que opera libertações pela terra;  
Tu dividistes o mar com teu poder,  
quebrastes as cabeças dos monstros das águas.”  
Salmo 74:12-13

Fortemente enraizado na tradição popular de Israel, esse mito atravessa gerações: o livro apócrifo de Enoc (60:7-8) registra a existência de um monstro fêmea chamado Leviatã, que habita os oito abismos do oceano e que é derrotado pelo Deus de Israel.; Daniel, em suas visões simbólicas, descreve quatro ventos tempestuosos que agitam o grande mar, do qual emergem quatro bestas, que simbolizam caos e destruição.

No relato da criação do universo, no primeiro capítulo do livro de Gênesis, predomina o mistério da imponência da presença e da criatividade divina. As águas primordiais, que recobrem o abismo, não são ameaçadoras nem perigosas, mas inertes e inférteis. Deus não encontra oposição, porque o caos aquoso do Gênesis, uma vez desprovido de qualquer caráter mitológico, torna-se impotente.

E, no entanto, represar as águas do abismo é um passo vital para a criação do cosmos ordenado: no segundo dia da criação, Deus separa as águas, que tudo recobrem, em águas superiores e inferiores, estendendo entre elas o firmamento, para em seguida represá-las, confinando-as a um só lugar, de modo que o seco (*yabasháh*) apareça e a criação continue seu curso, com a invenção da natureza, condição primordial para toda e qualquer vida na terra.

Assim o mar é domado e dominado, desmitificado e despersonalizado; é Deus quem define sua essência, conferindo a ele seu nome: *yam*; e, nas entrelinhas, derrotando as divindades a ele associadas, inclusive os grandes monstros marinhos (*hataniním hagedolím*) que receberiam seu golpe de misericórdia ao serem criados, no quinto dia, juntamente com outras criaturas que rastejam e que foram trazidas pelas águas matriciais, a comando de Deus.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Mitos do Antigo Oriente Médio em Textos do Antigo Oriente Médio. VV.AA. São Paulo: Paulus, 1985.

<sup>4</sup> É importante notar que os monstros marinhos, assim como céus e terra e o humano são criados pela forma verbal *bara'*, cujo único sujeito é Deus em toda a Bíblia hebraica e que pode ser tra-

A gênese de Israel na História também é marcada pela vitória cosmogônica sobre o mar: Deus, ao fender, i.e., separar as águas do Mar dos Juncos, revela o seco (*yabasháh*) que constituirá o caminho pelo qual passarão os israelitas. Das mesmas águas, reunidas e, assim, tornadas letais, Deus cria uma sepultura para os egípcios, associados ao monstro marinho Raab, em Isaías 30:7.

A travessia do mar pelos israelitas se nutre também do episódio do Dilúvio, quando as águas assumem a sua suprema valência negativa: são águas inumeráveis, que procedem da abertura simultânea das comportas do céu e das fontes do abismo, águas superiores e inferiores novamente misturadas, perfazendo a trajetória inversa da criação.

São águas matriciais, mas em seu sentido devorador e aprisionador, uma vez que traga e extermina toda a criação, maculada pelo *hamas*, termo bíblico que designa a maldade e a corrupção da humanidade, tão ofensiva a Deus, que o faz se arrepender de ter criado a terra e os homens, como se lê em Gênesis 6:5-6,12-13:

“Viu o Senhor que era grande a maldade (*hamas*) do homem na terra, e que toda a imaginação dos pensamentos de seu coração era má continuamente.

Então arrependeu-se o Senhor de haver feito o homem na terra, e isso lhe pesou no coração.

.....

Viu Deus a terra,  
e eis que estava corrompida

.....

Então disse Deus a Noé:

O fim de toda carne é chegado perante mim;  
porque a terra está cheia da violência (*hamas*) dos homens;  
eis que os destruirei juntamente com a terra.”

A terra seca que, finalmente, emerge das águas do dilúvio, constitui um polo de salvação, assim como o caminho no fundo do Mar dos Juncos e o seco de Gênesis 1, todos designados pela mesma palavra-guia: *yabasháh*.

O mesmo eixo simbólico marca o retorno dos exilados a Sião, no século 6 a. E.C., alinhando esse evento histórico aos episódios da criação, dilúvio e êxodo.

Novamente a história impõe aos israelitas o percurso servidão – liberdade, morte-vida e Deus reconduz o seu povo à terra natal, da mesma forma como os conduziu, no passado, à terra prometida.

Todos esses episódios cosmogônicos – a criação do universo, a vitória mitológica sobre o mar, a gênese de Israel na história (travessia do mar dos Juncos) e sua regeneração e renascimento (o retorno dos exilados) – compartilham, além do significado teológico, um amplo arcabouço simbólico, e são celebrados conjuntamente pelo profeta Isaías, em um canto seminal, que evoca a ação salvadora de Deus e a superação de todos os medos – mitológicos e mundanos:

---

duzido como engendrar; já os outros verbos empregados para designar a ação criadora de Deus compartilham uma dimensão concreta, como fazer, construir e modelar.

“Desperta, desperta,  
 veste-te de força, ó braço do Senhor;  
 desperta como nos dias da antigüidade,  
 como nas gerações antigas.

Porventura não és tu aquele que cortou em pedaços a Raabe,  
 e traspassou ao dragão,  
 Não és tu aquele que secou o mar,  
 as águas do grande abismo?

o que fez do fundo do mar um caminho,  
 para que por ele passassem os remidos?

Assim voltarão os resgatados do Senhor,  
 e virão com júbilo a Sião;  
 e haverá perpétua alegria sobre as suas cabeças;

gozo e alegria alcançarão,  
 a tristeza e o gemido fugirão.  
 Eu, eu sou aquele que vos consola;  
 quem, pois, és tu, para teres medo dum homem, que é mortal,  
 ou do filho do homem que se tornará como feno;  
 e te esqueces de Senhor, o teu Criador,  
 que estendeu os céus, e fundou a terra,  
 e temes continuamente o dia todo  
 por causa do furor do opressor,  
 quando se prepara para destruir?

Onde está o furor do opressor?  
 O exilado cativo depressa será solto,  
 e não morrerá para ir à sepultura,  
 nem lhe faltará o pão.

Pois eu sou o Senhor teu Deus, que agita o mar,  
 de modo que bramem as suas ondas.  
 O Senhor dos exércitos é o seu nome.

E pus as minhas palavras na tua boca,  
 e te cubro com a sombra da minha mão;  
 para plantar os céus, e para fundar a terra,  
 e para dizer a Sião: Tu és o meu povo. “  
 Isaías 51:9-16

Nesse poema, o povo de Israel é criado diretamente pelo Deus demiurgo. Muito antiga, essa auto-percepção de Israel figura no Cântico do Mar, que celebra a travessia do mar dos Juncos, uma das poesias mais importantes e autoritárias do cânone judaico, na qual se emprega o verbo do radical *qana'* com o sentido arcaico de formar, como se lê em Êxodo 15:16-17.

Na qualidade de redentor, Deus assegura a seu povo – os redimidos do Egito, nos tempos antigos, e os redimidos do exílio da Babilônia – a proteção de sua presença, que supera os limites da realidade:

“Quando passares pela água, estarei contigo;  
quando passares rios, não te submergirão, quando andares pelo fogo, não te  
queimarás.”  
Isaías 43: 2-3

A simbologia da salvação divina que promove a interconexão entre os episódios, permite ao leitor-ouvinte apreender a magnitude do plano divino para Israel e seu nexos lógico, muitas vezes tornado incompreensível pelo caráter fragmentado de toda experiência humana.

Enquanto a terra seca pavimentada, com seu pó, o caminho da salvação, muralhas, muros e paredes envolvem Israel num amplexo protetor, um claro apelo à simbologia uterina.

Muito coerentemente, a salvação de Deus brota do sentimento misto de amor e fidelidade que Deus nutre por Israel, designado em hebraico como *rachamím*, derivado *réchem*, que significa útero.

As muralhas de água, que ladeiam os israelitas durante a travessia do Mar dos Juncos, remetem às muralhas de Jerusalém e as paredes protetoras da arca de Noé e da cesta de Moisés <sup>5</sup>.

“Quando os filhos de Israel passaram pelo meio do mar, as águas eram para eles como um muro à direita e à esquerda.  
Naquele dia, o Senhor salvou Israel das mãos dos egípcios. “  
Êxodo 14: 29-30

Coerentemente, as muralhas de Jerusalém são agentes da salvação divina:

“Naquele dia cantar-se-á este cântico na terra de Judá:  
temos uma cidade forte, para nossa salvação; ele nos deu muro e antemuro.  
Aos teus muros chamarás Salvação e às tuas portas  
‘Louvor’.”  
Isaías 60: 18

Até que muralhas se tornem desnecessárias: Deus, essencialmente transcendental, torna-se imanente para assegurar a salvação de Israel:

“Pois eu, diz o Senhor, lhe serei um muro de fogo ao seu redor...”  
Zacarias 2:5

Essa ideia nos remete novamente ao Êxodo do Egito: antes de enfrentar o mar, os israelitas têm que enfrentar o deserto, sendo que essas duas esferas são equivalentes, no que diz respeito a seu potencial de morte e destruição.

“Com certeza estão desorientados, perplexos; fechou-se sobre eles o deserto”  
dirá o faraó <sup>6</sup> sobre o destino provável desse povo de pastores, que não conhece

<sup>5</sup> O termo *tevah* designa tanto a arca de Noé como a cesta do bebê Moisés, ambas flutuando nas águas, guiadas apenas pela providência divina.

<sup>6</sup> Êxodo 14:3

o deserto e seus perigos. O deserto de fato teria sido a sepultura dos filhos de Israel, se Deus não tivesse se postado à frente do povo, como uma coluna, para guiá-lo dia e noite, evitando que vagassem sem rumo e se perdessem na aridez incomensurável do deserto de Shur.

“E o Senhor ia adiante deles, de dia numa coluna de nuvem, para os guiar pelo caminho, e de noite numa coluna de fogo para os iluminar, a fim de que caminhassem de dia e de noite.

Não desaparecia de diante do povo a coluna de nuvem de dia, nem a coluna de fogo de noite.”

Êxodo 13: 21-22

Em um dado momento, os israelitas se encontram acuados entre o deserto e o mar: estão de costas para o deserto – onde acampam os egípcios com suas hostes – sem poder retornar, e de frente para o mar, sem poder avançar.

A Bíblia hebraica, com sua força de síntese e incomparável e brilhante simplicidade, compõe uma das mais expressivas imagens da proteção divina: a mesma coluna que seguia à frente para guiar, desloca-se para trás para proteger.

“Então o anjo de Deus,  
que ia adiante do exército de Israel,  
se retirou e se pôs atrás deles;  
também a coluna de nuvem se retirou de diante deles  
e se pôs atrás, colocando-se entre o campo dos egípcios e o campo dos israelitas;  
assim havia nuvem e trevas;  
contudo aquela clareava a noite para Israel; de maneira que em toda a noite não se aproximou um do outro.”

Êxodo 14:19

O díptico luz e trevas, somado ao universo simbólico que une todas essas passagens, literalmente ilumina o seu nexos: pela força de sua ação criadora, Deus triunfa sobre as forças primordiais do caos.

A esse caos, no entanto, foi agregado um elemento da História, que substitui o monstro mitológico e lhe confere uma dimensão moral. Esse elemento são os egípcios e os babilônios, cuja dissolução moral remete ao *hamas*, a corrupção da humanidade na história do Dilúvio.

Israel, criada diretamente por Deus, é como o cosmos ordenado: emerge das trevas para a luz, do mar para a terra seca, da inércia de servir a um homem que se crê deus (o faraó) e a um povo idólatra (os babilônios) ao ímpeto de finalmente cumprir sua missão universal.

Deus cria e escolhe Israel para servi-lo, como um sacerdote serve no Templo, e assim, refletir na terra a santidade do próprio Deus.

“Eu sou o Senhor que vos faço subir da terra do Egito para que eu seja o vosso Deus; sereis santo, porque eu sou santo.”

Levítico 11:45

Fala à Congregação dos Filhos de Israel e dizê-lhes:

Sereis santos porque eu, o Senhor, vosso Deus, sou santo.”

Levítico 19:2

Portanto, os criou; à sua imagem e semelhança os criou. Salvação e criação unem-se em Israel, entrecruzando suas sendas.

Se Deus é fonte perpétua de luz para Israel, como afirma o profeta, é em Israel que reside a luz primordial, criada no primeiro dia.

E, ao estabelecer Israel “ como uma luz para as nações “, Deus estende a sua salvação à humanidade.

“Levanta-te, resplandece,  
 porque é chegada a tua luz,  
 e é nascida sobre ti a glória do Senhor.  
 Pois eis que as trevas cobrirão a terra,  
 e a escuridão os povos;  
 mas sobre ti o Senhor virá surgindo,  
 e a sua glória se verá sobre ti.  
 E nações caminharão para a tua luz,  
 e reis para o resplendor da tua aurora.

.....  
 Não te servirá mais o sol para luz do dia,  
 nem com o seu resplendor a lua te iluminará;  
 mas o Senhor será a tua luz perpétua,  
 e o teu Deus a tua glória. “  
 Isaías 60:1-3; 19.

## Bibliografia

AA – Almeida Atualizada. Disponível em <https://pesquisa.biblia.com.br/pt-BR/AA>  
 VV. AA. (1985). *Mitos do Antigo Oriente Médio em Coletânea de Textos do Antigo Oriente Médio*.  
 São Paulo: Paulus.

## Resumo

Este ensaio explora o eixo simbólico a alguns dos episódios cosmogônicos na Bíblia hebraica, a saber, a reunião das águas da criação, o desfecho do Dilúvio, a gênese de Israel na história com a travessia do Mar dos Juncos e o retorno dos exilados a Sião.

Tendo como ponto de partida a palavra-guia *yabasháh* (seco) propõe-se um percurso analítico com o intuito de elucidar a magnitude do plano divino para Israel, bem como o seu nexos lógico.

## Abstract

This essay explores the symbolic axis to some cosmogonic episodes in the Hebrew Bible, namely, the gathering of the waters of creation, the closure of the Flood, the genesis of Israel in history through the crossing of the Sea of Reeds, and the return of the exiles to Zion. Taking as its starting point the guide word *yabasháh* (dry), this essay proposes a new platform for the apprehension of the magnitude of the divine plan for Israel, as well as its logical nexus.

## Inmortalización y adivinación en la llamada ‘liturgia de Mitra’ (PGM IV 475-820)<sup>1</sup>

Immortalization and Divination in the So-Called ‘Mithras Liturgy’ (PGM IV 475-820)

Emilio Suárez de la Torre

Universitat Pompeu Fabra

**Palavras-chave:** Liturgia de Mitra, papiros mágicos, magia, adivinación, misticismo, filosofía.  
**Keywords:** Mithras Liturgy, magical papyri, magic, divination, mysticism, philosophy.

### 1. Preámbulo

Por su extensión y por la variedad e importancia de los textos que contiene, el papiro mágico IV<sup>2</sup> es lógicamente aquél sobre el que más se ha escrito dentro del llamado “grupo tebano”. A su vez, dentro de ese papiro IV destaca la atención que los estudiosos han dedicado al texto objeto de la presente intervención, designado unas veces como “liturgia de Mitra” y otras como “receta de inmortalidad” y que, como es bien sabido, no es exactamente ni una cosa ni otra. En esta intervención me limitaré a algunas observaciones sobre los aspectos que considero más relevantes. En relación con la temática del congreso podríamos decir que la magia, con esta clase de rituales, ayuda a conseguir una especie de “redención personal”, pero reconozco que el término “redención” quizá no sea muy adecuado para la magia ni, desde luego, para el contexto socio-religioso.

Cada receta de los papiros mágicos, aunque conservemos un único texto, tiene tras de sí una historia más o menos larga, que deja algunas huellas en su configuración y en su inclusión en el conjunto del manual o formulario. El carác-

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2017-87558-P (AEI/FEDER,UE), titulado “Individuo, divinidades y sociedad en los papiros mágicos griegos y documentos afines”, subvencionado por el MINECO. Agradezco a la profesora María Fernanda Brasete y a todos los organizadores del presente Congreso su amable invitación y su excelente acogida.

<sup>2</sup> Salvo indicación expresa en contra, las citas corresponden al texto de la edición de Preisendanz (I, 1973<sup>3</sup>).

ter variado del manual implica una selección y recombinación a partir de otros manuales o una suma de recetas aisladas. En este caso hay algunos detalles notables, empezando por su ‘incrustación’ entre versos homéricos usados con finalidad mágica que deberían ir juntos<sup>3</sup>. Así, la introducción podría corresponder al texto del primer “autor”, pero podría ser un añadido del ‘recopilador’ en un contexto de ‘círculo cerrado’ de transmisión mágica (que, sin embargo, hay que hacer compatible con el “negocio”). Faltan detalles de la preparación del ritual al comienzo, pero las indicaciones finales apuntan a cierta ‘historia’ del uso de la receta y sí que introducen información práctica.

Una pregunta sustancial es si verdaderamente estamos ante un ritual o liturgia con alguna correspondencia real en la práctica religiosa no mágica y, en consecuencia, si es una adaptación a la práctica mágica mediante el conocido procedimiento de “miniaturización” y adaptación al uso privado, individual. La respuesta no es sencilla. Por ejemplo (por citar algunas de las teorías más influyentes, sobre las que volveremos), Dieterich defendió la naturaleza mitraica básica del ritual, que definía sin dudar como una liturgia<sup>4</sup>, mientras que Merkelbach<sup>5</sup> se inclinó por una liturgia al dios sintetizado en la figuras de *Pschai* y *Aión*. Mi opinión es que las dos hipótesis son excesivamente rígidas. Pero, en cualquier caso, habrá que entender que se refieren al uso “primario”, mientras que lo que nos tenemos que preguntar es por el posible ritual *mágico*. Para Festugière<sup>6</sup>, en su defensa del valor hermético de este texto, estaríamos ante una descripción meramente simbólica de la *unio mystica*, pero lo cierto es que sí que se dan detalles muy concretos que apuntan a un ritual mágico que algo tiene de “espectáculo”.

Algo parecido sucede cuando intentamos asignar el contenido teórico de la receta a una corriente concreta: las concomitancias (por muy parciales o limitadas que sean) con el mitraísmo, el estoicismo, el hermetismo, el gnosticismo, el pitagorismo o el neoplatonismo (y, más concretamente, la teúrgia)<sup>7</sup> son más o menos claras, pero es arriesgado etiquetar unos textos que, en realidad, son elaboraciones surgidas en círculos de practicantes de la magia que quieren dotar al ritual y a su contenido de una impronta mística y misteriosa, en competencia con la actividad religiosa y filosófica circundante, pero que han de conseguir producir espectaculares recetas accesibles a una variada clientela, cuyos intereses y aspiraciones no solían ser los que podrían lograrse por los medios habituales,

<sup>3</sup> Sobre estos versos homéricos remito a Suárez (2011). Se suele admitir que se trata de un “despiste” del copista (que copió dos de ellos y al final volvió a introducir los otros dos), pero, como ha señalado Zago (2017), 202-203, desde el punto de vista paleográfico, no puede aceptarse una “inserción”. Es muy interesante su interpretación de que los versos están “enmarcando” la liturgia, a modo de filacteria.

<sup>4</sup> Dieterich (1923<sup>3</sup>), 28-29.

<sup>5</sup> Merkelbach (1992).

<sup>6</sup> Festugière (1984<sup>2</sup>), III 169-174

<sup>7</sup> Resúmenes de estas opiniones (con interesantes aportaciones propias) pueden verse en Betz (2003), Mastrocinque (1998, 2017), Edmonds III (2003, 2004, 2009), Tommasi-Moreschini (2006), Zago (2010) y, con especial clarividencia crítica, Sfameni Gasparro (2011).

aunque la coincidencia parcial de procedimiento y lenguaje filosófico y religioso con aquello que le podría resultar familiar podrían dar ciertas garantías al usuario.

Como se ve en el título, aunque volveré sobre la cuestión de la presencia de coincidencias con corrientes religiosas y filosóficas, quiero replantear aquí la principal característica de este texto, que es la siguiente: estamos antes un ejemplo interesantísimo de procedimiento detallado de elevación al mundo celestial y encuentro con la divinidad (un espectacular caso de *sýstasis*) que se entiende como una “inmortalización” (gr. ἀπαθανατισμός), pero con la doble particularidad de que ha de repetirse a lo largo del año y de que, en el momento del encuentro con la deidad suprema (que se entiende que es Helio-Mitra), se convierte en una consulta oracular, hasta el punto de que ésta parece ser la finalidad principal del ritual. Pero antes de expresar mi opinión, veamos otras cuestiones importantes.

## 2. Estructura

El conjunto puede reducirse a tres partes de las cuales me detendré sólo en la segunda. Serían<sup>8</sup> las siguientes:

- I. **Introducción**, con una primera invocación del “mago”, quien da garantía así de “revelación divina” a través de un arcángel enviado por “el gran dios Helio Mitra”. Con lenguaje misterico, se especifica que la finalidad de la revelación es el modo en que el sujeto (y sólo él) puede subir al cielo y “contemplar todo” (cf. término misterico κατοπτεύω, en correspondencia con las numerosas apariciones de “ὄψει” en el texto, 13 veces): 475-85.
- II. **Cuerpo del ritual** (“viaje astral” en el denominado ἀπαθανατισμός, que yo traduciría por “suspensión o interrupción del componente mortal”, seguido de consulta oracular): 485-733.
- III. **Instrucciones complementarias** (733-819): (a) alternativa para hacerlo con un συμμύστης (733-751); (b) dos acciones preparatorias (elaboración de ungüento de escarabajo (751-78), y obtención y uso de la planta κεντρίτις (778-92)<sup>9</sup>, algunos datos adicionales (una supuesta comunicación del dios con instrucciones algo distintas, 792-99) y más datos sobre la κεντρίτις (799-814); y elaboración de las 2 filacterias que se mencionan en el cuerpo del texto (814-19)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> La plantilla establecida por Betz (2003), en su *conspectus* de pp. 60-87, con extraordinario detalle, a mi juicio fuerza el número de partes del relato para que resulten siete, a base de establecer agrupaciones, a su vez con numerosas subdivisiones, para abarcar el conjunto.

<sup>9</sup> Sobre esta planta véase Hopfner (1974<sup>2</sup>), 286-287.

<sup>10</sup> Betz (*loc. cit.*) añade un “epílogo” (819-20) y, además, algunos consideran que las indicaciones sobre versos homéricos formaban parte de la receta, como se ve en las traducciones de Calvo-Sánchez (1987) o Meyer en Betz (1992<sup>2</sup>). Cf. *supra*, n. 3.

### 3. Una observación previa: la elaboración de la receta en el contexto mágico:

Esta receta se presenta como una revelación secreta e individual en un entorno que combina la transmisión en círculo reducido<sup>11</sup> de conocimientos con un aire de ceremonia misteriosa<sup>12</sup>. Esta introducción plantea dudas sobre quién la introduce y en qué fase: si estaba antes de esta recopilación o si es una adaptación al nuevo contexto por el recopilador último<sup>13</sup>. Desde luego aquí se alude a la recogida de “plantas y especias” que pueden corresponderse con las indicaciones finales sobre la planta *kenrītis*<sup>14</sup>. Sin embargo, en esas instrucciones finales no aparece la abundancia de “jugos y especias” que se anunciaban al comienzo, por lo que surge la sospecha de que este final sea un añadido o se haya modificado en algún momento.

No es éste el único problema de esta parte, sino que la dificultad se presenta ya con la invocación a la *Providencia* y al *Alma* (si es que la lectura ha de ser *Ψυχή* y no *Τύχη*, como se ha sugerido). Betz ve la solución en el concepto estoico del “alma del mundo”, en el que, por un lado, hay ecos platónicos (a partir del *Timeo*) y, por otro, se localiza en gran abundancia de testimonios estoicos<sup>15</sup>. Me parece importante esta observación suya: “El autor [sc. de la receta] establece la conexión entre el exordio y el cuerpo principal de la LM a través del elemento fuego/espíritu, que es la sustancia del alma del mundo”<sup>16</sup>.

Las indicaciones finales sobre el escarabajo solar y la planta *kenrītis* son, pienso, muy interesantes, porque muestran la inquietud de los magos por incluir datos específicos sobre recursos (supuestamente sólo conocidos por ellos) para realizar prácticas tan delicadas como la aquí descrita, que implica un encuentro directo con los dioses y exigen protección para el solicitante. Junto con las observaciones sobre lo que se supone que le dijo el dios al mago (791 ss.), nos dan pistas sobre la configuración de estas recetas tan peculiares en un entorno

<sup>11</sup> Este comienzo plantea un problema en cuanto a la coincidencia, en las mismas líneas, de la mención de un τέκνον (l. 2), a quien se transmite la receta, e inmediatamente (l. 4) la interpelación a una θυγάτηρ, para que proceda a recolectar plantas. ¿Son la misma persona? La opinión más extendida es que la frase con la interpelación a la hija es un añadido. No entraré ahora en el detalle de esta cuestión, pero la decisión no es fácil. Cf. Suárez (2017) 128-129. Una defensa del carácter femenino de la persona que recibe el secreto se puede encontrar en Blanco (2017).

<sup>12</sup> Véanse las líneas 475-485: “*Sedme propicias, Providencia y Psique, a mí que escribo estos misterios que no pueden ser vendidos, que se enseñan: para mi hijo único pediré la inmortalidad, oh iniciados en los misterios de nuestra Fuerza, (es necesario [480] pues, hija, que tomes jugos de las plantas y especias que te van a ser mostradas al final de mi escrito sagrado), Fuerza que el gran dios Helios-Mitra ordenó me fuera transmitida por su propio arcángel, para que sólo yo entre en el cielo como peticionario y lo examine todo*”.

<sup>13</sup> Betz (2003), 95, dice que la misma persona añade esto y 772-813

<sup>14</sup> No obstante, la mención de la acción con un escarabajo no tiene correspondencia anterior en el texto, lo que da idea de cierta incoherencia o, según algunos, de añadidos en la transmisión de la receta

<sup>15</sup> Betz (2003), 90, n. 9. Remito a las importantes referencias de esta nota.

<sup>16</sup> *Loc. cit.* en nota precedente.

de practicantes de la magia que colorean su actividad con tonos místéricos y con una variada “condimentación” doctrinal y ritual.

#### 4. El cuerpo del ritual: el ascenso y la consulta al dios

El cuerpo del ritual (II, 485-732) es el que contiene los detalles sobre la ascensión del individuo y el encuentro con las divinidades, hasta el encuentro final con el dios supremo que le dará la respuesta a la consulta oracular. Creo que es importante detallar los momentos y niveles de esta parte, entre otras cosas porque se ha tendido a forzar una estructura en siete niveles (para apoyar la hipótesis mitraica), tomando como componente principal siete de los *lógoi* o plegarias que aquí se indican, obviando, entre otras cosas, el hecho de que hay más de siete plegarias (además de que la primera ha de repetirse varias veces). Paso, pues, a hacer una descripción propia de los componentes y pasos que se van describiendo en esta parte, en la que se aprecian a su vez tres partes principales, de las que la última incluye el detalle de los niveles de la ascensión.

A. *Plegaria introductoria* (485-537 1ª *plegaria*<sup>17</sup>). En ella el individuo se reconoce como microcosmos que comparte con el universo su composición material, pero que, a la vez, aspira a la consecución de un estado espiritual que le permita sobreponerse a la *chreia* y la *ananke* que acucian su existencia, gracias al *pneuma* que le ayudará a recuperar su sustancial *ψυχική δύναμις* (524) con la ayuda divina. Gracias a esa primera petición<sup>18</sup> y tras inhalar tres veces el *pneuma* de los rayos,

<sup>17</sup> “Nacimiento[origen?] primero de mi nacimiento: *αέιουο*, principio primero de mi principio ....., espíritu del espíritu, del espíritu que está en mí, el primer ... fuego, el entregado por la divinidad para la mezcla de las mezclas que hay en mí, del fuego que está en mi primero *ooo,aaa, eee*, entidad terrena primera de la entidad terrena que está en mí ... cuerpo completo de mí, fulano, 495 hijo de fulana, formado por un brazo honorable y una mano derecha inmortal en un mundo oscuro y radiante, privado de alma y dotado de ella *yei aui euoie*. Y si os parece bien meterta: *photh* (*methartha pberie* en otro escrito), transferidme al nacimiento inmortal y con ello a mi naturaleza sustancial; de manera que, de acuerdo con la necesidad que está en mí y que me insta con premura, yo contemple el origen inmortal con espíritu inmortal 505 *anchephrenesuphürinch*; con el agua inmortal *eronoyi: parakuneth*; con el aire imperecedero *eioae psonaboth*; para que nazca con espíritu nuevo *kraochrax* y sople en mí el sagrado espíritu *nechthen apotou nechthin arpi eth*, para que contemple con admiración el sagrado fuego *kyphe*, para que observe la insondable y estremecedora agua del Levante *nyd theso echo ouch echoa* y me escuche el éter que 515 engendra vida y está esparcido en derredor *arnomethph*. Pues voy a ver hoy con los ojos inmortales yo, un mortal engendrado de matriz mortal – mejorado por una poderosa fuerza grandiosa y una mano derecha inmortal, con espíritu inmortal – al inmortal *Eón* y señor de las (520) *ígneas diademas*, purificado por medio de sagrados ritos de purificación, dado que se mantiene por poco tiempo purificada mi fuerza anímica humana, que yo nuevamente 525 recibiré, no disminuida, en virtud de la necesidad imperiosa que está en mí y me apremia vivamente; yo, fulano, hijo de fulana, por el decreto inmutable del dios *eue uia 530 eei ao eiao ieo*. Puesto que no está a mi alcance, por haber nacido mortal, ascender con los áureos destellos de la inmortal lumbrera *oeu aeo eya eoe uae oae*, quédate ahí, perecedera, naturaleza mortal, e inmediatamente vuelve a 535 tomarme sano tras la inevitable necesidad que vivamente me insta. Pues yo soy el hijo *psychon demou procho proa*, yo soy *macharph. mou própsychon proe*.” Salvo indicación en contra, las traducciones corresponden a Calvo Martínez-Sánchez Romero 1987.

<sup>18</sup> Que está reforzada en el cierre por una interesante variante de la expresión mágica de identidad: *ἐγὼ γάρ εἰμι ὁ υἱὸς ψυχω[ν]* (535) *δεμου προχω προα, ἐγὼ εἰμι μαχαρφ[.ν μου πρωψυχων προε.*

el sujeto se siente “aligerado y elevado a las alturas”, con la impresión de estar “en medio del aire”.

B. *Indicaciones para la ‘inhalación’*<sup>19</sup> de *pneuma* (537-38) e *introducción explicativa del ritual de ascensión* (539-44).

C. *Narración del ascenso* (544-732). Aunque, como he dicho, se ha defendido una estructura del ascenso en siete partes, la realidad es que los pasos que van guiando al individuo objeto de la inmortalización son más de siete. Los pasos descritos son los siguientes<sup>20</sup>:

1. Descripción de la visión que el individuo tendrá en esa primera fase del ascenso (544-55).
2. Mirada y acercamiento amenazante de los dioses planetarios (556-68). Para evitar la hostilidad de éstos, hay que recurrir al *σπριγμός* y al *ποππυσμός*, más la 2ª *plegaria*<sup>21</sup>, acompañada de series de *voces magicae* eficaces. Entonces los dioses ya no se aproximan hostiles.
3. Cuando se ve ese mundo superior puro, en movimiento y sin entes divinos amenazantes, hay que esperar un trueno impresionante y *repetir la segunda plegaria*, ahora con un añadido (569-575<sup>22</sup>), además del *σπριγμός* y del *ποππυσμός*.
4. Salen del disco solar estrellas de cinco “dedos” (brazos). Se *repite la segunda plegaria* por segunda vez.
5. Se abre el disco solar y las puertas del mundo de los dioses (585-618): 3ª *plegaria*<sup>23</sup>, con los ojos cerrados, dirigida al dios *Aiôn*, invocado asimismo como *Semesilam e Iaô*. En esta plegaria (587-616), en la que se subrayan la característica luminosa y el poder sobre el fuego del dios, se pide que se haga la revelación (*ἄνοιξον*) al solicitante, sometido a una

<sup>19</sup> vid. Edmonds III (2009).

<sup>20</sup> Reconozco que el esquema ya citado de Betz, con una estructura en siete partes con las que coinciden siete plegarias, me influyó en un primer análisis del texto. Sin embargo, aparte de que hay más de siete plegarias (aunque sean breves), la progresión de momentos que ahora describo demostrará que la división en siete es forzada. Cf. en este sentido Alvar (2008), 377-378.

<sup>21</sup> “Silencio, silencio, silencio, 560 símbolo del dios vivo, el inmortal: *Guárdame, silencio nechtheir thanmelou*”; después, silba un largo silbido, luego chasquea la lengua y *di: proprophege morios prophyr 565 prophenge nemethire arpsenten pitatmi meou enarth phyrkechó psyridario tyra philba,*

<sup>22</sup> “Silencio, silencio, (fórmula), yo soy un astro que anda errante con vosotros y que brilla desde las profundidades 575 oxy o xertheuth.”

<sup>23</sup> “Escúchame, escúchame a mí, fulano, hijo de fulana, Señor, tú que has cerrado con tu espíritu las ígneas cerraduras del cinturón de cuatro vueltas sinuosas, tú que ca – 590minas en el fuego, *pentiterouni, creador de la luz, (otros: el que encierra) Semesilam, tú que respiras fuego psirmpheu, estímulo de fuego, Iao, tú que iluminas el espírituoai; que te alegras con el fuego éloure, luz bellísima azai, Eón achba, señor de la luz pepper prepempipi, cuyo cuerpo 595 es luz phnouenioch, dador de luz, simiente de la luz arei eikita; tú que te mueves en el fuego gallabalba, poderoso por la luz aio, torbellino de fuego pyrrichibooseia, que agitas la luz sancherob; tú que agitas el rayo ie, oe ioeio, 600 forma de la luz beegénete, que incrementas la luz sousinephien; tú que mantienes la luz con el fuego sousinephi arenbarazei marmarenteu, domador de las estrellas: *revelame a mí, proprophege, porque te invoco a causa de la apremiante, dura e inexorable necesidad, los nombres que nunca tienen cabida en naturaleza mortal ni son expresados de forma articulada por lengua humana ni por mortal 610 sonido ni por voz mortal, los nombres gloriosos que viven 615 eternamente; (vocales).*»*

- acuciante *ananke*, para lo que se pronuncian los nombres no accesibles a los mortales (sigue una secuencia de combinaciones de vocales). Hay que pedirlo “con fuego y espíritu” (616-618).
6. Esa plegaria hay que repetirla dirigida a los siete dioses del cósmos (618-619).
  7. Se oye de nuevo el trueno, el individuo se turba. Hay que repetir la 2ª plegaria (619-623) por tercera vez.
  8. Hay que abrir los ojos: se ven abiertas las puertas y se contempla el mundo de los dioses: sensación de placer y recuperación del aliento (624-628).
  9. Hay que tomar aliento “divino” mirando fijamente. Con el alma ‘recobrada’ hay que pronunciar una nueva petición, breve y con *voces magicae* (de hecho, 4ª plegaria breve<sup>24</sup>): 628-633.
  10. Encuentro con Helio (634-61, epifanía en 634-37): 5ª plegaria (639-654<sup>25</sup>). En la indicación de lo que se ha de ver, el dios se describe como “más joven”, hermoso, con cabellos de fuego, vestido con manto blanco y clámide purpúrea, con corona de fuego<sup>26</sup>. En la plegaria se acumulan epítetos que subrayan su poder, se le llama “rey, el más grande de los dioses, Helio, señor del cielo y de la tierra, dios de dioses”, además de señalar la fuerza de su aliento y de su poder. Aspectos destacables de esta plegaria son la petición de que este dios haga de “introducción” ante el “dios más poderoso, el que te engendró y te hizo” y el hecho de que el peticionario le atribuya su momentánea transformación inmortalizadora. No menos interesante es que la petición sea “que tomes como colaborador al administrador del día y de la hora... para que se muestre y profetice en las horas buenas”, todo ello acompañado de *voces magicae* (650-654).
  11. El dios se dirige al polo celeste y el solicitante ha de emitir un mugido y besar sus amuletos, mientras pide protección.
  12. Se ven entonces las puertas abiertas y que se acercan dos grupos de divinidades (655-691).

<sup>24</sup> “Ven, señor, archandara photaza pyriphota zabythix etimenmero phorathen erie prothri phorathi.”

<sup>25</sup> “Señor, te saludo, fuerza grande, de gran poder, el mayor entre los dioses, Helios, señor del cielo y de la tierra, dios de dioses; poderoso es tu aliento, poderosa es tu fuerza, señor. Si te parece bien, anúnciame al dios supremo, al que te engendró e hizo; porque un hombre, yo, fulano, hijo de fulano, nacido de una matriz mortal de (645) fulana y del divino icor fecundante, puesto que hoy este (cuerpo material) ha sido regenerado por ti, (este hombre) 650, llevado a la inmortalidad entre tantos miles en esta hora por decisión del dios extraordinariamente bueno, cree que es digno de postrarse ante ti, y te suplica, de acuerdo con su humana fuerza (que tomes) al regente del día de hoy y de la hora, cuyo nombre es Trapsiari moriok, para que se muestre y profetice [χρηματιση] en las horas buenas: eoro rhorhe orri onor ror roi or rheorori eor eor eor eore).”

<sup>26</sup> Sobre estas características véase Dieterich 1894, 48-55.

- 12.1. Primero las Τύχαι, con rostros de áspides, que llevan cetros de oro. A ellas se dirige la 6ª plegaria<sup>27</sup>.
- 12.2. Luego los πολοκράτορες, con cabezas de toro, objeto de la 7ª plegaria<sup>28</sup>. En ambas se expresan sus nombres y funciones.
13. Encuentro con el dios que emitirá la respuesta oracular, que se suele identificar (cf. descripción) con Mitra<sup>29</sup> (692-732). Además de detenerse en la espectacular aparición, el texto subraya los rasgos del dios (696-704): extraordinario tamaño, rostro luminoso, bastante joven, manto blanco, corona de oro, pantalones abombachados (*anaxyrídes*), con el lomo de oro de un novillo en la mano derecha, correspondiente a la Osa). De sus ojos salen relámpagos y estrellas del cuerpo. Se le da importancia al *múkoma* y al acto de besar las filacterias. Hay que expresar una breve petición (8ª plegaria, 709-12<sup>30</sup>).
14. Por último, mirándolo fijamente, se dirige al dios la petición definitiva: 9ª plegaria (714-24<sup>31</sup>). Vienen entonces las observaciones sobre la consulta oracular y la memorización de la respuesta (725-33). En su petición el consultante se dirige al dios como “señor del agua, dominador de la tierra, dueño del espíritu, resplandeciente”, acompañando esto de palabras mágicas, al tiempo que el nombre que le da es el de *Phre Phrelba*, en cuyo primer elemento se reconoce la designación del dios Ra o Re, el gran dios solar de Heliópolis. Obsérvese que en ningún momento se da el nombre de Mitra. La petición es la de emitir un oráculo sobre el asunto que sea<sup>32</sup>, petición reforzada con la referencia al estado alcanzado en el proceso precedente, descrito aquél como una *palingenesia* que le acerca a la “liberación por la muerte”, de acuerdo con lo establecido por el dios

<sup>27</sup> “Os saludo a vosotras, las siete Fortunas del cielo, piadosas y nobles doncellas, sagradas y copárticipes de la existencia con *minimirophor*, las guardianas sagradas de las cuatro columnas. Te saludo a ti, la primera *chrepsenthaes*; te saludo a ti, 670 la segunda *meneschees*; te saludo a ti, la tercera *mechran*; te saludo a ti, la cuarta *ararmaches*; te saludo a ti, la quinta *echommie*; te saludo a ti, la sexta *tichnondaes*; te saludo a ti, la séptima *Eroú, rhombries*.”

<sup>28</sup> “Os saludo, guardianes del Eje, (680) sagrados y valerosos jóvenes, que dais impulso, bajo el poder de una orden única, al eje zodiacal en continuo movimiento del cielo y lanzáis truenos, relámpagos, seísmos y los dardos de los rayos contra las filas de los impíos; pero a mí, hombre piadoso y que honra a los dioses, salud (685) e integridad de cuerpo, vigor del oído y de la vista, tranquilidad en las horas que se presentan difíciles en el día de hoy, señores de mi persona y dioses muy poderosos. Te saludo, el primero *aieronthi*; te saludo, el segundo *mercheimeros*; te saludo, el tercero *achrichiour*; te saludo, el cuarto *mesargilto*; te saludo, el quinto *chichroalitho*; te saludo, el sexto *ermichthathops*; te saludo, el séptimo *eorasiche*.”

<sup>29</sup> Pero el nombre no aparece en el texto desde la mención de la introducción.

<sup>30</sup> “*mokrimo pherimophereri*, vida de mí, fulano, quédate tú, habita en mi alma,(710) no me abandones, porque te lo ordena *entho phenen thropioth*.”

<sup>31</sup> “Señor, sé bienvenido, dueño del agua, sé bienvenido; dominador de la tierra, sé bienvenido; señor del espíritu, (715) luz radiante *proprophenge*, *emethiri artentepi*: *theth*: mime uenar *pyrchecho pseri* daro: *Fre, Frelba, profetiza, señor, acerca de tal asunto*. Señor, ahora que he renacido me muero; ahora que he crecido y he sido fortalecido, termino mi vida; ahora que he nacido de un (720) principio generador de vida, me dirijo hacia la muerte liberado, como tú creaste, legislaste y formaste el Misterio. Yo soy *pheroura miouri*.”

<sup>32</sup> Χρημάτισον, κύριε, περὶ τοῦ δεῖνα πράγματος.

en forma de *misterio*. Al final, el peticionario se presenta como *pheroura miouri*. A su vez, la respuesta oracular del dios nos aporta un testimonio interesante de la concepción del estado de “pérdida de conciencia” en semejante trance (como una “liberación” anímica y un “no estar en sí mismo”), acompañado de la capacidad de retener miles de versos<sup>33</sup>. Se dan entonces indicaciones por si en dicha acción hay un acompañante y se precisa, al final, que esta “inmortalización” se produce tres veces al año.

El intento de explicar este relato como una adaptación de una liturgia a un dios específico tropieza, entre otras dificultades, con la variedad de entidades divinas que entran en juego. Me limito a la cuestión del panteón aquí descrito, sin perder de vista que, al comienzo (483) se habla de ὁ μέγας Ἥλιος θεὸς Μίθρας. Los dioses son: (1) ἀθάνατος Αἰὼν (+Σμεσιλαμ, Ἴάω; fuego y luz); (2) dioses varios que circulan por el *polos*; (3) los siete dioses inmortales del cosmos; (4) Ἥλιος (θεὸς νεώτερος), con letanía como dios supremo; (5) las siete vírgenes Τύχαι, guardianas de las cuatro columnas; (6) los siete Κοσμοκράτορες, que hacen girar el eje del cielo; (7) el ‘padre’ de Helio, dios ὑπερμεγέθης Mitra (?), que sostiene un símbolo de la Osa y que también se designa con un nombre egipcio del sol, Φρη.

El panorama teológico es verdaderamente complejo, aunque no inexplicable en el contexto histórico-religioso de esta receta. Dado que la primera plegaria va dirigida a ὁ μέγας Ἥλιος θεὸς Μίθρας y que algunos componentes sí tienen correspondencia en el culto mitraico de la época, aparte de que una interpretación literal de los últimos niveles parece favorecer una distinción entre Helio como dios más joven supeditado a Mitra, todo ello ha confluído en la interpretación del conjunto como rito mitraico. A su vez, la presencia de diversas divinidades y rasgos ajenos al mitraísmo neutraliza la exclusividad del mitraísmo. Por otra parte, como señala Betz<sup>34</sup>, “the fact that the *Mithras Liturgy* is a product of syncretism should not be used to deny that it has genuine connections with the mysteries of Mithras”. De modo que adoptar una solución no es precisamente fácil, aunque, en mi opinión, como vengo insistiendo, quizá no debemos forzar ninguna “decisión”, sino simplemente aceptar que el practicante de la magia dispone de recursos muy diversos que acercan engañosamente los formularios de esta naturaleza a una orientación religiosa concreta, cuando en realidad está utilizando una combinación de posibilidades que confiera un valor especial a la receta, la cual, si acaso alguna vez se compuso para un *círculo de iniciados* específico, se ha transformado luego en un producto de circulación más amplia, polivalente y espectacular a la vez, aunque el posible destinatario pertenezca a un círculo relativamente cerrado o minoritario. Un repaso a las corrientes que afloran en una lectura detallada del texto es necesario en este punto.

<sup>33</sup> Fre, Frelba, *profetiza, señor, acerca de tal asunto*. Señor, ahora que he renacido me muero; ahora que he crecido y he sido fortalecido, terminé mi vida; ahora que he nacido de un (720) principio generador de vida, me dirijo hacia la muerte liberado, como tú creaste, legislaste y formaste el Misterio. Interesante la propuesta de Zago (2017), p. 204, de ver aquí una alusión a los poemas homéricos y la labor del poeta inspirado.

<sup>34</sup> Betz (1991), 252.

## 5. Corrientes con las que parece enlazar el contenido

El proceso que describe la receta se encuadra en la tradición de creencia en la posibilidad de contacto con la divinidad, pero en este caso no como epifanía, sino como ascenso del individuo hacia el dios, dentro de una tipología bien conocida de revelación. Es un viaje que se puede calificar de astral, con desprendimiento o liberación por parte del individuo de su componente material y mortal, lo que convierte al encuentro en el logro de un estatus de efímera inmortalidad, para poder comparecer así ante las entidades supremas en la forma en que uno comparecería después de la muerte física y, además, con la obtención entonces de una *revelación* que, como es de imaginar, no es necesario que tenga la trascendencia habitual en estas situaciones y con la particularidad de que la situación puede revertirse y retornar a la vida cotidiana.

Como vengo señalando, hay que tener prudencia en cuanto a la asignación de los rasgos de ese proceso a una corriente o corrientes religiosas, teosóficas y/o filosóficas concretas, entre otras cosas porque es evidente que entre aquellas que corresponden a los siglos en que se producen y copian los papiros mágicos hay creencias compartidas, sobre todo a propósito de la relación del individuo con la divinidad y acerca del alma y su destino final. De modo que las posibles conexiones con creencias diversas que comparten los elementos detectables en este texto deben ser consideradas, en principio, como pertenecientes al mismo 'milieu' ideológico, es decir, a una especie de *koiné* espiritual no siempre divisible o simplificable. En concreto, las corrientes que se han puesto en relación con este texto son las siguientes.

### *Mitraísmo*

Como es sabido, la base de la polémica sobre la naturaleza de este conjunto se encuentra en la obra de Dieterich<sup>35</sup>, quien, sin excluir el influjo de otras corrientes, lo consideraba claramente como una iniciación mitraica, en concreto la del nivel de Padres en la conocida secuencia de siete niveles en los grados de iniciación<sup>36</sup>. Sus argumentos hacían hincapié en los rasgos más claramente vinculados al mitraísmo, aunque no se le escapaba, por supuesto, que se trataba de una variedad desarrollada localmente en Egipto. Para él eran destacables rasgos como la mención de Mitra junto con Helio y Eón, la descripción de los cuatro vientos, la ascensión estelar o detalles adicionales como, por ejemplo, la descripción de la divinidad, con cabellos de oro y vestido con *anaxyrides*.

Aunque el título de la obra de Dieterich sigue utilizándose para describir esta receta, en general se ha matizado bastante (o, a veces, negado claramente)

<sup>35</sup> Dieterich (1920<sup>2</sup>).

<sup>36</sup> Corax, Nymphus (o Crypius), miles, leo, perses, heliodorumus, pater. Para Dieterich (1910<sup>2</sup>) el documento tenía un valor excepcional, porque, afirmaba, "sie ist, wenn ich recht sehe, die einzige Liturgie eines antiken Gottesdienstes, die uns (im wesentlichen jedenfalls) vollständig erhalten ist", pp. 28-29. Véase p. 46 para su explicación del desarrollo, siempre con el convencimiento de que se trataba de un mitraísmo desarrollado en Egipto.

el carácter de rito mitraico<sup>37</sup>. Antes de la publicación de la obra de Dieterich, Cumont<sup>38</sup> había observado que los rasgos de esta receta no podían asignarse al mitraísmo que se nos transmite a través de las fuentes y la documentación arqueológica (a su vez, sin duda, con frecuencia de problemática interpretación), aunque es verdad que, con respecto al último punto, quizá las observaciones más acertadas de Dieterich se referían a algunas coincidencias iconográficas. Pero, desde luego, este conjunto no se corresponde exactamente con una *iniciación mitraica* (a pesar del lenguaje místico) y el propio Dieterich reconocía cierta acomodación al entorno religioso egipcio. Por su parte, Cumont optó por vincular los rasgos iniciáticos a un hipotético culto místico local, con elementos de la religión de Osiris y fuerte influencia del Hermetismo. Posteriormente se han expresado algunas opiniones que han mantenido la defensa del componente mitraico, adaptado, como señalaba el propio Dieterich, al contexto egipcio y, desde luego, con las novedades y modificaciones que requería la actividad mágica. Es el caso de Meyer<sup>39</sup>, quien afirma que “the “Mithras Liturgy” shows what Mithraism looked like in the Greco-Egyptian world of *mageia*, *magia*, *hik*—the world of magic and ritual power”<sup>40</sup>. Por su parte, Betz observa que, aunque no es posible decidir si este texto se debe sólo a la labor de un mago o si es asignable a una comunidad mitraica determinada (dada la variedad de manifestaciones del mitraísmo en la época), al menos se debería reconocer que el autor de la receta es un “serious devotee of the god”<sup>41</sup>. Además, como bien resume Mastrocinque<sup>42</sup>, “the Mithras liturgy simply shows that Mithraism influenced to some extent non-Mithraic astrologers and magicians”.

#### *El componente egipcio*

El hecho de que Merkelbach<sup>43</sup> titule este texto “liturgia de *Pschai-Aion*” y que lo ponga en paralelo (como ritual de *iniciación*) con la ceremonia que (en dos versiones) se describe como Libro VII de Moisés en el papiro mágico XIII, con su peculiar versión de la creación<sup>44</sup>, se debe precisamente a que considera que son adaptaciones de auténticas liturgias de origen egipcio en la modalidad que, en la Alejandría helenística, revestiría el culto del “dios de la eternidad” o *Aion*. Más concretamente, según él la ceremonia del papiro de Leiden estaría dedicada al dios Sarapis-Aion-Iao-Abrasax y la presente a Agathos Daimon-Harpokrates-Pschai. Asimismo, el hecho de que en ambos casos se produzca lo que llama

<sup>37</sup> No obstante, no faltan apoyos modernos a esta teoría, como es el caso de Clauss (2000).

<sup>38</sup> Cumont (1904).

<sup>39</sup> Meyer (1976)

<sup>40</sup> Meyer (2014), 89.

<sup>41</sup> Betz (1991), 252. “Whether the *Mithras Liturgy* is the product of just one magician’s efforts or whether there were connections with a Mithraic cultic community cannot be determined on the basis of this one text alone; but even if the former holds true, the author of the *Mithras Liturgy* may still be a serious devotee of the god”.

<sup>42</sup> Mastrocinque (2017), 312.

<sup>43</sup> Merkelbach (1992).

<sup>44</sup> Sobre la misma cf. Suárez (2013a).

“iniciación por un oráculo”, algo bastante ajeno al mundo griego, se debería, según afirma, a la antigua tradición egipcia (remontable al 1000 a. C. y al culto de Amón en Tebas) que hacía necesario que el dios sancionara con un oráculo todas las decisiones importantes. En estos textos la base sería una antigua ceremonia regia reconducida a lo individual. Esta propuesta tiene aspectos positivos, pero quizá no deberíamos buscar referencias tan concretas. En mi opinión, sí que es fundamental partir del entorno egipcio. Al fin y al cabo, con independencia de la orientación mitraica, estamos antes un ritual centrado en la divinidad solar, en los dioses de la bóveda celeste, con rasgos compatibles con los ritos de consulta adivinatoria egipcios, con presencia del elemento horoscópico. Puede añadirse algún detalle, como la presencia de divinidades con rostro animal. Mastrocinque<sup>45</sup> menciona además: la constelación de la Osa concebida como un toro u hombro de toro o la ‘flauta’ solar, además de la magia isíaca (con referencia a *PGM* LVII, donde Isis mueve la constelación de la Osa), etc. Tampoco hay que olvidar que esos sacerdotes eran respetados, entre otras cosas, por su poder para alcanzar la unión con la divinidad. De hecho el término *σύστασις* viene a ser una traducción del egipcio *ph-ntr*. En busca de ello (en el marco del culto de Imhotep-Asclepio) fue Tésalo de Tralles<sup>46</sup>, protagonista del relato, considerado pseudoepigráfico, que encontramos al inicio de la obra *De virtutibus herbarum*, si bien su experiencia no resultó como él deseaba<sup>47</sup>. Por último, quiero subrayar que, en mi opinión, el marco egipcio está más presente de lo que parece, es decir, el elaborador de la receta ha sabido mantener un esquema de base compatible con las creencias egipcias del momento de composición, pero fundidas con elementos de otras corrientes religiosas, mistericas y filosóficas.

#### *Extensión del culto solar (y orfismo)*

En relación con el párrafo anterior, es evidente que la extensión del culto solar en estos siglos facilitaba la conjunción entre la religión egipcia tradicional y las diversas manifestaciones de esa corriente. La conexión con el culto solar aparecía comentada ya en Dieterich<sup>48</sup> y ha sido analizada con detalle por Fauth<sup>49</sup>, quien observa que dicha extensión del culto presenta un carácter calificable de “absorbente” y panteísta, con una aproximación a la creencia que se refleja en la expresión *εἷς θεός*. En su argumentación parte de las coincidencias con el *Himno a Sol* órfico, que analiza en paralelo con este texto, y observa cómo esta receta comparte la tendencia a configurar una divinidad solar superior y omnipotente, que se entrelaza (y a veces se funde) con *Aion* y con el *Agathos Daimon*, y que se

<sup>45</sup> Mastrocinque (1998), 117.

<sup>46</sup> Smith (1978), 172-189; Ritner (1995), 3335-3338; Moyer (2003 y 2011, 208-273); Sfameni Gasparro (2010 y 2017, 53-55). Los testimonios sobre este personaje están recogidos en Friedrich (1968).

<sup>47</sup> Sobre esta tradición de Tésalo es interesante la designación utilizada por Roblee (2015) como “democratización de la divinidad” en el contexto de la tradición egipcia. El fenómeno es concordante con el proceso de apertura y privatización de los rituales, como se aprecia constantemente en los papiros mágicos.

<sup>48</sup> Dieterich (1894), 48-56 (citado *supra*).

<sup>49</sup> Fauth (1995), 1-33.

aproxima a un *deus omnipotens* panteísta<sup>50</sup>. Además de esto, el autor subraya que la 'liturgia' tiene rasgos de carácter místico y de vivencia mística y soteriológica, compartidos asimismo por el mitraísmo y el orfismo<sup>51</sup>.

#### *Estoicismo*

Esta relación fue ya señalada por Cumont<sup>52</sup> y Dieterich<sup>53</sup> y, recientemente, se ha aceptado con cierta unanimidad. La combinación de elementos astrales o la concepción del individuo como microcosmos avalarían esta filiación, puesta de relieve especialmente por Betz<sup>54</sup>. No obstante, cabe destacar que Dieterich había ya hecho referencia a las fuentes que suelen utilizarse para analizar este componente, como es el caso de Posidonio<sup>55</sup>, aunque estas coincidencias las atribuía, apoyándose en Diels<sup>56</sup>, a la tendencia a cierta confusión de elementos "orientales y occidentales" en el mitraísmo o, más concretamente, a la coincidencia de presupuestos ideológicos del mazdeísmo y del estoicismo. En cualquier caso, si nos preguntamos por el posible interés acerca del estoicismo por parte de los sacerdotes egipcios, tenemos un claro apoyo a una respuesta afirmativa en el caso del célebre Queremón<sup>57</sup>, un sacerdote de Alejandría especialmente interesado en la filosofía estoica (cuyo nombre, por cierto, coincide con el de un preceptor de Nerón). Hay que añadir que Porfirio consideraba que determinados sacerdotes al servicio del templo estaban especialmente dotados para la filosofía, en concreto los *προφήται, ιεροστολισταί, ιερογραμματεῖς* y *ὠρολόγοι*<sup>58</sup>.

#### *Judaísmo*

Aunque no parece el componente más claro, se ha hecho notar, por ejemplo, la forma en que se menciona la formación del cuerpo del individuo por *un brazo honorable y una mano derecha inmortal*<sup>59</sup> y otras correspondencias textuales con textos judaicos, recogidas por Mastrocinque<sup>60</sup>, aparte de la mención de *Iao*

<sup>50</sup> Sobre estas series de asimilaciones, con referencia al orfismo, véase Herrero (2010), 318-319.

<sup>51</sup> Con referencia a Casadio (1990), 195-196.

<sup>52</sup> Cumont (1896-1899), 55-58.

<sup>53</sup> Dieterich (1894), 55-62.

<sup>54</sup> Betz (2003), 32-37.

<sup>55</sup> Cf. Dieterich (1910<sup>2</sup>), 57, 78-81.

<sup>56</sup> Diels (1899), 45: "So kann es nicht auffallen, dass im Mithraskult, *der eine weitgetriebene Konfusion östlicher und westlicher Gedanken anstrebt*, die Apotheose der Elemente eine grosse Rolle spielt und ihre Darstellung auf den Mithräen weitverbreitet ist" (la cursiva es mía).

<sup>57</sup> Los testimonios sobre el mismo pueden consultarse en la edición de Van der Horst (1984), con introducción del editor acerca del personaje. A este caso en hecho referencia en Suárez de la Torre (2013b), p. 165 (con notas 34-35).

<sup>58</sup> Porph, *De abst.* IV, 6-8 (fr. 10 Van der Horst).

<sup>59</sup> ll. 496-498.

<sup>60</sup> Mastrocinque (2017), 311, n. 38.

(es decir, Yahvé)<sup>61</sup>. A su vez Fauth<sup>62</sup> menciona la propuesta de Smith<sup>63</sup> de una conexión con la mística *hekhalot* a propósito de la posibilidad de participación de un *συνμύστης* (ll. 733-734).

#### *Hermetismo y Gnosticismo*

La relación con el *corpus hermeticum* fue ya observada por Festugière<sup>64</sup>, quien consideraba que el tratado XIII, que incluía una “*monté symbolique*”, podía servir para explicar el texto que comentamos y viceversa. En ambos casos se trata de “*faire venir en soi un influx divin, une force du dieu*” y negaba que se tratara de una liturgia. En general, una hojeada a los libros herméticos revela bastantes coincidencias de conceptos, aunque tengan orientación distinta y se enmarquen en un relato diverso, y no sólo con los del citado *corpus*, sino con otros como el *Discurso sobre el ocho y el nueve* de la biblioteca de Nag Hammadi, de marcado carácter gnóstico. Esas coincidencias se dan en aspectos más formales, como la manera en que se presenta la transmisión de conocimientos de maestro a discípulo (a quien en ambos casos se llama “hijo”), o con los dos grupos de divinidades, masculinas y femeninas, con las que se encuentra el iniciado, que en ambos casos tienen cabezas de animales<sup>65</sup>, si bien suele admitirse que estos dos grupos presentan una correspondencia más clara con la tradición egipcia<sup>66</sup>. Pero también se dan en cuestiones de contenido, como en la presentación de la regeneración del alma como anticipación del recorrido que el individuo hará tras la muerte<sup>67</sup>. Ahora bien, también esta asignación doctrinal tropieza con la dificultad general señalada al principio, que Fowden plantea con todo acierto en relación con nuestro texto, a saber, que en realidad el conjunto no sea más que la “*speculation of an educationally above-average magician*”<sup>68</sup>.

#### *Pitagorismo*

Aunque diversos autores han señalado coincidencias parciales con el pitagorismo tardío<sup>69</sup>, una apuesta decidida por este movimiento ha sido hecha más recientemente por Zago<sup>70</sup>, con referencia tanto al contenido ideológico como a aspectos formales. En cuanto a lo primero, la autora defiende la naturaleza del conjunto como una obra compuesta por y para filósofos, naturalmente dentro de

<sup>61</sup> l. 593, aunque hay que señalar el nombre es habitual en la enumeración de divinidades y no implica un carácter judaico marcado.

<sup>62</sup> Fauth (1998), 9.

<sup>63</sup> Smith (1963), 158-159.

<sup>64</sup> Festugière (1984<sup>2</sup>), III 169-174.

<sup>65</sup> Mastrocinque (1998), 118-119, y 2017, 311.

<sup>66</sup> Cf. Fowden (1986), 84.

<sup>67</sup> Aunque con la diferencia de que aquí el iniciado va hacia dios, mientras que en el *Corpus Hermeticum* es dios el que va hacia el iniciado.

<sup>68</sup> Fowden (1986), 86.

<sup>69</sup> Por ejemplo Betz (2003) o Mastrocinque (2017), 311-312.

<sup>70</sup> Zago (2010).

la orientación que en ese momento tienen las escuelas filosóficas y que, en este caso, se acerca más al pitagorismo. Los aspectos formales vendrían a subrayar esta orientación, ya que la mención de los cabellos de oro y, sobre todo, el atuendo de Mitra con *anaxyrídes* es puesto en relación con determinadas descripciones de Pitágoras “divinizado” en algunos autores tardíos<sup>71</sup>. La propuesta tiene el mérito de encuadrar la ideología del conjunto en un nivel intelectual que se compadece con los notables conocimientos de corrientes diversas que refleja el autor y su habilidad para la síntesis, pero, una vez más, resulta una opción excesiva si se trata de etiquetar el conjunto en esta opción<sup>72</sup>. Y, sobre todo, se pierde la perspectiva del contexto mágico.

*Neoplatonismo (y oráculos caldeos)*

Dejo para el final la corriente con la que veo más puntos de contacto. Esta opinión está lejos de ser compartida: en concreto, Betz<sup>73</sup> ve objeciones de tipo argumental y cronológico, en mi opinión, discutibles. No veo fácil negar ciertas coincidencias con algunas manifestaciones del neoplatonismo, como ha defendido acertadamente Sfameni Gasparro<sup>74</sup>. Además, la cuestión de la cronología (uno de los principales argumentos de Betz) es especialmente delicada, al tener que distinguir entre la del papiro en sí y la tradición subyacente. El contenido de este papiro muestra indicios de (re)utilización de fórmulas y recetas que en buena medida se configuraron en la Alejandría helenística imperial y que podrían datarse en los primeros siglos de la era cristiana. Pero es evidente que quien compuso esta receta, en los términos en que lo hizo, estaba familiarizado de algún modo con corrientes espirituales y filosóficas (o con ideas y teorías de aquéllas que se expandían sin filiación concreta) que tienen aquí un eco verbal y conceptual evidente. Por ejemplo, en relación con la conexión neoplatónica (o, más específicamente, teúrgica), me limito a dos ejemplos. Porfirio, en su *Filosofía a partir de los oráculos*, afirma en su preámbulo que los oráculos, a través de los cuales los dioses transmiten la verdad, pueden ayudar a la “contemplación” (θεωρία) y a la “purificación de la vida” (κάθαρσις τοῦ βίου)<sup>75</sup>. De modo que, de la misma manera, el ritual aquí descrito no debería (en principio<sup>76</sup>) entenderse como consulta oracular banal, sino como medio de acceder a la respuesta sobre cuestiones elevadas a través del medio de expresión divino más adecuado. El otro ejemplo lo tomo de Jámblico. A pesar de que la obra se escribe contra Por-

<sup>71</sup> Zago (2011).

<sup>72</sup> Véase una crítica de estas opiniones en Sfameni Gasparro (2011), con argumentos a tener en cuenta.

<sup>73</sup> Betz (2003), cf. p. 37, donde subraya que la filosofía con la que se puede vincular el texto es la estoica, no la neoplatónica.

<sup>74</sup> Sfameni Gasparro (2011), especialmente 105-107.

<sup>75</sup> Y, por cierto, con indicación de guardar secreto, teniendo en cuenta que los dioses mismos no quisieron ser plenamente explícitos y hablaron “mediante enigmas” (δι’ αἰνιγμάτων).

<sup>76</sup> Quiero decir que, en la transformación en una receta de formulario, el uso ya se extiende a toda clase de consultas oraculares.

firio, al final de su respuesta a la carta de aquél a Abamón (*Misterios de Egipto*)<sup>77</sup>, aunque en términos muy diferentes y en otro contexto argumentativo, defiende la teúrgia<sup>78</sup>, con el recurso a la *anagôgé* hiéatica egipcia, paralela a la de aquélla, con argumentos que, a pesar de la polémica con su predecesor, no están tan lejos de los de Porfirio en lo sustancial, sobre todo cuando afirma que la “mántica divina”, al unirnos a los dioses, nos permite participar de la vida divina, de su presciencia y sus “intelecciones”. Ese conocimiento hace mejorar el alma y, además, todo este proceso permite liberarse de la fatalidad<sup>79</sup>.

*La unión de todo*<sup>80</sup>

Lo que sí es verosímil es que la experiencia extática y la consulta oracular no hayan sido unidas artificialmente, sino que desde un principio el rito se haya concebido como una variante de *sýstasis* en que el sujeto quiere una especial iluminación sobre un asunto de naturaleza elevada y no cotidiana. Ahora bien, esta hipótesis tiene sentido si concebimos el uso de la receta en un entorno específico de personas con intereses “elevados”. Sin embargo, no hay que perder de vista que la receta aparece ya en un formulario de variado contenido, no siempre sublime (aunque sí con tendencia a un ‘nivel alto’), y que, puesta en circulación, queda al alcance de quien, con medios para obtenerla, desee obtener el beneficio de la “información privilegiada” de esta forma (en la que, por añadidura, obtiene un anticipo de inmortalidad y de redención divina).

Debe añadirse que se trata de una descripción espectacular en un sentido incluso literal que refleja, además, un gran confianza (al menos así se quiere transmitir) en los procedimientos mágicos: en los *lógoi*, en el recurso a sonidos como el *σπιριγμός* y el *ποπιτισμός*, los nombres o voces mágicos, en las secuencias de vocales, en la necesaria posesión del conocimiento del nombre secreto de las deidades, en la oportunidad del silencio sagrado, etc. Todos estos elementos aparecen perfectamente ensamblados con los que hemos destacado de carácter

<sup>77</sup> Especialmente X 2-8. Además, recordemos que en este mismo tratado Jámblico hace una encendida defensa de la adivinación inspirada por los dioses (es el contenido del amplio libro III), entendiendo que es una forma de proyección de lo divino en el hombre. Véase Shaw (1995), cap. 21, “The Platonizing of Popular Religion”, pp. 231-242.

<sup>78</sup> Para un análisis exhaustivo de la evolución del concepto y la práctica de la teúrgia entre los neoplatónicos véase Van Lieffering (1999).

<sup>79</sup> La relación entre Jámblico y *PGM* es comentada por Addey (2014) en p. 38 del siguiente modo: “Certain texts contained therein [en *PGM*], so as the so-called ‘Mithra’s Liturgy’, an elaborate text setting of instructions for the immortalisation of the soul, bear similarities to the nature of theurgy as expounded by Iamblichus and the latter may well have approved of such practices and classified them as theurgy”.

Aunque se refiere a la finalidad de la adivinación inspirada y su efecto en el sujeto, Addey (2014), 281, en sus conclusiones al capítulo 7, define así su efecto: “The role of inspired divination and theurgy was divinization: the theurgist attempted to ascend to the noetic realm, in order to achieve union with the divine and to fully awaken to his or her own divinity”.

<sup>80</sup> Interesante la descripción de la yuxtaposición de elementos que enumera Mastrocinque (1998), 117.

ideológico y revelan una concienzuda elaboración en el entorno de los practicantes de la magia.

## 6. Conclusiones

Es difícil encontrar un texto más representativo de la práctica mágica en el contexto greco-egipcio de la época imperial romana. Es, además, un documento muy particular dentro de la tradición, de base religiosa, mística y filosófica, de aspiración a la unión del individuo (y más concretamente, del alma individual) con la divinidad. Nos muestra, al mismo tiempo, la tendencia a lo que podemos denominar *privatización* de la consulta oracular, que aquí se convierte en el núcleo y objetivo de la unión con el dios.

Igualmente esta receta es el producto de la tendencia a la renovación de funciones del sacerdote egipcio y, a la vez, del surgimiento de corrientes de difícil definición, resultado de la fusión y extensión de numerosas tendencias que ahora quedan, por decirlo así, neutralizadas y reformuladas en el contexto de la práctica mágica. Naturalmente, para conseguir ese resultado es evidente que quien compuso este texto tenía que poseer una amplia formación, más allá de la simple técnica mágica, adquirida en un contexto en el que la diversidad de creencias alternaba con la tendencia a la formación de una auténtica *koiné* teórica y doctrinal, con elementos que eran susceptibles de ser armonizados y reconducidos hacia un fin estrictamente mágico.

En este sentido puede decirse que el autor primero de este conjunto (al menos en su núcleo central) es un habilísimo *reconductor*, valga el término, de diversas tradiciones que dan como resultado una original variante de la *ph-ntr/σύστασις*, sobre la base de un culto de carácter solar, pero con la adición de componentes de variado origen, aunque confluyentes en la idea de la posibilidad de ascenso del alma (concebido como anticipo de la inmortalización definitiva) y presentación ante el dios supremo. En todo caso, cabe destacar que la formación filosófico-mística del autor hace que este texto se aproxime llamativamente a algunos de los presupuestos presentes en el *De mysteriis* de Jámblico, obra que, a su vez, supone una peculiar lectura de las tradiciones egipcias a partir de la teúrgia. No olvidemos que en la última parte de dicha obra el autor subraya la importancia de conseguir la *ἱερὰ ἀναγωγή*.

Esta receta no corresponde a ningún ritual específico. La orientación mágica concentra el resultado de la *praxis* en una consulta oracular, en la que encontramos una interesante formulación de la pérdida de conciencia del trance adivinatorio y de la posibilidad de memorización de una larga respuesta versificada (como un antiguo aedo) que no es sino la culminación del proceso de de-somatización y ascensión extática del alma hacia la divinidad. Este proceso se presenta originariamente como fruto de una revelación no divulgable, pero paradójicamente incluida en un recetario mágico susceptible de circulación más allá del ámbito secreto.

En resumen, la mal llamada *Liturgia de Mitra*, no es un texto representativo de un culto, tendencia doctrinal o práctica mística concretos, sino una hábil manipulación de todo ello para presentar una práctica adivinatoria espectacular

e infalible. Pero precisamente por las características que presenta es igualmente un documento excepcional para apreciar tanto la amplia formación de su creador como el procedimiento por el que un practicante de la magia podía reconducir ese bagaje ideológico hasta conseguir un resultado de amplio alcance y convincente eficacia. Por eso la combinación de creencias y de acciones mágicas da como resultado un conjunto que, cuando lo cotejamos con las distintas corrientes coetáneas, nos da un resultado que es “a la vez igual y diferente”<sup>81</sup>.

## Bibliografía

### Ediciones

Merkelbach, R. (1992), *Abrasax. Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts* vol. 3, pp. 155-183, 233-249.

Preisendanz, K. – Henrichs, A. (eds.) 1973<sup>2</sup>-1974<sup>2</sup>, *Papyri Graecae Magicae, Die griechischen Zauberpapyri*, I-II Stuttgart, Teubner.

### Traducción al español:

Calvo Martínez, J.L. – Sánchez Romero, M<sup>a</sup> D., *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 1987.

### Traducción al inglés:

Betz, H. D. (ed.), *The Greek Magical Papyri in Translation. Including the Demotic Spells* (vol. I: Texts), The University of Chicago Press, 1992<sup>2</sup>. La traducción de esta receta es de M. W. Meyer.

Traducción al alemán: Merkelbach, *op. cit.*

### Traducción al italiano:

Zago, M. (2010), Anónimo. *La ricetta di immortalità*, Milano, La vita felice (con texto griego).

## Bibliografía general

Addey, C. (2014), *Divination and Theurgy in Neoplatonism. Oracles of the Gods*, Farham/Burlington, Ashgate.

Alvar, J. (2008), *Romanising Oriental Gods. Myth, Salvation and Ethics in the Cults of Cybele, Isis and Mithras*, Leiden, Brill (transl. and revision by R. Gordon of the Spanish version, Madrid 1995).

Álvarez-Pedrosa Núñez, J. A., Sofía Torallas Tovar (eds. 2014), *Edición de textos mágicos de la Antigüedad y de la Edad Media*, Madrid, CSIC.

Betz, H.-D. (1991), “Magic and Mystery in the Greek Magical Papyri”, in Faraone-Obbink (eds. 1991), pp. 244-259.

Betz, H.-D. (2003), *The “Mithras Liturgy”*, Tübingen, Mohr Siebeck (*Studien und Texte zu Antike und Christentum* 18).

Blanco Cesteros, M. (2017), “Women and Transmission of Magical Knowledge in the Greco-Roman World: Rediscovering Ancient Witches II”, in Suárez-Blanco-Chronopoulou-Canzobre (eds.), pp. 95-110.

Casadío, G. (1990), “Aspetti della tradizione orfica all’alba del’ cristianesimo”, in *La tradizione: forme e modi* (XVIII Incontro di Studiosi dell’antichità cristiana, Roma 7-9 maggio 1989), Roma 1990, pp. 185-204.

Clauss, M. (2000), *The Roman Cult of Mithras: the God and his Mysteries*, Edinburgh (traducción de R. Gordon de la edición alemana, München, Beck, 1990).

Cumont, F. (1896-1899) *Textes et monuments figures relatives aux mystères de Mithra* I-II, Bruxelles.

<sup>81</sup> Para el valor que quiero darle a esta expresión (en el marco de la relación magia-religión) remito a Suárez-Chronopoulou-Blanco (2016).

- Cumont, F. (1904), "Un livre nouveau sur la liturgie païenne", *Revue de l'Instruction Publique en Belgique*, 46, pp. 1-10.
- Diels, H. (1899), *Elementum: Eine Vorarbeit zum griechischen und lateinischen Thesaurus*, Leipzig, Teubner.
- Dieterich, A. (1894), *Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des Spätens Altertums*, Leipzig, Teubner.
- Dieterich, A. (1903, 1910<sup>2</sup> [ed. R. Wünsch], 1923<sup>3</sup> [ed. O. Weinreich]; reimpr. Darmstadt 1966), *Eine Mithrasliturgie*, Leipzig-Berlin.
- Edmonds III, R. G. (2003), "At Seizure of the Moon. The Absence of the Moon in the Mithras Liturgy", in S. Noegel, J. Walker, B. Wheeler (eds.), *Prayer, Magic, and the Stars in the Ancient Late Antique World*, Pennsylvania, pp. 223-239.
- Edmonds III, R. G. (2004), "The Faces of the Moon: Cosmology, Genesis, and the Mithras Liturgy", in R. S. Boustán & A. Y. Reed, Cambridge, pp. 275-295.
- Edmonds III, R.G. (2009), "Did the Mithriasts Inhale? A Technique for Theurgic Ascent in the Mithras Liturgy, the Chaldaean Oracles and Some Mithraic Frescoes", *Ancient World* 32, pp. 10-24.
- Fauth, W. (1995), *Helios Megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike*, Leiden/New York/Köln.
- Festugière, A. (1953, 1984<sup>2</sup>), *La révélation d'Hermès Trismégiste*, III *Les doctrines de l'âme*, IV *Le dieu inconnu et la gnose*, Paris, Les Belles Lettres.
- Fowden, G. (1986), *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Cambridge University Press.
- Friedrich, H.-V. (1968), *Thessalos von Tralles. Griechisch und Lateinisch*, Meisenheim am Glan, Hain, (*Beiträge zur Klassischen Philologie*, Heft 28).
- García Molinos, A. (2017), *La adivinación en los papiros mágicos griegos*, Zaragoza, Prensas de la Universidad (*Monografías de Filología Griega* 27).
- Herrero de Jáuregui, M. (2010), *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, Berlin/New York, De Gruyter.
- Hopfner, Th. (1974<sup>2</sup>), *Griechisch-Ägyptischer Offenbarungszauber*, I Band, Amsterdam (1<sup>a</sup> ed. Leipzig 1921).
- Mastrocinque, A. (1998), *Studi sul mitraismo (Il mitraismo e la magia)*, Roma, G. Bretschneider.
- Mastrocinque, A. (2017), *The Mysteries of Mithra. A Different Account*, Tübingen, Mohr Siebeck (*Orientalische Religionen in der Antike*, 24).
- Meyer, M. W. (1976), *The 'Mithras Liturgy'*, Missoula.
- Meyer, M.W. (2014), "Magic and Mithraism in the 'Mithras Liturgy'", en Álvarez-Pedrosa & Torallas, pp. 79-89.
- Moyer, I. S. (2003), "Thessalos of Tralles and Cultural Exchange", in Noegel - Walker - Wheeler (2003), pp. 39-56.
- Moyer, I. S. (2011) *Egypt and the Limits of Hellenism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Noegel, S., Walker, J., Wheeler, B. (2003), *Prayer, Magic and the Stars in the Ancient and Late Antique World*, Pennsylvania State University.
- Ritner, R. K. (1995), "Egyptian Magical Practice under the Roman Empire: the Demotic Spells and their Religious Context", *ANRW* II 18.5, Berlin and New York, pp. 3333-3379.
- Roblee, M. (2015), "'Democratizing Divinity': The ancient Egyptian *ph-ntr* oracle and the 'Mithras Liturgy' in late antique Graeco-Roman Egypt", Societas Magica panel, *The Magician's Patrons and Clients*, 51st International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, Kalamazoo MI, May 12-15, 2015 (accessible en Academia.edu).
- Sfameni Gasparro, G. (2010), "Asclepio divinità epifanica e salvatrice: l'esperienza di Thessalos fra medicina, religione e magia", in E. De Miro, G. Sfameni Gasparro, V. Cali (eds.), *Il culto di Asclepio nell'area mediterranea* (Atti del Convegno Internazionale Agrigento 20-22 novembre 2005), Roma, 2010, pp. 287-311.
- Sfameni Gasparro, G. (2011), Χρημάτων, κύριε (PGM IV, 728): Oracolo e 'ricetta di immortalità' (ὁ ἀπαθανατισμός), tra religione filosofica, mistero e magia", *MHNH* 11, pp. 83-122.
- Sfameni Gasparro, G. (2017), "Il mago e i suoi clienti: rivelazione di saperi, epifania divina e arte magica", en Suárez-Blanco-Chronopoulou-Canzobre (eds.), pp. 47-64.

- Shaw, G. (1995), *Theurgy and the Soul. The Neoplatonism of Iamblichus*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Smith, M. (1963), "Observations on Hekhalot Rabbati", in A. Altmann (ed.), *Biblical and Other Studies*, Cambridge/Mass.
- Suárez de la Torre, E. (2008), "Oracle et norme religieuse en Grèce Ancienne", en P. Brulé (ed.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Liège 2009, 40-55.
- Suárez de la Torre, E. (2009), "La divinazione nei papiri magici greci", in M. Monaca (ed.), *Problemi di storia religiosa del mondo tardo-antico. Tra Mantica e Magia*, Cosenza, pp. 13-32.
- Suárez de la Torre, E. (2013a), "Mito, teología, magia y astrología en PGM XIII (P.Leid. I 395)", en E. Suárez de la Torre – A. Pérez Jiménez, *Mito y Magia en Grecia y Roma*, Barcelona, UPF/Libros Pórtico (*Supplementa MHNH*, vol. I), pp. 179-202.
- Suárez de la Torre, E. (2013b), "Divination et magie. Remarques sur les papyrus grecs de l'Égypte gréco-romaine", *Kernos* 26, 157-172.
- Suárez, E. – Chronopoulou, E. – Blanco M. (2016), "A la vez igual y diferente: notas sobre el vocabulario 'religioso' de los textos mágicos griegos", in E. Calderón-S. Perea (eds.), *Estudios sobre el vocabulario religioso griego*, Madrid-Salamanca, Signifer Libros, pp. 201-233.
- Suárez de la Torre, E. (2017), "La formación del mago: el testimonio de los papiros mágicos del Egipto greco-romano", en Suárez-Blanco-Chronopoulou-Canzobre (eds.), pp. 113-148.
- Suárez, E. – Blanco, M. – Chronopoulou, E. – Canzobre, I. (eds. 2017), *Magikè Tékhne. Formación y vision social del mago en el Mundo Antiguo / Training and Social Perception of the Magician in the Ancient World*, Madrid, Dykinson.
- Tommasi-Moreschini, C. O. (2006), "Un rituale pagano per l'immortalità. La "liturgia di Mithra" tra vecchie e nuove interpretazioni", in AA.VV., *Pagani e cristinai alla ricerca della salvezza (secoli I-III)*, Roma, pp. 837-847 (XXXIV Incontro di Studiosi dell'Antichità Cristiana, Roma, 5-7 maggio 2005).
- Van der Horst, W (1984), *Chaeremon. Egyptian Priest and Stoic Philosopher*, Leiden, Brill.
- Van Liefvering, C. (1999), *La Théurgie. Des Oracles Chaldaïques à Proclus*, Liège, CIERGA (*Kernos* suppl. 9).
- Zago, M. (2011), "Un portrait de Pythagore dans la *Liturgie de Mithra*", *ZPE* 177, pp. 53-56.
- Zago, M. (2017), "L'apprendimento poetico: ricordando Omero", en Suárez-Blanco-Chronopoulou-Canzobre (eds.), pp. 193-214.

## Resumen

Análisis de esta receta mágica centrado en su estructura y contenido, con especial atención a las diversas corrientes y tendencias que se reflejan en el texto y a la síntesis de éstas llevada a cabo por el autor, con una reorientación de las mismas hacia una finalidad práctica mágica de consulta adivinatoria. Este carácter mágico y oracular engloba y neutraliza los elementos doctrinales e ideológicos y convierte al conjunto en una receta no asignable a un ritual concreto ni a una corriente específica.

## Abstract

The analysis of this magical recipe focuses on its structure and contents, with particular attention to the different trends and tendencies reflected in the text and to the synthesis of all them made by the author, by means of their reorientation towards a practical magical purpose under the form of a divinatory consultation. This magical and oracular character reunites and neutralizes the doctrinarian and ideological elements and transforms the whole text in a recipe not assignable to a concrete ritual or to a specific trend.

## A Arca de Noé em Bíblias de Estudo brasileiras: recepção e formação de leitores.

The Noah's Ark in Brazilian study bibles: reception and formation of readers.

**João Leonel**

Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP  
leonel@mackenzie.br

**Palavras-chave:** Bíblias de Estudo, recepção, formação de leitores, História da Leitura, História do Livro, editores.

**Keywords:** Study Bibles, Reception, Formation of Readers, History of Reading, History of the Book, Publishers.

### Introdução

A “arca de Noé”, texto e tema que reuniu pesquisadores e alunos durante o congresso “Arca de Noé: Catástrofe e Redenção”, realizado na Universidade de Aveiro em setembro de 2018, além de propiciar um período extremamente agradável de convivência, permitiu o aprendizado e a troca de experiências as mais interessantes e produtivas. Várias aproximações e leituras do texto e de seus múltiplos relacionamentos e desdobramentos foram apresentados. Abordagens teóricas foram aplicadas de forma competente e criativa, com resultados estimulantes.

Entre tal diversidade, a pesquisa que apresento neste artigo trabalha o texto bíblico de Gênesis, do capítulo 6<sup>1</sup> ao capítulo 9, versículo 19<sup>2</sup>, a partir de duas perspectivas: a da Bíblia enquanto literatura que, por literária, suporta leituras variadas e diversas. Desse ponto de vista, tais variações não são tidas como perigosas ou danosas, mas sim como expressões concretas do ato de leitura como expressão sociocultural que se manifesta variada historicamente. Como nos lembra Jean Marie Goulemot:

---

<sup>1</sup> Inclui os primeiros dez versículos do capítulo, que embora não tratem diretamente da arca e do dilúvio, apresentam os motivos que levam ao aniquilamento dos seres humanos por Deus no dilúvio.

<sup>2</sup> O estudo não se estenderá até os versículos 20 a 29, que encerram o capítulo 9, por tratarem de uma derivação e não diretamente do relato da arca de Noé.

[...] seja popular ou erudita, ou letrada, a leitura é sempre produção de sentido. [...] Não creio [...] que exista leitura ingênua, quer dizer, pré-cultural, longe de qualquer referência exterior a ela. [...] Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. (2001, pp. 107-108)

Trata-se, então, de uma história da leitura da Bíblia.

Outra perspectiva teórica é a que nos adverte a respeito da própria leitura enquanto ato concreto, indicando que ela sempre se dá a partir de suportes que influirão na elaboração de interpretações. Em outras palavras, ao ler o texto bíblico sobre a arca de Noé, não leremos apenas o texto, mas o livro, ou os livros, nos quais ele está contido, cercado por uma série de aparatos paratextuais. Cabe aqui o que afirma Roger Chartier:

[...] deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas por meio das quais ele atinge o seu leitor. (1999, p. 17)

Damos atenção, portanto, a aspectos ligados à história do livro, que, do ponto de vista proposto acima, tem íntimas conexões com a história da leitura.

Estas duas abordagens teóricas, que se manifestam na leitura e estudo do texto bíblico, não apenas indicam perspectivas específicas de aproximação, mas também tensões analíticas. Há, de um lado, a liberdade do leitor ao atribuir sentidos àquilo que lê e, de outro, tanto as estratégias textuais propostas pelo autor do texto, buscando com elas imprimir naquele que dele se aproxima o sentido pretendido, mas também um conjunto de elementos materiais, gráficos e outros, presentes nas edições das obras, que, ao definirem estratégias editoriais, procuram cercear o leitor e conduzi-lo pela mão em sua leitura.

O caminho escolhido para o desenvolvimento deste artigo, embora não de forma exclusiva, dá atenção aos mecanismos de orientação do leitor, ou de formação do leitor, em direção a determinada leitura. Isso será verificado por meio dos paratextos editoriais de três Bíblias de Estudo publicadas no Brasil, cuja intenção, de acordo com a hipótese que conduz este estudo, é produzir uma leitura do texto bíblico segundo princípios teológico/doutrinários dos grupos religiosos que editam as Bíblias.

Antes, no entanto, de iniciar o estudo das Bíblias, apresento breve percurso histórico relativo às Bíblias de Estudo.

As Bíblias de Estudo estão diretamente ligadas à Reforma Protestante e à importância atribuída à impressão de livros pelo movimento. Não poderia ser diferente. A utilização da prensa de tipos móveis por Gutenberg e a Reforma surgem quase ao mesmo tempo. Se a primeira encontra no contexto religioso o amplo mercado que necessitava para se impor, a segunda percebe na nova tecnologia o instrumento que permitirá expandir suas ideias. A esse respeito, Lutero se manifesta de forma expressiva: “A imprensa é o último dom de Deus e o maior. Efetivamente, por meio dela Deus quer dar a conhecer a causa da verdadeira religião a toda a terra até os confins do mundo” (apud Gilmont, 2002, p. 47).

Como parte das estratégias de divulgação do corpo de crenças da Reforma e de manutenção daqueles que haviam aderido a ela foram produzidas edições

da Bíblia em vernáculo, não apenas na Alemanha, mas também em outros países europeus. Como material de suporte publicaram-se catecismos, salmos, livros litúrgicos, comentários bíblicos e textos teológicos. Por essa razão, Jean-François Gilmont sintetiza: “No século XVI, todo grupo religioso defende o acesso à imprensa” (2002, p. 51).

A Reforma Calvinista, que se desenvolveu principalmente em Genebra, além de publicar os textos mencionados acima, trouxe à luz a *Geneva Bible* em 1560, produzida por refugiados provindos da Inglaterra. Ela é considerada a primeira Bíblia de Estudos, ou seja, uma edição da Bíblia na qual o texto bíblico vem acompanhado de uma série de paratextos editoriais que visam explicar sentidos e direcionar a leitura. No caso da *Geneva Bible*, há introduções aos livros bíblicos e a seus capítulos, mapas, xilografuras, notas marginais explicativas e índices.

Esta Bíblia de Estudo tornou-se extremamente popular e foi a principal Bíblia em língua inglesa por cerca de oito décadas, tendo sido publicadas cento e quarenta edições, completas ou parciais, até 1644<sup>3</sup>. Segundo David Norton, “It gave the people what they wanted: a relatively cheap, exceptionally well-presented Bible, with every possible aid to understanding except a concordance” (2016, p. 316).

Criou-se, a partir da *Geneva Bible*, uma tradição de Bíblias de Estudo que chega aos dias de hoje. No Brasil, de acordo com levantamento realizado por Jonathan Luís Hack, em 2017 havia 123 Bíblias de Estudo disponíveis no mercado (cf. 2019, p. 6). A Sociedade Bíblica do Brasil, a maior publicadora de bíblias do mundo, em 2013 produziu cerca de 1 milhão de exemplares por mês, publicando para mais de cem países, e em 2011 celebrou a produção de cem milhões de exemplares em 16 anos de operação.

Obviamente a Sociedade Bíblica do Brasil trabalha também no segmento de Bíblias de Estudo, de forma particular em um projeto intitulado “Bíblia de afinidades”<sup>4</sup>. O projeto visa criar parcerias com igrejas e entidades para a publicação de Bíblias segmentadas, várias delas sendo Bíblias de Estudo. Seleciono alguns exemplos – há muitos outros<sup>5</sup> – dentre aqueles alistados por Leonildo Silveira Campos:

*Bíblia de Estudo Plenitude*, “de orientação teológica pentecostal e carismática”, revela a propaganda. *Bíblia do obreiro*, voltado [sic] para os leigos e pregadores, trazendo-lhes auxílio de dicionário bíblico e concordância, ajudando-os em suas prédicas [...]. Outra edição, mais para adolescentes, *Bíblia Sagrada com Notas para Jovens* [...]. (2012, pp. 51-52)

No contexto da variedade de edições de Bíblias de Estudo no mercado editorial brasileiro, foram escolhidas para análise neste artigo três Bíblias publicadas

<sup>3</sup> Referente à data de 1644, David Norton explica: “Geneva [Bible] continued to be printed by the King’s Printer until 1619, and in Amsterdam and Edinburgh until 1644, and very occasionally thereafter” (2016, p. 334). A diminuição de edições da Geneva Bible deve-se também ao surgimento da King James Bible, em 1611.

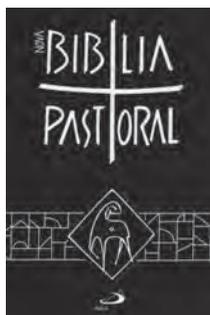
<sup>4</sup> Cf. <http://www.sbb.org.br/hotsites/biblia-de-afinidades/casos-de-sucesso/>

<sup>5</sup> Cf. no site da Sociedade Bíblica do Brasil a página onde são apresentadas as bíblias de estudo à venda. <https://www.sbb.com.br/biblias-e-novos-testamentos/biblias-de-estudo>

por editoras brasileiras e relativas a diferentes tradições religiosas: *Nova Bíblia Pastoral* – ligada à Igreja Católica Apostólica Romana; *Bíblia de Estudo Pentecostal* – publicada pela editora da Igreja Assembleia de Deus; e a Bíblia Shedd – editada pela Edições Vida Nova, vinculada a igrejas protestantes históricas.

## Nova Bíblia Pastoral

Esta Bíblia é publicada pela Paulus Editora. Esta editora católica que surgiu em Alba, Itália, em 1914 com o padre Tiago Alberione, inicialmente como uma pequena escola tipográfica e em 1931 chega a São Paulo com os padres Xavier Boano e Sebastião Trosso (Paulus. História da editora, 2019).



Com respeito a seus objetivos, visa prestar serviços à igreja:

[...] assumindo nela [na Igreja] as opções e compromissos, à luz do Evangelho e do Magistério da Igreja Católica, especialmente do Concílio Vaticano II, das Conferências Episcopais Latino-Americanas e da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Nesse item, a Bíblia ocupa espaço relevante. É o livro por excelência, que a Pia Sociedade de São Paulo, através da Editora PAULUS, procura oferecer às pessoas, não só através de publicações impressas, mas também por meio digital, filmes, música, e tantas outras formas de mídia, bem como através da formação técnica e profissional da FAPCOM. (Paulus. *Quem somos*, 2019)

Como o próprio título indica – *Nova Bíblia Pastoral* –, houve anteriormente uma *Bíblia Pastoral*, ou, para ser exato, uma *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*, publicada em 1990. Passados vinte e quatro anos, surge a *Nova Bíblia Pastoral* em 2014. Em sua Apresentação diz-se que ela é “[...] nova tradução com novas introduções e notas, que procuram responder ao caminho percorrido pelas comunidades nas últimas décadas” (Nova Bíblia Pastoral, 2014, p. 5). Esta versão busca “[...] oferecer às comunidades uma tradução de fácil compreensão, com subtítulos, introduções e notas que auxiliem o entendimento e aplicação do texto bíblico, nos grupos de estudo, na reflexão, na catequese, na oração, na vivência pessoal e comunitária” (Nova Bíblia Pastoral, 2014, p. 5).

Como este artigo trabalhará essencialmente com notas de rodapé explicativas, é de importância a informação a respeito delas:

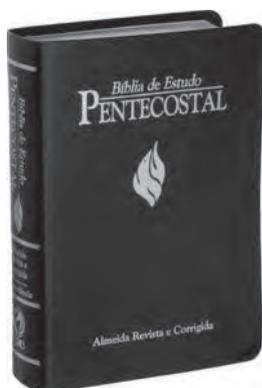
Dependendo do bloco em questão, algumas notas são mais técnicas, outras mais interpretativas. O objetivo é que os leitores, sobretudo na leitura comunitária, consigam aplicar o texto na própria vida. Por isso as referências das notas a aspectos sociais, políticos e religiosos do tempo bíblico, para que seja possível compreender e relacionar as questões do mundo da Bíblia às questões do nosso tempo. (*Nova Bíblia Pastoral*, 2014, p. 5)

Além disso, há o detalhamento sobre o tipo de interpretação que orienta os paratextos nesta versão da Bíblia:

As introduções e notas aqui propostas derivam de um tipo de leitura dos textos bíblicos, e querem ajudar as comunidades com uma hermenêutica que leve ao compromisso pessoal e comunitário para a transformação da mente e da sociedade. (*Nova Bíblia Pastoral*, 2014, p. 5)

A menção a “uma hermenêutica que leve ao compromisso comunitário” e à “transformação da sociedade” indica uma abordagem que expressa elementos da Teologia da Libertação<sup>6</sup>. Isso é corroborado pela presença de exegetas brasileiros ou radicados no Brasil vinculados a essa vertente teológica que trabalharam na tradução dos originais, introduções e notas de rodapé: Antonio Carlos Frizzo, Donizete Scardelai, José Ademar Kaefer, Luiz Gonzaga do Prado, Paulo Bazaglia, Pedro Lima Vasconcelos, Carlos Mesters, Francisco Orofino, Luiz José Dietrich, Maria Antônia Marques, Rafael Rodrigues da Silva, Shigeyuki Nakanose e Valmor da Silva. (cf. *Nova Bíblia Pastoral*, 2014, p. 4).

## Bíblia de Estudo Pentecostal



<sup>6</sup> Para maiores informações sobre a Teologia da Libertação, cf. o número da revista *Humanitas* a respeito do tema: Teologia da Libertação (2007). IHU On-Line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, 214. Ver, ainda, DUSSEL, E. *Teologia da Libertação – Um panorama do seu desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes, 1999.

Esta Bíblia de Estudos foi publicada pela Casa Publicadora das Assembleias de Deus (CPAD) em 1995. A editora pertence à Igreja Assembleia de Deus, a maior igreja evangélica do Brasil, que possuía, no último censo realizado no Brasil, em 2010, 12.314.410 membros<sup>7</sup>.

Ela utiliza a tradução de João Ferreira de Almeida Revista e Corrigida (1995), de propriedade da Sociedade Bíblica do Brasil.

A CPAD foi fundada em 13 de março de 1940 no Rio de Janeiro. De início modesto, hoje a editora, segundo informações em seu site oficial, vende mais de setecentas mil obras anualmente (cf. CPAD. Nossa História, 2019).

O editor geral da obra, o norte-americano Donald Stamps, também autor dos estudos e notas nela presentes, redigidas quando trabalhava como missionário no Brasil, indica a razão dessa nova Bíblia:

O propósito desta Bíblia de Estudo é conduzir o leitor a uma fé perseverante nas Sagradas Escrituras, principalmente uma fé mais profunda na mensagem apostólica do Novo Testamento, a qual proporciona ao crente grande confiança de alcançar a mesma experiência dos crentes do Novo Testamento, mediante a plenitude do Cristo vivo na igreja, como corpo (Ef 4.13), e a plenitude do Espírito Santo no crente individualmente (At 2.4; 4.31). (*Bíblia de Estudo Pentecostal*, 1995, p. 14)

Fica evidente, a partir da citação acima, a vinculação desta Bíblia de Estudo com a teologia pentecostal<sup>8</sup>, sintetizada na busca pela “mesma experiência dos crentes do Novo Testamento” por meio da “plenitude do Espírito Santo no crente individualmente”. A vivência das experiências sobrenaturais experimentadas por apóstolos e cristãos do cristianismo primitivo, conforme registro neotestamentário, assim como a centralidade da plenitude – domínio completo – do Espírito Santo, com demonstrações visíveis na vida dos cristãos atestam tal relação. A informação a respeito do conteúdo teológico das notas demonstra explicitamente sua ligação com tal teologia:

As notas de estudo que aparecem no rodapé de quase todas as páginas da Bíblia de Estudo Pentecostal foram escritas sob o aspecto pentecostal, com a convicção de que a totalidade da mensagem, do padrão e da experiência de que deram testemunho Cristo e os apóstolos, é perpetuamente válida e disponível ao seu povo hoje. (*Bíblia de Estudo Pentecostal*, 1995, p. 19)

As notas de rodapé explicativas são divididas em cinco categorias, reforçando, novamente, a perspectiva teológica pentecostal de interpretação:

- 1) Notas expositivas. São notas que explicam o significado de palavras, frases e versículos de muitas passagens basilares da Palavra de Deus.

<sup>7</sup> Censo Demográfico 2010, p. 143.

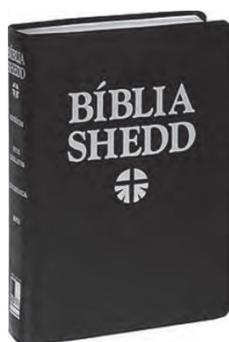
<sup>8</sup> Para uma síntese das doutrinas professadas pela Igreja Assembleia de Deus, cf. *Em que cremos* (2019). <http://assembleia.org.br/em-que-cremos/>

- 2) Notas teológicas. São notas que definem e explicam as grandes doutrinas e verdades bíblicas, como a salvação, o perdão, o batismo, a perseverança dos salvos, o arrependimento, a santificação etc.
- 3) Notas devocionais. São notas que salientam a importância de o crente manter uma comunhão profunda com Deus – Pai, Filho e Espírito Santo – mediante a fé, obediência, oração e os muitos meios da graça divina.
- 4) Notas éticas. São notas com um chamamento ao leitor para dedicar-se a Deus e à prática da retidão. [...]
- 5) Notas práticas. São notas de conteúdo edificante para a vida cotidiana do crente. Contêm ensinamentos práticos sobre o batismo com o Espírito Santo, a cura divina, a criação de filhos nos caminhos do Senhor, a luta espiritual do crente contra o mal, a vitória sobre a preocupação angustiada e sobre a tentação etc. (*Bíblia de Estudo Pentecostal*, 1995, p. 19)

## Bíblia Shedd

Publicada pela Edições Vida Nova e Sociedade Bíblica do Brasil. Esta já foi mencionada anteriormente como a maior publicadora de bíblias do mundo, trabalhando, por vezes, em parcerias com outras editoras, como é o caso aqui.

As Edições Vida Nova, embora não pertençam a um grupo religioso, estão muito ligadas à Igreja Batista no Brasil. Seu fundador, Russell Philip Shedd, missionário da Igreja Batista norte-americana, veio para o Brasil em 1962 a fim de transferir a editora que havia sido criada três anos antes em Portugal.



Esta foi a primeira Bíblia de Estudos a ser publicada no Brasil. Focando principalmente a produção de textos teológicos acadêmicos, Russell Shedd logo sentiu necessidade de editar uma Bíblia de Estudos. Segundo ele, “[...] decidimos preparar uma Bíblia de estudos que ajudasse os obreiros impossibilitados de cursar uma escola bíblica” (*Vida Nova. Quem somos*, 2016). A referida Bíblia, batizada como *Bíblia Vida Nova*, seria publicada em 1976, com a tradução de João Ferreira de Almeida Atualizada, pertencente à Sociedade Bíblica do Brasil, sendo reeditada, sem alterações de conteúdo, em 1998, agora com o nome de *Bíblia Shedd*, homenagem ao fundador da editora e editor da *Bíblia Vida Nova*.

Russell Shedd fez questão de esclarecer que “[...] as notas de rodapé [são] todas com origem no Brasil e voltadas para o obreiro daqui [...]” (*Bíblia Shedd*. Uma Palavra do Editor, 1998). E os editores explicitam o objetivo de tais notas de rodapé:

[...] oferecer aos leitores, e em especial aos obreiros leigos de nossa terra, maiores esclarecimentos de fatos arqueológicos e históricos e da cronologia bíblica, além, é claro, de abrir as janelas das línguas originais, para que mais luz incidisse sobre a interpretação do texto sagrado. Numerosas nótulas homiléticas foram espalhadas em quase todas as páginas desta Bíblia, para auxiliar os pregadores que dispõem de pouco tempo para buscar ideias para sermões. (*Bíblia Shedd*. Apresentação, 1998)

Fica clara a intenção de preencher uma carência – formação de obreiros leigos – e a forma – fornecendo dados contextuais e linguísticos para o que se pretende ser a correta interpretação da Bíblia, preocupação central nas igrejas protestantes.

## Iniciando a análise

Deve-se ter em mente que as Bíblias estudadas refletem não apenas a visão de seus editores, mas também dos grupos religiosos a que elas estão ligadas. Em relação às Bíblias *Nova Bíblia Pastoral* e *Bíblia de Estudos Pentecostal*, esse vínculo é formal, uma vez que as editoras pertencem a grupos religiosos. Quanto à *Bíblia Shedd*, a relação não é institucional, visto que a Edições Vida Nova, embora em sua origem tenha se originado da ação de missionários batistas, hoje não está ligada a nenhuma denominação religiosa. Em qualquer dos casos, as edições bíblicas aqui computadas revelam, para além dos valores pessoais dos editores e das editoras que as publicam, princípios teológicos dos grupos religiosos a que estão vinculadas.

Tal constatação é confirmada por todo o aparato paratextual destas Bíblias de Estudo que visam não apenas deixar claros os valores teológicos nelas presentes, como também configurar uma série de estratégias de convencimento e de direcionamento interpretativo a partir desses valores. Em outras palavras, o objetivo das Bíblias de Estudo aqui analisadas, como ficará claro à frente, é apresentar uma interpretação bíblica a partir das teologias e dogmas professados pelos grupos religiosos representados pelas editoras mediante, principalmente, as notas marginais explicativas.

Uma pergunta inicial, se respondida, permitirá uma melhor análise das notas marginais a serem estudadas. É possível conhecer o público a que estas Bíblias de Estudo são direcionadas? Quanto a isso, há informações nas partes introdutórias das Bíblias.

A *Nova Bíblia Pastoral* indica que seus recursos visam auxiliar “[...] o entendimento e aplicação do texto bíblico, nos grupos de estudo, na reflexão, na catequese, na oração, na vivência pessoal e comunitária [...]” O objetivo é que os leitores, sobretudo na leitura comunitária, consigam aplicar o texto na própria vida” (Apresentação, p. 5). Destaque-se, pela repetição, a ênfase na leitura “comunitária” da Bíblia, o que pressupõe certa forma de orientação e direção em círculos de estudo bíblico. Já a *Bíblia de Estudo Pentecostal* esclarece que a

motivação para sua criação foi que “[...] os obreiros necessitavam de uma Bíblia com estudos que os auxiliassem na orientação de seus pensamentos e nas suas pregações [...]” (Prefácio do autor, p. 14). A *Bíblia Shedd*, por sua vez, indica que há Notas homiléticas. “Como o próprio nome diz, são recursos que poderão ser utilizados na preparação ou no enriquecimento de sermões” (*Bíblia Shedd*. Informações Específicas, 1998). Em citação já mencionada, os editores lembram que as notas têm como objetivo [...] oferecer aos leitores, e em especial aos obreiros leigos de nossa terra, maiores esclarecimentos [...] (*Bíblia Shedd*. Apresentação, 1998), indicação clara de que seu público alvo é constituído de pessoas que exercem a função do ensino bíblico.

Os dados acima permitem concluir que, não exclusivamente, mas principalmente, as Bíblias analisadas focam um público formado por pessoas envolvidas com ensino religioso, provavelmente catequistas e pregadores leigos com pouca formação teológica que, no caso dos grupos pentecostais, constituem a maioria dentre aqueles que ocupam posições de liderança. O processo que se estabelece é de informação e formação desses líderes.

## Bíblias de Estudo e a formação de leitores

Começamos agora a análise específica das três Bíblias selecionadas. As notas a serem analisadas estão presentes no texto de Gênesis, do capítulo 6 ao 9, até o versículo 19, que registra a narrativa da construção da arca por Noé e o dilúvio. Quanto ao número de notas em cada versão, a *Nova Bíblia Pastoral* traz 6 notas<sup>9</sup>, a *Bíblia de Estudo Pentecostal* 14<sup>10</sup>, e a *Bíblia Shedd* 20<sup>11</sup> notas marginais.

Decidiu-se classificar as notas em nove categorias, mencionadas e exemplificadas a seguir:

1. *Narratividade*: relaciona os textos com o fluxo narrativo, dando atenção aos contextos que envolvem determinada porção bíblica.  
Ex: *Nova Bíblia Pastoral*. Nota – “7,6-8,14. Os trechos relacionados a Deus/Elohim ligam-se a 1,1-2,4a, mostrando o dilúvio como retorno ao caos anterior à criação (1,2.6-10) [...]”.
2. *Exegese*: traduz e explica termos em hebraico.  
Ex: *Bíblia de Estudo Pentecostal*. Nota – “6.14. UMA ARCA. A palavra hebraica aqui traduzida como arca, significa um objeto apropriado para flutuar, e ocorre somente aqui e em Êx<sup>12</sup> 2.3,5 (onde a mesma palavra refere-se ao cesto flutuante em que o nenê Moisés foi colocado)”.
3. *Fontes extrabíblicas*: utiliza elementos da História das Religiões para a compreensão de eventos e ações.  
Ex: *Nova Bíblia Pastoral*. Nota – “6,5-13. [...] Nos textos mesopotâmicos, os deuses enviam o dilúvio por causa das murmurações humanas”.

<sup>9</sup> Notas referentes aos textos: 6.1-4; 6.5-9.17; 6.5-13; 6.14-7.5; 7.6-8.14; 8.15-9.17.

<sup>10</sup> 6.2; 6.5; 6.6; 6.9; 6.14; 6.18; 7.6; 7.11-12; 7.23; 8.1; 8.21; 9.6; 9.9-17; 9.13.

<sup>11</sup> 6.4; 6.7; 6.8; 6.11; 6.13; 6.14; 7.1; 7.8; 7.17; 7.19; 8.1; 8.4; 8.7; 8.20; 8.21; 9.1; 9.4; 9.7; 9.11; 9.12.

<sup>12</sup> Livro do Êxodo.

4. *Relação com o Novo Testamento (NT)*: faz uso hermenêutico de termos do NT para interpretar o texto.  
Ex: *Bíblia de Estudo Pentecostal*. Nota – “9.6. QUEM DERRAMAR O SANGUE DO HOMEM, PELO HOMEM O SEU SANGUE SERÁ DERRAMADO [...] A autoridade para o governo usar a espada, i.e., a pena de morte, é reafirmada no NT” (At 25.11; Rm 13.4; Mt 26.52<sup>13</sup>).
5. *Teologia*: interpretação de textos a partir de elementos da enciclopédia teológica.  
Ex: *Bíblia Shedd*. Nota – “9.7. [...] Descendentes de um homem decaído, ainda que se trate de um justo como Noé o era (9.21), são portadores do pecado original. [...]”. A expressão “pecado original” faz parte do acervo clássico de termos teológicos.
6. *Moral*: interpretação de textos a partir de injunções morais.  
Ex: *Bíblia de Estudo Pastoral*. Nota – “6.9. NOÉ ERA VARÃO JUSTO E RETO EM SUAS GERAÇÕES. [...] Em meio à iniquidade e maldade generalizadas daqueles dias (v. 5), Deus achou em Noé um homem que ainda buscava comunhão com Ele e que era varão justo [...]”. Ênfase em Noé como homem “justo” diante da “iniquidade e maldade” humanas.
7. *Contextualização*: explicação de textos a partir de informações contemporâneas.  
Ex: *Bíblia de Estudo Pentecostal*. Nota – “6.14. [...] A arca de Noé era semelhante a uma barcaça de tamanho colossal. Sua capacidade de carga corresponde à de mais de 300 vagões ferroviários [...]”.
8. *Apologética*: utilização de textos para a defesa da fé cristã e/ou crítica de posições contrárias a ela.  
Ex: *Bíblia Shedd*. Nota – “9.7. Deste modo, a Bíblia não somente revela ser digna de toda confiança [...]”. A ênfase no aspecto “confiável” da Bíblia pressupõe possíveis críticas a afirmações sobre erros e irrelevância de textos bíblicos.
9. *Aplicação*: aplicação de textos à vida do leitor.  
Ex: *Bíblia de Estudo Pentecostal*. Nota – “8.1. E LEMBROU-SE DEUS DE NOÉ. [...] Se há muito tempo, Deus não age ou não se manifesta na tua vida, podes ter confiança que Ele agirá de novo, manifestando o seu amoroso cuidado contigo [...]”. O autor das notas dirige-se diretamente ao leitor.

---

<sup>13</sup> Livro de Atos dos Apóstolos, carta do apóstolo Paulo aos Romanos e evangelho de Mateus, respectivamente.

Segue, abaixo, tabela com a distribuição das notas das bíblias pelas 9 categorias. Convém esclarecer que uma nota pode conter mais de uma categoria analítica.

	<i>Nova Bíblia Pastoral</i> 6 notas	<i>Bíblia de Estudo Pentecostal</i> 14 notas	<i>Bíblia Shedd</i> 20 notas
Narratividade	6.1-4; 7.6-8.14; 8.15-9.17.		9.7.
Exegese	6.1-4; 7.6-8.14; 8.15-9.17.	6.14.	
Fontes extrabíblicas	6.1-4; 6.5-9.17; 6.5-13; 8.15-9.17.		7.1.
Relação com o N.T.		6.2; 6.5; 6.9; 6.14; 7.6; 7.11-12; 7.23; 9.6.	6.4; 6.8; 6.13; 8.7; 9.4; 9.7.
Teologia		6.6; 6.9; 6.14; 6.18; 7.6; 7.23; 8.21; 9.6; 9.9-17.	6.7; 6.8; 6.11; 6.13; 8.1; 8.7; 8.21; 9.1; 9.7; 9.11; 9.12.
Moral	6.14-7.5.	6.2; 6.5; 6.9; 7.6; 7.23; 8.1; 8.21.	6.4; 6.8; 8.7; 8.20.
Contextualização		6.14; 7.11-12.	6.14; 7.8; 8.4; 8.7.
Apologética		7.11-12.	7.17; 7.19; 9.7.
Aplicação		6.5; 7.6; 8.1; 9.6; 9.13.	9.11.

Na tabela a seguir, os números quantitativos são transformados em porcentagem visando maior clareza para efeito comparativo.

	<i>Nova Bíblia Pastoral</i> 6 notas	<i>Bíblia de Estudo Pentecostal</i> 14 notas	<i>Bíblia Shedd</i> 20 notas
Narratividade	3 (50%)		1 (5%)
Exegese	3 (50%)	1 (7,1%)	
Fontes extrabíblicas	4 (66,6%)		1 (5%)
Relação com o N.T.		8 (57,1%)	6 (30%)
Teologia		9 (64,2%)	11 (55%)
Moral	1 (16,6%)	7 (50%)	4 (20%)
Contextualização		2 (14,2%)	4 (20%)
Apologética		1 (7,1%)	3 (15%)
Aplicação		5 (35,7%)	1 (5%)

Para efeito de melhor compreensão das tabelas acima, as nove categorias são divididas em dois blocos relativos à compreensão e à aplicação do texto. Compreendem o primeiro bloco as categorias: Narratividade, Exegese, Fontes

extrabíblicas. São elementos voltados fundamentalmente para o passado, para a inserção do texto e de seu sentido no contexto de produção. O segundo bloco compreende: Relação com o N.T., Teologia, Moral, Contextualização, Apologética, Aplicação. Portanto, aspectos direcionados não apenas à compreensão do texto bíblico, mas principalmente para sua aplicação à vida do leitor. Os dois blocos concentram suas notas, por um lado, no passado do texto e sua compreensão, e, por outro, no presente do texto, em sua aplicação.

Relacionando as Bíblias de Estudo com essas categorias, pode-se dizer que *A Nova Bíblia Pastoral* tem como foco de suas notas o passado, a compreensão do texto. Isso se observa pela alta porcentagem de notas nessas categorias: Narratividade, 50%; Exegese, 50%; Fontes Extrabíblicas, 66,6%. As outras seis categorias, com exceção de Moral, com apenas 16,6%, estão ausentes.

Com relação às duas outras Bíblias temos um quadro oposto. As categorias ligadas ao passado do texto representam papel secundário. No caso da *Bíblia de Estudo Pentecostal*, temos apenas a Exegese, com 7,1%. A *Bíblia Shedd* traz Narratividade e Fontes Extrabíblicas, com 5% cada. Por outro lado, as categorias ligadas ao presente, à aplicação do texto, são abundantes. A *Bíblia de Estudo Pentecostal* apresenta: Relação com o N.T., 57,1%; Teologia, 64,2%; Moral, 50%; Aplicação, 35,7%<sup>14</sup>.

A *Bíblia Shedd* traz uma relação mais equilibrada entre as categorias: Relação com o N.T., 30%; Teologia, 55%; Moral, 20%; Contextualização, 20%; Apologética, 15% e, parecendo contraditório, Aplicação, com 5%. A pouca porcentagem deste último item, embora possa surpreender, não prejudica a análise geral. Mesmo que esta Bíblia não traga notas que se refiram diretamente ao leitor e à aplicação dos textos à sua vida, todas as demais categorias deste bloco operam com elementos que direcionam a aplicação dos textos ao leitor. É o caso principalmente da Teologia, com 55%, que ao formar uma estrutura de categorias mentais junto ao leitor, constrói princípios que guiarão seu comportamento como ser religioso em relação com Deus e com outros seres humanos.

Ligando as análises acima à configuração do leitor, às estratégias que buscam direcioná-lo na interpretação do texto bíblico segundo a teologia proposta em cada Bíblia de Estudo, passamos a propor os leitores ou tipos de leitores que se pode deprender das notas de rodapé das versões bíblicas.

Começamos com uma hipótese já apresentada, que propõe serem as Bíblias de Estudo voltadas principalmente para pessoas que dirigem ou mediam grupos de estudo bíblico. Tal hipótese carece de complemento neste momento. Para além da formação de dirigentes/animadores de grupos bíblicos, elas também se dirigem aos participantes de tais grupos ou a outras pessoas que desejam maiores informações sobre a Bíblia. Neste último caso, ao adquiri-las e lê-las, cria-se uma conexão direta entre as notas e os leitores. Na primeira situação, a relação é indireta. As notas comunicam-se com aqueles que irão mediar encontros bíblicos e, destes, as informações chegam aos demais leitores/ouvintes. Temos,

<sup>14</sup> Dessas categorias, apenas Contextualização, com 14,2%, e Apologética, com 7,1%, não recebem destaque.

então, dois horizontes de recepção. Diretamente para aqueles que leem, sejam dirigentes de grupos ou não, e indiretamente para aqueles que ouvem estudos e palestras nas quais as notas das Bíblias de Estudo são utilizadas.

Os números dispostos nas tabelas permitem uma observação. Fica clara a desigualdade entre o número de notas apresentado pela *Nova Bíblia Pastoral*, 6, em relação com as notas da *Bíblia de Estudo Pentecostal*, 14, e mais ainda com as da *Bíblia Shedd*, 20. Haverá razão que explique a diferença? Uma hipótese é que a *Nova Bíblia Pastoral* é direcionada a um leitor com maior formação, não requerendo, portanto, grande quantidade de notas explicativas. Alguns dados dessa Bíblia corroboram essa possibilidade.

A nota a 6.1-4, por exemplo, menciona “Restos de lendas sobre gigantes” e “«Filhos de Deus/Elohim» refere-se a seres mitológicos ou a reis” (2014, p. 27). A utilização de “lendas” e a referência a “seres mitológicos” traria estranhamento a um leitor iniciante ou teologicamente conservador e fundamentalista, por julgar que a Bíblia foi escrita diretamente pelas mãos de Deus, sem interferência de contextos de produção e de circunstâncias histórico-social-religiosas, em uma perspectiva interpretativa literalista. De igual forma, a nota a 7.6-8.14 menciona dois nomes para Deus: Elohim e Javé: “Os trechos relacionados a Deus/Elohim [...] os trechos atribuídos a Javé” (*Nova Bíblia Pastoral*, 2014, p. 28). A explicação para os dois nomes surge de teorias críticas a respeito da origem do Pentateuco<sup>15</sup> referidas nas notas a Gênesis 1.1-2.4a: “Em 1,1-2,4a o criador é ‘Deus’ (no hebraico, Elohim)” e 2.4b-25: “Esta narrativa, que segue em 3,1-24, é independente da anterior. Aqui a divindade é Javé Deus (no hebraico, Javé Elohim)” (*Nova Bíblia Pastoral*, 2014, pp. 22, 24).

A explicação dos termos revela a expectativa de um leitor que consiga apreender e aceitar as teorias. Tal condição também transparece nas Introduções ao Pentateuco e ao Gênesis, igualmente escritas em linguagem acadêmica e com conteúdo advindo da exegese crítica (*Nova Bíblia Pastoral*, 2014, pp. 19-20 e 21-22).

Em direção oposta está a *Bíblia de Estudo Pentecostal*. Mesmo quando se trata de uma nota exegética, como a que comenta o texto de 6.14, ela explica cuidadosamente a palavra “arca”, sem mencionar o termo hebraico, levando à pressuposição de que se dirige a um leitor não acostumado a detalhes exegéticos. “A palavra hebraica aqui traduzida como arca, significa um objeto apropriado para flutuar, e ocorre somente aqui e em Êx. 2.3,5 (onde a mesma palavra refere-se ao cesto flutuante em que o nenê Moisés foi colocado)” (*Bíblia de Estudo Pentecostal*, 1995, p. 42).

Esta versão bíblica também se preocupa em criar laços entre o texto e sua relação com o Novo Testamento, que validaria sua mensagem, indicando de modo claro o caminho interpretativo a seguir, o que conduz, novamente, à proposta de que seu leitor necessita de tais orientações para compreender o texto nos moldes desejados por seus editores. Comentando 7.23 temos a nota: “O apóstolo Pedro declara que a salvação de Noé em meio às águas do dilúvio, i.e., seu livramento da morte, figurava o batismo cristão (ver 1 Pe 3.20,21 nota)” (*Bíblia de Estudo Pentecostal*, 1995, p. 44).

<sup>15</sup> Primeiros cinco livros da Bíblia: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

Nesse mesmo caminho segue a *Bíblia Shedd*, propondo, por suas notas, um leitor que necessita ser tomado pelas mãos e guiado ao entendimento do texto bíblico por meio das notas explicativas. Dois exemplos são ilustrativos. O primeiro, ao prevenir o leitor de más interpretações e apresentar aquela que seria, segundo seus propositores, a correta. A nota a 6.4 traz: “Embora alguns pensem que ‘filhos de Deus’ seja uma referência a anjos decaídos [...] É mais provável que esta seja uma referência à linha de Sete [...]” (1998, p. 8). Entre esses “alguns” mencionados como intérpretes equivocados do texto inclui-se a nota a 6.1-4 da *Nova Bíblia Pastoral*, ao afirmar que “«Filhos de Deus/Elohim» refere-se a seres mitológicos ou a reis” (2014, p. 27). O segundo exemplo esclarece a preocupação em destacar o caráter literal e histórico do texto bíblico como referência à sua fidedignidade. Quanto à destruição da raça humana afirmada no relato do dilúvio, a nota a 7.1 se preocupa em referendá-la historicamente:

Há evidência muito forte, fora do livro de Gênesis, com respeito à destruição da raça humana, cuja única exceção foi uma família. Inúmeras tribos selvagens, espalhadas por todo o mundo, conservam a tradição de um dilúvio. Existem possíveis registros arqueológicos, como outras tantas evidências diretas de um dilúvio. (ver MB, p 75 e NCB, p 91). (*Bíblia Shedd*, 1998, p. 9)

Tais observações referendam as preferências pelas categorias analíticas indicadas acima. Isto é, a *Bíblia de Estudo Pastoral* e a *Bíblia Shedd*, em decorrência do grande número de notas, em virtude da preocupação com aspectos diretivos ligados ao comportamento dos leitores, e diante do caráter secundário que a interpretação do texto a partir de seus contextos de origem recebe, voltam-se para um leitor carente de orientação, dependente dos conteúdos que se apresentam quase a cada versículo bíblico e que tem como motivação principal para a leitura bíblica a vivência de seus conteúdos. É claro que essas características são propostas e construídas a partir das estratégias paratextuais presentes nas notas marginais e que recebem suporte de outros aparatos editoriais.

A *Nova Bíblia Pastoral*, com resumido número de notas, com a ênfase voltada para a compreensão do texto em seus contextos, com a presença de discussões de caráter crítico e científico que pressupõem certo conhecimento não só do texto bíblico, mas também de discussões exegéticas, e com pouca atenção à aplicação do texto ao mundo contemporâneo, vislumbra um leitor com maior nível de maturidade, que consegue não apenas apreender as questões apresentadas pelas notas, como também criar pontes entre os textos passados e seu presente. Pode-se dizer que essa Bíblia procura formar um leitor capacitado, e, para isso, conta com sua participação ativa.

## Considerações finais

Este artigo propôs uma incursão pelo mundo editorial das Bíblias de Estudo publicadas no Brasil, campo pouco conhecido e estudado em contexto acadêmico. Não obstante, é um mercado pujante que apresenta números impressionantes. Nesse sentido, é considerável o fato de que a Sociedade Bíblica do Brasil é, hoje, a maior publicadora de Bíblias em todo o mundo.

A análise feita não se deteve em números de mercado, mas na característica que une todas as Bíblias de Estudo. Elas trazem o texto sagrado, que sobrevive a milênios e tem recebido as mais variadas interpretações, manifestação de sua capacidade literária e também das mudanças que se dão entre os leitores. Provavelmente conscientes disso, e procurando mecanismos para se opor a esse fato, os editores das Bíblias de Estudo, dentre as quais foram utilizadas como estudo de caso neste texto a *Nova Bíblia Pastoral*, a *Bíblia de Estudo Pentecostal* e a *Bíblia Shedd*, voltam-se para a estratégia de incluir junto ao texto bíblico paratextos que direcionam a leitura conforme os princípios teológicos dos grupos detentores dos direitos das Bíblias mencionadas.

Conforme procurou-se demonstrar, as Bíblias estudadas representam leituras e interpretações variadas, por vezes conflitantes, do mesmo texto escriturístico. Tal não se deve à diversidade de traduções. Embora esse aspecto não tenha sido contemplado neste artigo, as eventuais diferenças nas traduções não são suficientemente capazes de suportar as interpretações presentes nas notas de rodapé.

As propostas editoriais, sim, respondem pelas diversidade e tendências percebidas nas notas marginais. Elas são fundamentalmente teológicas, embora se manifestem em discussões arqueológicas, históricas, linguísticas etc. É a teologia de cada grupo editorial, sua forma de conceber Deus, a relação com a divindade e com os demais seres humanos que comanda a forma como os textos são abordados. E, nesse caso, conforme foi demonstrado, há opções claramente percebíveis. Se por um lado a Bíblia de origem católica romana privilegia o estudo exegético e acadêmico do texto, por outro lado a Bíblia pentecostal, assim como a protestante histórica, volta-se para aspectos práticos da recepção, como questões morais, hermenêuticas e, acima de tudo, teológicas. Teologia entendida não no sentido mencionado acima, mas em seu aspecto particular, denominacional, restritivo.

Ao final, cabe a pergunta a respeito da passividade ou não do leitor. Estudiosos acostumados à análise de leitores em textos literários poderão argumentar em prol da liberdade do leitor em definir, em última instância, os sentidos que dará ao texto. E estarão certos. No entanto, no caso da leitura religiosa, há outros componentes que devem ser levados em consideração, como a autoridade do texto lido – a Bíblia – e o uso, ou manipulação dessa autoridade ao unir ao texto sagrado comentários que, não fazendo parte dele, pela proximidade buscam sua aura divina. Outros elementos, como a configuração de uma comunidade leitora católica, protestante, pentecostal etc., indicarão que o leitor religioso não usufrui de tanta liberdade em sua leitura quanto poderíamos pensar. As Bíblias de Estudo oferecem um testemunho exemplar.

## Referências bibliográficas

- Bíblia de Estudo Pentecostal* (1995). Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Deerfield, Florida: Casa Publicadora das Assembleias de Deus.
- Bíblia Shedd* (1998). Tradução de João Ferreira de Almeida (2ª ed. revista e atualizada). São Paulo: Edições Vida Nova.
- Campos, L. S. (2012). Bíblias no mercado: o poder dos consumidores e a competição dos editores. *Rever* (12) 2, 35-61.

- Censo Demográfico 2010*. Tabela 1.4.1 – População residente, por situação do domicílio e sexo, segundo os grupos de religião – Brasil – 2010, p. 143. [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd\\_2010\\_religiao\\_deficiencia.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf)
- CPAD (2019). *Nossa História*. <http://www.editoracpad.com.br/institucional/integra.php?s=1&i=2>
- Chartier, R. (1999). *A ordem dos livros* (2ª ed.). Brasília: Editora UnB.
- Dussel, E. *Teologia da Libertação – Um panorama do seu desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- Em que cremos* (2019). <http://assembleia.org.br/em-que-cremos/>
- Gilmont, J-F. (2002). Reformas protestantes e leitura. In G. Cavallo & R. Chartier (Org.), *História da leitura no mundo ocidental* (V. 2, pp. 47-77). São Paulo: Ática.
- Goulemot, J. M. (2001). Da leitura como produção de sentidos. In R. Chartier (Org.), *Práticas da leitura* (2ª ed. revista, pp. 107-116). São Paulo: Estação Liberdade.
- Hack, J. L. (2019). *Teologia e Literatura: o texto bíblico como arte literária*. São Paulo: Fonte Editorial.
- Nova Bíblia Pastoral* (2014). São Paulo: Paulus.
- Norton, D. (2016). English Bibles from c. 1520 to c. 1750. In E. Cameron (Ed.), *The Bible from 1450 to 1750* (V. 3, pp. 305-345). New York: Cambridge University Press.
- Paulus (2019). *História da editora*. <https://www.paulus.com.br/portal/historia-da-editora#.XNIAURRKjcc>
- Paulus (2019). *Quem Somos*. Pia Sociedade de São Paulo. <https://www.paulus.com.br/portal/pia-sociedade-de-sao-paulo#.XNGdxRRKjcc>
- Sociedade Bíblica do Brasil. (2013). *Números. Produção. Curiosidades*. <http://www.sbb.org.br/quem-somos/numeros/producao-grafica-da-biblia-imprensa-braille/>
- Sociedade Bíblica do Brasil. (2013). *Bíblia de afinidades*. <http://www.sbb.org.br/hotsites/biblia-de-afinidades/casos-de-sucesso/>
- Teologia da Libertação (2007). *IHU On-Line*. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, 214. <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao214.pdf>
- Vida Nova. *Quem somos* (2016). <https://vidanova.com.br/content/6-quem-somos>

## Resumo

Este artigo parte do fenômeno editorial em que se transformou a publicação de Bíblias de Estudo no Brasil. Analisa três exemplares bíblicos representativos de grupos religiosos brasileiros: católico, pentecostal e protestante histórico. O objetivo é estudar a inserção de notas explicativas nos textos bíblicos e, por elas, o processo de formação de leitores que se adequem aos princípios doutrinários e éticos dos segmentos religiosos responsáveis pelas edições bíblicas selecionadas. O corpus está circunscrito aos capítulos 6 a 9 do livro de Gênesis, bloco que contém as narrativas da construção da arca por Noé e do dilúvio. Para o desenvolvimento da análise foram utilizados como referenciais teóricos a História do Livro e a História da Leitura. Tais teorias permitem reconhecer que a Bíblia, por sua potência linguística e literária, tem sido alvo de múltiplas recepções no decorrer da História, e, ao mesmo tempo, é direcionada a leituras de restrição a partir de estratégias e procedimentos editoriais.

## Abstract

This article studies the editorial phenomenon of the publication of Bibles of Study in Brazil. It analyzes three bibles of Brazilian religious groups: Catholic, Pentecostal, and Protestant. The objective is to study the explanatory notes in the biblical texts and the process of formation of readers according to the doctrinal and ethical principles of the editors of the selected bibles. The corpus is limited to chapters 6 through 9 of the book of Genesis, containing the narratives of the building of the ark by Noah and the Flood. This article uses the History of the Book and the History of Reading as theoretical references. Such theories allow us to recognize that the Bible, by its linguistic and literary power, has been the object of many receptions in History. At the same time, the Bible is restricted in its reading from editorial strategies and procedures.

## La historia de *Nūḥ* (Noé) en textos aljamiado-moriscos

The story of *Nūḥ* (Noé) in aljamiado-morisco texts

Juan C. Busto Cortina

Universidad de Oviedo  
xbusto@uniovi.es

Palavras-chave: literatura aljamiada, moriscos, Noé, histórias bíblicas.  
Keywords: aljamiado literature, moriscos, Noah, Bible stories.

En el Corán, que le dedica una sura completa (la 71) y hace mención en veintiséis, Noé (*Nūḥ*) es un profeta, uno de los principales de procedencia bíblica (con Lot/*Lūt*, Jethro/*Shu`ayb* y Moisés/*Mūsā*). El Corán insiste en presentarlo llamando al arrepentimiento de su pueblo sumido en el pecado, el cual se burla del arca que está construyendo. Este elemento y el castigo del agua caliente, el *tannūr* (horno o caldero) del que brota agua hirviendo (*Corán* 11:40; 23:27) son, según se ha dicho (Brinner, 2003, pp. 540-541), de procedencia midráshica post-bíblica. El texto sagrado árabe introducirá variantes sobre la tradición bíblica como el lugar donde llegó a tierra el arca (*Génesis* 8: 4), el monte *al-Ġūdī* y no el *Ararat* bíblico (Jeffery, 1938, pp. 106-107).

La figura de Noé se asocia en el Corán al tema recurrente de los pueblos que son aniquilados por negarse a escuchar a sus profetas, de ahí su dimensión escatológica. A partir del análisis comparado de las aleas dedicadas a la figura de Noé en el Corán con textos judíos y sobre todo cristianos, Carlos A. Segovia (2015), siguiendo el camino iniciado por Christoph Luxenberg (2007) ha resaltado que Noé, en el Corán, es una figura apocalíptica y mesiánica situada en un entorno escatológico.

La exégesis coránica (*tafsir*) y los tradicionalistas, transmisores de relatos o *hadices*, han completado los episodios coránicos añadiendo muchos elementos de procedencia judeocristiana. La historia de *Nūḥ*, acrecentada con estos nuevos materiales, se fue integrando en las colecciones de narraciones sobre profetas o *Qiṣaṣ al-Anbiyā`*. Estas obras tuvieron y tienen hoy en día una amplia circulación en todo el mundo árabe. En al-Ándalus, durante su época de esplendor que aportó al mundo cultural árabe figuras insignes como la del teólogo Ibn `Arabī (1165-1240), también surgieron importantes comentaristas coránicos como al-Qurṭubī (m. 1272) o Ibn Hayyān al-Andalusī (m. 1353). Sin embargo, durante los últimos siglos de presencia musulmana en la Península ibérica, el cultivo de estos géneros

se limitó a la copia de textos anteriores o a su traducción al romance a través del fenómeno de la aljamía (romance escrito en caracteres árabes), medio de expresión de las minorías mudéjar y morisca.

Entre los más de 221 manuscritos moriscos, la mayor parte en caracteres árabes, solo dos obras incluyen un relato completo de la historia de Noé: uno es una narración en prosa conocida como *Alhadiz de Nūḥ*, otro es el canto segundo del *Discurso de la luz* de Muhammad Rabadán que contiene la “Historia segunda [que] trata del dilubio de Noh y sus hechos”. El *Alhadiz* en prosa es una traducción al romance aljamiado hecha antes de 1587 de un original (perdido o desconocido) en árabe que remite a un hadiz difundido en al-Ándalus que recogía tradiciones favorables al chiismo vinculadas a la ciudad de Kufa y muy ligadas a interpretaciones surgidas en medios cristianos siriacos y judíos durante los dos primeros siglos del Islam. Por su parte, el canto en verso de Muhammad Rabadán, conocido por dos copias en caracteres latinos, fue compuesto en torno a 1603 en un contexto hispánico y católico muy cercano a la expulsión de la minoría criptomusulmana para la que fue compuesto. Del interés de estos dos textos literarios como fenómenos diferentes de sincretismo religioso se tratará en el presente estudio.

## El texto aljamiado-morisco del *Alḥadīt de Nūḥ*

El relato o *Alḥadīt de Nūḥ* es conocido a través de dos manuscritos aljamiados de carácter misceláneo. Ambos se hallan en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Uno forma parte del manuscrito Junta 8 (fols. 73r-81r) titulado *Castigos para las gentes*<sup>1</sup>. El otro encabeza el manuscrito misceláneo<sup>2</sup> Junta 57 (fols. 1v-9r). Entre ambos existen pocas diferencias textuales, de modo que han de ser tenidos por testimonios de una misma traducción aljamiado-morisca a partir de un original árabe desconocido. Las variantes son escasas y las pocas lecciones divergentes revelan más rasgos aragoneses en Junta 57 (*temaes, obedeçcaes, cuydaes, siyas, siya, fazían, salló, aplega, aplegó, plega*, etc.) frente a Junta 8 (*temáys, obedeçcáys, cuydáys, seas, sea, azían, salió, allega, allegó, llega*, etc.). Si ello se interpreta como un mayor arcaísmo lingüístico, podría situarse la fecha de Junta 8 con posterioridad a 1587, fecha que figura en el manuscrito Junta 57.

El relato morisco, a partir del análisis de su *isnād* o cadena de transmisores que figuran al comienzo<sup>3</sup>, remite a un original árabe perdido o desconocido, de ahí su importancia. Según ha demostrado con razones de peso Pascual Asensí (2008,

<sup>1</sup> Sig. actual: RESC/8. Procede del hallazgo unos 140 manuscritos moriscos en Almonacid de la Sierra en 1884. Ha sido descrito en el catálogo de Ribera & Asín (1912, pp. 44-49). Fue editado íntegramente por Fernández Fernández (1987).

<sup>2</sup> Sig. actual: RESC/57. También fue hallado entre los de Almonacid de la Sierra. Figura también descrito en el catálogo de Ribera & Asín (1912, pp. 203-204). Hay edición completa del ms. de Boumehd Tomasi (2012).

<sup>3</sup> De acuerdo con Junta 57 (fol. 1v): “Ḥadiçónos Açad fijo de Mūçà, por Ḥālid fijo de ʿAbdu Allah al-Kūfiyyu, por Wahbi fijo de Munnabah, aconténtese Allah d-él, diño: El primero a'nnabī que envió Allah a su conpañā fue Nūḥ, s<sup>c</sup>m, que los clamaba a la creyencia i no quisieron creer, i-echólos Allah a perðer que los afoğó”. [Se sigue el sistema de transliteración de la Colección

p. 169) “la tradición textual a la que pertenecería el relato árabe empleado por el adaptador morisco, tradición hipotéticamente conocida en al-Ándalus a través del tradicionista oriental Asad ibn Mūsà”, hubo de originarse entre “los medios protohiitas” (2008, p. 170) de Iraq, en especial en la ciudad de Kufa, durante los dos primeros siglos del Islam, medio propicio a la difusión de tradiciones cristianas y judías. Asensi llega a proponer un posible autor: Ḥālid ibn ʿAbd Allāh al-Qasrī, gobernador en Cufa y de Iraq en el siglo VIII (n. 724).

La autoridad de Asad ibn Mūsà (m. 827) como transmisor del relato viene confirmada por las relaciones que guarda el texto aljamiado con las tradiciones sobre Noé que recoge el andalusí ʿAbd al-Malik ibn Ḥabīb (m. 853) en su *Kitāb at-Taʾrīḥ*. Según Pascual Asensi (2008, p. 163), solo en estos autores se dice que Allāh mandó que en el arca “entrasen macho i fenbra, i de las palomas çinco pares, i de las vacas cinco pares porque ellas dos eran alqurbān i provisión de onbres i mujeres” (fol. 5v). También es propia de estos dos autores la mención al material de que fue hecha el arca, madera de boj (“i cortarás en-él un-árbol de *açinçam*”, fol. 4r) frente al resto de la tradición islámica que sostiene fuese de teca (*as-sāğ*).

Sin que ello aparezca en otras tradiciones, el relato aljamiado da el nombre de *Palaytūn* al cuarto hijo de Noé. Aunque en el relato del Génesis los hijos de Noé eran tres (Cam, Sem y Jafet), la exégesis rabínica añadió, a partir de Génesis 9:20-27 (“Maldito sea Canaán, siervo de siervos será a sus hermanos”) un cuarto hijo, asociado a la castración de Noé por su hijo Cam en los relatos hagádicos que como en el *Pirqê* atribuido a Rabbī ʿEdīezer hace responsable de esta acción a Canaán (que la Biblia menciona como hijo de Cam).

La tradición musulmana hace referencia a ese cuarto hijo de Noé ya en el Corán (11,40 y 23; 27), aunque su mención se realiza en términos muy vagos: “Entonces Noé llamó a su hijo que estaba aparte. ¡Hijo mío! Sube con nosotros y no estés con los incrédulos. [...] Y las olas se interpusieron entre ambos, quedando entre los ahogados”. Serán los comentaristas en sus *tafsir* quienes refieran su nombre: *Kana ʿān*, en al-Bayḍāwī (s. XIII) o *Yām*, en Ibn Kaṭīr (1301-1373), en su *Tafsir*, si bien en su *Bidāya wa-l-Nihāya* ofrece ambos nombres. Por su parte, las historias de profetas o *Qiṣaṣ al-anbiyāʾ* como las de al-Kisāʾī (119/737-189/805) o en las de aṭ-Ṭaʿalabī (350/961-429/1038) ofrecen el nombre bíblico de *Kana ʿān*. La doble denominación es aclarada por al-Ṭabarī en su historia universal o *Tārīḥ ar-Rusul* (1964, I, 199) donde afirma: “Kanaʿān, que fue quien se ahogó y a quien los árabes llaman *Yām*”.

Pascual Asensi (2008, p. 167) sostiene que *Palaytūn* es un “hapax legomenon sin otra referencia textual” que la aljamiada. Ausente de la tradición árabe-islámica, este apelativo está próximo al que ofrecen las versiones cristiano-siriacas de la historia. Juan Pedro Monferrer Sala ya había destacado la importancia de los círculos cristianos siríacos en el desarrollo y recepción de la leyenda del cuarto hijo de Noé (Monferrer Sala, 216-219), tal como aparece en la *Me ʿaraḥ Gazza* (‘Cueva de Tesoros’). De esta obra existen testimonios en siríaco, árabe, copto y georgiano. Es la versión árabe conocida como *Kitāb al-Mağāll*, con la forma *Būniṭar* (calco del

etiópico *Bōnitor*), la que con las formas derivadas *Barnīṭū* / *Banū Qāṭūn*, las tres procedentes de versiones siriacas de la *Me`āraṭ* editadas por Bezold, la más cercana a la voz aljamiada.

En el mencionado estudio de Asensi se destaca que la forma aljamiada “parece una solución intermedia entre la forma siríaca, que aporta el regularizado morfema *-tūn* (*Yūntūn*, *Nūrāṭūn*); y la etiópica, que incorpora al antropónimo el morfema inicial con la bilabial (*Būnīṭar*, *Barnīṭū*)”. La tradición textual del original árabe que tradujo el morisco, remontaría –según el mencionado autor– a una tradición conocida en al-Ándalus a través del tradicionista oriental Asad ibn Mūsā y, lo que es más significativo, por intermedio de Ḥālid ibn ‘Abd Allāh al-Qasrī, cuya *nīsba* pudo haberse transformado en *al-Kūfī*. Se trataría del conocido gobernador de Iraq acusado de herejía al promover la construcción de un oratorio para su madre cristiana, declarándose él mismo favorable al cristianismo. Al-Qasrī, que fue gobernador en Kufa, hubo de conocer la tradición cristiana (bien en siriaco o en árabe) en la que circulaba la leyenda del cuarto hijo de Noé. Kufa fue en estos dos primeros siglos del Islam un centro de difusión de tradiciones cristianas y judías, sobre todo en medios favorables al chiísmo. El elemento chií vendría dado por la figura de la segunda esposa de Noé llamada *Rabi‘a* en el texto aljamiado, apelativo que sólo se encuentra en la obra de un autor chií, Ibn Ṭāwūs (m. 1265-6).

Otro elemento, ajeno a la tradición árabe, que el relato aljamiado recibe de la redacción siriaca de la *Cueva de Tesoros*, es la mención a la genealogía de Haykal, la primera esposa de Noé:

cuando mandó Allah en que se casase con-una mujer de las fijas de Mūçà, fijo de Ğarab, [i-ubo] d-ella un fijo que le dezían Idrīç [a'nnabi. Enpués casó]se con-una mujer [que dezían a ella Haykal, i ubo d-ella tr]es [fijos [...]]. (Junta 57, fol. 3r)

Así en la recensión árabe (*Kitāb al-Mağāll*) leemos: “y le ordenaron casarse con una mujer llamada Haikal, hija de Namousa, hijo de Enoc” (Gibson, 1901, p. 23, fol. 107a). Siendo que, desde la tradición bíblica, el padre de Enoc recibe el nombre de Jared (*Génesis* 5, 18: “Vivió Jared ciento sesenta y dos años, y engendró a Enoc”), Asensi (2008, p. 172) postula que *Mūçà*, fijo de Ğarab del texto aljamiado sea corrupción de *Namusa/Namūs hijo de Jared*. Ello supondría, además de la tergiversación del nombre, el cambio en la secuencia que pasaría de *Namusa/Namūs* > *Enoc/Idris* > *Jared* a convertirse en *Fija(s) de Mūçà* > *Enoc/Idrīç* > *Ğarab*. Tal confusión nace, pues, de la tradición apócrifa cristiano-siriaca y no puede calificarse como propiamente bíblica ni tampoco islámica<sup>4</sup>.

Es también achacable a la tradición cristiano-siriaca la alusión, aparentemente fuera de lugar, a las que amasan el pan:

–Yā, Nūḥ, viene el mandamiento i manda a las masaderas del pan que masen de cada cosa dos, macho i fenbra, i serán perdidos sino quien se avanzará sobr-él el dicho puro, i será perdido su fijo Balaytūn i con-él Rābiša con su fijo.

<sup>4</sup> Sólo un tradicionista árabe, al-Ya‘qūbī (m. 897), que maneja fuentes cristianas, hace referencia, según Asensi (2008, p. 172), a *Namusa*.

Dīšo. I fueron las masaderas del pan i su mujer Haykal i su fijo Çām, i-aquello es su dezir de Allah d-aquí-a que vienga el mandamiento, quiere dezir el Judiço. (ms. Junta 57, fol. 5r)

Pasaje que alude a la descendencia de Noé como el que se halla en la versión siríaca de la *Cueva de los tesoros*:

Esos tres *sē'ā* de harina y de bendición que Dios dio a Adán, vuestro padre, serán fermentados y amasados de bendición por su descendencia y la descendencia de su hijo, a saber la realeza, el sacerdocio. (Ri, 1987, I, p. 118 [sir.], II, p. 46 [fr.])

Que, según señala Bonhome Pulido (2016, p. 257), en la recensión siríaca oriental, estos ‘tres *sē'ā*’ eran de harina y bendición, y fueron entregados por Dios a Adán, y fermentados y amasados ahora por los descendientes de Noé.

También se hallaba en la tradición cristiano-siríaca la creencia en que Noé llevó en su arca los restos de Adán para ser de nuevo enterrados. Tanto el *Kitāb al-Mağāll* (Gibson, 1901, p. 26, fol. 109b) como el *Me'āraḡ Gazza* (Bezold, 1883, p. 21) hablan de una división por sexos en el arca separados por el ataúd con el cuerpo de Adán. Esta tradición también la refiere el texto morisco, como también será recogida en los *Qiṣaṣ al-Anbiyā'* y en al-Ṭabarī (1964: I, 192):

[I man]dó Allah a Nūḥ [en que fiziese una ataúd para el cuerpo de Ādam] // de aḥinçam i metese en-él el cuerpo de Ādam, i fizo aquello, i puso en l-atabūt dos enparas, entre los onbres i las mujeres, pues cuando entró Nūḥ i todos los haleqaḡos en la fusta, çarró [sic] sobre-ellos la puerta. (Junta 57, fols. 5v-6r)

Asimismo la mencionada alusión a la madera de boj (“un-árbol de *açinçam*”, i. e. de *aš-šimšār*) de que fue hecha el arca, presente en Ibn Ḥabīb y en el texto morisco, se halla en los textos cristiano-siríacos como el *Libro de la Abeja* recopilación del siglo XIII hecha por el obispo nestoriano Salomón de Akhlat.

El relato morisco ofrece una disposición simple de los ocupantes en el arca (“asentaron las gentes en la estancia [somera i la provisión] en la de medio i-en la [baša todos los animales i-aves]” fol. 5v), que guarda similitudes con la que ofrece al-Ṭabarī (1878, p. 79) quien recoge una tradición que sitúa a las bestias en el primer piso, a las aves encima y en el superior a su familia<sup>5</sup>. Esta tradición pudo proceder de la versión cristiano-siríaca del *Me'āraḡ Gazza*: “Tres pisos para el arca: El inferior para las bestias y el ganado, el medio para las aves emplumadas, y en lo alto estarás tú y los hijos de tu casa” (Bezold, 1883, p. 17).

Junto a estos motivos de posible procedencia cristiano-siríaca, el relato aljamiado incorpora otros propios de la tradición musulmana. En su comienzo recoge con gran fidelidad los nombres de los ídolos a los que adora el pueblo de Nūḥ (“i-abía a ellos cinco ídolas que adoraban a menos de Allah, i dezían a la una Wuddān,

<sup>5</sup> Es muy similar a la que ofrece al-Ṭabarī (1964: I, 197) quien refiere que en la parte más alta colocó a las aves, en la intermedia a la gente y en la más baja, a las fieras. Otros comentaristas como al-Kisā'ī (1922, p. 92) llegan a hablar de siete pisos (cada uno con una puerta y un candil), situando en su nivel más bajo a los animales, en el segundo a los humanos y en el superior a los pájaros.

*i la-otra Çuwāc ān, i la-otra Yağūta, i la-otra Yacūqa, i la-otra Naçrān*”) tal como aparecen en la sura 71 (*Corán* 71: 23): *Wadd, Suwāc, Yağūt, Yacūq y Nasr*.

Muy propia de los relatos árabes conocidos como *Qiṣaṣ al-Anbiyā'* es la tradición común que hace al asno último animal en entrar al arca:

I cuando vino a entrar ell-asno í-entrólo con su mano, i refusó, i ðišo Nūḥ:

-No entrarás aṣaytān.

I laora trovó ell-Ebliç camino para entrar en la fusta. (Junta 57, fol. 5v)

El relato aljamiado simplifica notablemente el episodio que en las historias de profetas de al-Kisā'ī (1922, p. 95) o en las de at-Taçalabī (1878, p. 78) aparece mucho más desarrollado.

Otro relato muy difundido en la tradición árabe<sup>6</sup> es el que explica la creación del gato. El relato aljamiado es similar al que ofrecen at-Ta'alabī (1878, p. 79) y al-Ṭabarī (1964: I, 188):

Enpués las ratas fazían mucho [*mal en la provisión i-en*] sus espleytes [*i quešáronse de aquello a Nūḥ*], i mandó Allah [*a Nūḥ en que pasase su mano por la cara del león*] // i fizo aquello Nūḥ i-esternudó el-*[l]eón*, i salló por sus narizes un gato, i-aquel día haleqó Allah el gato. (ms. Junta 57, fols. 7r-7v)

Hay que señalar, sin embargo, que estos relatos sobre animales en el arca provienen en general de la tradición rabínica, que también recoge este tipo de narraciones (Ginzberg, 1913, pp. 157-164). El texto aljamiado incorpora una tradición extendida que parece de proveniencia rabínica (Ginzberg, 1913, p. 166) donde se explica que el perro fue castigado por quebrantar la castidad en el arca: “I fue Nūḥ a todo quien-era en la fusta que no treçcabalgó onbre o mujer sino el perro a la perra i fueron ligados i por aquello eredaron el ligamiento” (ms. Junta 57, fol. 7r).

## El Discurso de la luz de Muhammad Rabadán

A diferencia del texto aljamiado en prosa que remite a un original árabe anterior, el texto de Muhammad Rabadán nace en el contexto cristianizado de la España del XVI y expresa, en metro castellano, una visión sincrética y original de la historia. En su obra en verso<sup>7</sup> Muhammad Rabadán incorpora materiales diversos, tanto de origen cristiano como árabo-musulmanes, e incluso otros procedentes de la propia literatura aljamiada. En este sentido se ha destacado la relación de dependencia de su *Historia del espantoso día del Juicio* en verso, respecto a la obra en prosa titulada *Breve compendio* de otro conocido autor morisco: el Mancebo de Arévalo.

<sup>6</sup> Se encuentra entre los recogidos por Basset (1926, p. 27).

<sup>7</sup> Los dos manuscritos que contienen el *Discurso de la luz* son el ms. Harl 7501 del British Museum de Londres, editado por H. E. J. Stanley (1868-1870-1871-1873) y el ms. Esp. 251 (*olim* 8169/2) de la Biblioteca Nacional de Francia, editado por Lasarte (1991), manuscrito del que se hace aquí transcripción paleográfica.

La fecha tardía de la composición del *Discurso de la luz* de Muhammad Rabadán, compuesto poco antes de 1603, justifica la inclusión de motivos cristianos. Sin embargo el poema de Rabadán no muestra, a lo largo de los 657 octosílabos que cuentan la “Historia segunda del discurso de la luz de Mohamad trata el dilubio de Noh y sus hechos”, ninguna dependencia del *Alḥadīṭ de Nūḥ* del que ya se ha tratado.

La vinculación del poema de Rabadán a la cultura cristiana peninsular<sup>8</sup> es visible desde el mismo exordio donde se introduce el motivo alegórico de la rueda de la fortuna que ya se halla en la literatura grecolatina:

qual inventando eregias  
setas, cismas ydolatras<sup>9</sup>,  
dexando la rienda suelta  
a las maldades nefandas,  
como si absolutos fuera  
para poder perpetuallas;  
y, al fin, quando en mayor punto  
sus malos fechos estavan  
y quando menos cuydaron  
tener contraria mudança,  
pensando estar mas seguros,  
dio buelta su rueda barias,  
dando con ellos al fondo  
de la baxeza mas baxa,  
donde fueron satisfechos,  
donde tubieron la paga  
de sus perniciosos triunfos,  
de sus hereticas causas. (ms. Esp. 251 de la BNF, fol. 29v)

Los rasgos de sincretismo cristiano se combinan en el poema con un poderoso espíritu islámico al que contribuye, en primer lugar, el mantenimiento de todos los nombres propios en árabe (y algunos comunes como *alchanna*, *amahado[s]*, *arrahma*, *safina*, etc.). También reflejan la impronta islámica el espíritu de admonición y castigo que procede del texto coránico, así como otros motivos que se hallan presentes en el género de los relatos de profetas o *Qiṣaṣ al-Anbiyā'*. En este sentido y de acuerdo con la tradición coránica, Rabadán dedica encendidos versos a las predicaciones y advertencias que Noé dirige a su gente:

y dixole que entretanto  
quel arca se fabricava  
amonestase a sus jentes  
se conbiertan y que hagan

<sup>8</sup> David Zuwiyya (2017, pp. 313-321), refiriéndose al conjunto de la obra, ha destacado los múltiples rasgos formales y figuras retóricas, a la vez que observa la presencia de algunos lugares comunes de la literatura cristiana que mostrarían las corrientes de pensamiento humanista de su época.

<sup>9</sup> No sería descartable que en estos versos Rabadán pudiese estar reflejando las circunstancias presentes de opresión y persecución (Zuwiyya, 2017, p. 318).

penitencia de sus yerros  
 con condelma de sus almas,  
 y que seran amahados  
 de su piadosa arahma,  
 y que ai asi no lo hacían  
 tubiesen por cosa llana  
 que dios les quería undir,  
 cubriendo el mundo con aguas. (ms. Esp. 251 de la BNF, fols. 30v-31r)

La descripción de la nave guarda relación con la que aparece en aṭ-Ta<sup>c</sup>alabī: “Hazla [*la nave*] según tres imágenes: Su parte delantera como cabeza de gallo, su interior como vientre de ave y su cola como cola de gallo inclinada. Hazla” (aṭ-Ta<sup>c</sup>alabī, 1878, p. 77)<sup>10</sup>. He aquí el pasaje de Rabadán:

acabada la çafina  
 con sus ataxos y quadras,  
 retretes y acoximientos,  
 y por de fuera breadas  
 por que el agua no dentrase,  
 dentro muy bien cepillada,  
 era de admirable hechura,  
 de sutil ingenio y traça,  
 hecha a modo de nabío,  
 cuya proa figuraba  
 a caveça de paloma,  
 y la popa [que lle]vaba  
 como una cola de gallo. (ms. Esp. 251 de la BNF, fols. 31v-32r)

El propio poeta es consciente de las diferencias entre las tradiciones bíblica y coránica y llega a hacerlo explícito. Así a la hora de fijar en siete el número de ejemplares de cada especie que entran en el arca, sabedor de que es la cifra que ofrece la Biblia (Génesis 7:2-3), la corrige (“Aunque el honrrado alcoram / No señala fueron tantas”), pues es consciente de que en el Corán se precisa que fuese una pareja (Corán 11: 40 *Hūd*)<sup>11</sup>:

porque Allá manda que bayan  
 de cada especie tres pares,  
 y un macho en ellas sobrava;  
 de manera que heran siete  
 de cada specie nombrada,  
 aunque honrrado alcoram  
 no señala fueron tantas,

<sup>10</sup> De las descripciones del arca con forma de animal trata C. Castillo (1991-1992, p. 71). Una de las más abigarradas la ofrece al-Kisā' ī (1922, t. 1, p. 92) en la que el arca tiene cabeza de pavo real, cuello de buitre, rostro de paloma, cresta de gallo (con un espejo prodigioso), pico de halcón y alas de águila de cuyos extremos cuelgan piedras preciosas.

<sup>11</sup> Algunos comentarios coránicos (*Tafsir Bahranī*) elevan su número a las cuatro parejas.

mas de un macho y una hembra,  
 que ninguna entró sobrada,  
 todo pudo ser así,  
 que el alcoran solo abla  
 de aquellos que no se excusan  
 que son las mas necesarias. (ms. Esp. 251 de la BNF, fol. 32r)

Muchas veces es difícil saber si Muhammad Rabadán sigue la tradición musulmana o la cristiana. Son varios los pasajes en los que esto sucede, por ejemplo, en la mención al arco iris que sucede al Diluvio, siempre presente en la tradición judeo-cristiana y que se halla aisladamente en algunos comentaristas coránicos como Muḥammad al-Buḥārī en su *Al-adab al-mufrad* (767/590) cuando, por la autoridad de Ibn Abbas, refiere que “El arco iris es una garantía para los habitantes de la tierra que no se ahogaron (como forma de destrucción en época de Nūḥ) y la Vía Láctea es la puerta de los cielos y la división de los cielos comenzará a partir de ahí (es decir, en el día del Juicio)”. Rabadán narra su aparición en los siguientes versos:

Una señal con tres bandas  
 de diferentes colores,  
 bermeja, berde, ygualdada,  
 que denotava su vista.  
 sangre, muerte y esperança;  
 y ya destas tres colores  
 solo la berde fincava,  
 porque de los otros dos  
 ya sus efetos cesaban,  
 esta es la señal que oy dia,  
 en arco se nos señala,  
 quando las espesas nubes  
 de sus dilubios separan. (ms. Esp. 251 de la BNF, fol. 34v)

Otros motivos están ausentes de la tradición islámica. Es el caso de la ventana o lucera que tiene la nave (Gen. 6, 16) que menciona el Génesis: “Una ventana harás al arca, y la acabarás a un codo de elevación por la parte de arriba; y pondrás la puerta del arca a su lado; y le harás piso bajo, segundo y tercero”. Muhammad Rabadán se hace eco de esta tradición:

en el arca y puestos dentro,  
 cierra la puerta o ventana  
 que estava en la gran cubierta  
 con una bidriera clara,  
 no les quedo otro agujero  
 por do poder ber el agua. (ms. Esp. 251 de la BNF, fol. 32r)

Muhammad Rabadán dejará de lado elementos aportados por la tradición islámica como la localización de la montaña a donde llega el arca, que no será el monte *al-Ġūdī*, sino “Sobre la sierra de Armenia / En el mundo celebrada”, es decir, la Armenia histórica donde se halla el *Ararat* bíblico (*Génesis* 8: 4).

En fin, todo el episodio de la embriaguez de Noé, muy presente en las tradiciones judeo-cristianas se omite en el Islam. Sin embargo, Muhammad Rabadán describirá de forma muy plástica las circunstancias del pecado y la reacción de Noé:

Leto sucedio que un día,  
entre otras que esperimentaba,  
cogio unos berdes raçimos,  
que estavan en una parra;  
y estrujandoles el mosto  
bevio del porque gustava  
de ber que efectos acían  
todas las yerbas y plantas.  
esta bevió y en el punto  
le quito sentido y abla,  
de suerte que cayo en tierra  
dandole terrible basca,  
y apareçe que esta fructa  
ba confirmando a la clara  
la opinion de los que diçen  
que fue la que gusto Hagua,  
llego a esto Cam su nieto  
do su buen aguelo estava  
y bio sus ocultas partes  
descubiertas sin amparas,  
y en bez de se las cubrir  
con grande risa llamava. (ms. Esp. 251 de la BNF, fols. 35v-36r)

El sincretismo religioso de Muhammad Rabadán, fruto del momento histórico que vivió (los últimos años de los moriscos en España y el exilio en las costas del Mediterráneo), se muestra en algunos versos originales:

A el solo eys de adorar,  
sin ponerle semexanza,  
que no consiente aparçero,  
el quita el plaço y lo alarga,  
el sustenta sus criaturas,  
el solo rebilca y mata;  
amaos unos a otros,  
con amor firme y constançias,  
y luçiran vuestros ffechos,  
vuestros campos y manadas. (ms. Esp. 251 de la BNF, fol. 35v)

Como también es innovación suya la amplificada descripción de la inundación y sus devastadores efectos, sin ahorrar en la búsqueda de un inmoderado patetismo:

O quantas muertes a una  
quantos tormentos gustaban  
biendo la misera madre  
aogar a su hija amada,  
y la muger al marido,

el hermano a las hermanas,  
 el triste padre a su hijo,  
 el hijo al padre se abraça,  
 y así los dos çabullidos  
 se aogan cara con cara,  
 aquí gritan que me aogo,  
 alla que me ahogo llaman,  
 aca socorro apellidan,  
 aculla suenan las casas,  
 cayendo sus edificios  
 sobre sus dueños y alhajas,  
 ya parecen cuerpos muertos  
 sobre las furiosas aguas. (ms. Esp. 251 de la BNF, fols. 33r-33v)

En definitiva, desde la prosa de traducción, en el primer ejemplo visto, hasta la literatura de creación poética en el segundo, la literatura aljamiada muestra, a través de la historia de Noé, dos momentos históricos en los que la interacción entre la cultura islámica y judeo-cristiana fue mutua y profunda.

## Referencias bibliográficas

- Al-Kisāṭī. (1922). *Qīṣaṣ al-Anbiyāʾ*. (Ex codibus qui in Monaco, Bonna, Lugd. Batav., Lipsia et Gothana asservantur. Edidit Isaac Eisenberg). Leiden: Brill.
- Al-Ṭabarī, Muḥammad ibn Ġarīr ibn Yazīd. (1964). *Tārīḥ al-rusul wa-l-mulūk*. Leyden: E. J. Brill.
- At-Taʿalabī, Abū Ishāq (1878). *Qīṣaṣ al-Anbiyāʾ, 'Arāʾis al-Maġālis*. Bandr Manba' (Irán): Maktabat al-Ḥaydarī.
- Basset, R. (1926). *Mille et un contes. Recits et légendes arabes*. T. 3: *Légendes religieuses*. Paris: Librairie Orientale et Américaine – Maisonneuve Frères.
- Bezold, C. (1883). *Die Schatzhöhle, aus dem syrischen texte*. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- Bonhome Pulido, L. (2016). *La recepción del relato del diluvio universal en fuentes siriacas y árabes*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Boumehd Tomasi, T. (2012). *Una miscelánea aljamiada narrativa y doctrinal: edición y estudio del manuscrito Junta 57 del CSIC Madrid*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Brinner, W. M. (2003). Noah. In J. D. McAuliffe (Ed.), *Encyclopaedia of the Qur' ān* (pp. 540-543). Leiden-Boston: Brill.
- Castillo, C. (1991-1992). El Arca de Noé en las fuentes árabes. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 40-41, 67-78.
- David Zuwiyya, Z. (2017). El morisco Mohamed Rabadán y su Discurso de la luz: cómo el humanismo se convirtió en instrumento de salvación del pueblo morisco. *eHumanista*, 36, 304-327.
- Debié, M. (2015). Noé dans la tradition syriaque. Une mer de symboles
- Fernández, M.<sup>ª</sup> J. (1987). *Libro de los Castigos (Ms. aljamiado nº 8 de la Biblioteca de la Junta. Edición, introducción, estudio lingüístico, glosario y notas)*, Oviedo: Universidad de Oviedo [Tesis doctoral].
- Gibson, M. Dunlop. (1901). *Apocrypha Arabica: 1. Kitāb Al Magall, or The Book of The Rolls. 2. The story of Aphikia 3. Cyprian and Justa, in arabic 4. Cyprian and Justa, in greek*. London– Cambridge: University Press Warehouse – C. J. Clay and Sons.
- Jeffery, A. (1938). *The foreign vocabulary of the Qur' an*. Baroda (India): Oriental Institute.
- Lasarte, J. A. (1991). *Poemas de Mohamad Rabadán (Canto de las lunas – Día del Juicio – Discurso de la Luz – Los nombres de Dios)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- Luxenberg, Christoph (2007). *The Syro-Aramaic Reading of the Koran. A Contribution to the Decoding of the Language of the Koran*. Berlín: Hans Schiler,

- Monferrer Sala, J. P. (2001). *Mēmṛā* del Pseudo Metodio y *Yōnṭōn*, el cuarto hijo de Noé. Notas a propósito de un posible origen de la leyenda oriental llegada a *Hispania* en el s. VII. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 50, 213-230.
- Monferrer Sala, J. P. (2004). An Arabic-Muslim quotation of a Biblical text: Ibn Kathīr's al-Bidāya wa-l-Nihāya and the construction of the Ark of the Covenant. In R. Ebied y H. Teule (Eds.), *Studies on the Christian Arabic Heritage in Honour of Father Prof. Dr. Samir Khalil Samir S.I. at the occasion of his sixty-fifth birthday* (pp. 263-278, espec. 272-275). Lovaina-París-Dudley: Peeters.
- Pascual Asensi, J. (2008). *Y tenía della un fijo que le decían Palayṭūn*. Un caso de *masīhiyya* en un relato de tradición aljamiado-morisco (Ms. Junta 8, fols. 73r-81r). *Anaquel de Estudios Árabes*, 19, 159-174.
- Ri, S.-M. (1987). *La Caverne des Trésors, les deux recensions syriaques, éditées par*. Lovaina: Peeters (col. «Corpus Scriptorum Chirstianorum Orientalium» 486, Scriptorum Syri 207).
- Ribera, J. & Asín, M. (1912). *Manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- Segovia, C. A. (2015). *The Quranic Noah and the Making of the Islamic Prophet. A Study of Intertextuality and Religious Identity Formation in Late Antiquity*. Berlin: De Gruyter (Judaism, Christianity, and Islam—Tension, Transmission, Transformation 4).
- Stanley, H. E. J. (1868-1870-1871-1873). The Poetry of Muhammad Rabadán. *The Journal of the Royal Asiatic Society*, III, pp. 81-104 y 379-413; IV, pp. 138-17; V, pp. 119-140 y 303-337; y VI, pp. 165-212. [También como publicación unitaria en Hertford: Stephen Austin & sons, s.d.].

## Resumo

Na literatura aljamiado-mourisca, a história de *Nūḥ* (Noé) é mostrada em duas versões muito diferentes que constituem fenómenos distintos do sincretismo religioso. O *Alhadiz* ('narração'), em prosa, supera o valor de ser uma mera tradução, referindo-se a um *ḥadīṭ* desconhecido em árabe, herdeiro de várias tradições favoráveis ao xiismo, ligadas à cidade de Kufa (Irão) e intimamente vinculadas às interpretações surgidas nos meios cristã-sírios e judeus durante os dois primeiros séculos do Islã. O segundo é o canto em verso de Muhammad Rabadán, composto pouco antes de 1603, que é mostrado aqui como resultado de seu contexto católico e humanístico hispânico, em simbiose com a tradição muçulmana.

## Abstract

Within the aljamiada literature of the Moriscos the story of *Nūḥ* (Noah) is shown in two very different versions which constitute different phenomena of religious syncretism. The *Alhadiz* ('story') in prose, surpasses the value of being a mere translation by referring to an unknown *ḥadīṭ* in Arabic heir of various traditions favorable to Shiism, linked to the city of Kufa (Iraq) and closely linked to interpretations arising in Christian Syriac and Jewish media during the two first centuries of Islam. The second one is the song in verse of Muhammad Rabadán, composed shortly before 1603, which here is shown as the result of its Hispanic Catholic and humanistic context, in symbiosis with the Muslim tradition.

## O itinerário catastrófico de *Um homem: Klaus Klump*

The catastrophic itinerary of “*Um homem: Klaus Klump*”

**Kim Amaral Bueno**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – IFSul  
kim.amaral@ymail.com

**Palavras-chave:** Gonçalo M. Tavares, Arca de Noé, ficção contemporânea, mito, guerra, catástrofe.  
**Keywords:** Gonçalo M. Tavares, Ark of Noah, Contemporary Fiction, Myth, War, Catastrophe.

*Um homem: Klaus Klump*, romance de Gonçalo M. Tavares publicado pela primeira vez em 2003, tem como epígrafe uma estrofe de longo poema narrativo, também de Gonçalo Tavares, chamado *Uma Viagem à Índia* (2010), obra esta que seria publicada apenas sete anos depois da obra que inaugura a tetralogia *O Reino*. Esta passagem, que, em uma *Viagem à Índia*, corresponde à vigésima estrofe do oitavo canto, e diz o seguinte:

Nada de novo. O dinheiro não é uma invenção / Do ar livre: foi criado nas fábricas, / Nos compartimentos espessos, nos grandes edifícios. / Na cidade o gosto a leite já lembra mais a máquina / Que a vaca. Entardece, e as meias que de manhã / Eram brancas são despidas em casa já negras. / O fumo baixo come lentamente os tornozelos / Ocupados. A cidade bebe vinho, e alguns pais / Distraídos cantam canções pornográficas / Para as crianças adormecerem. Se alguém ouvir o galo / Pensará de imediato que começou a catástrofe. (Tavares, 2010, p. 330)

Tomando esta epígrafe em função da proposta temática “Arca de Noé: catástrofe e redenção”, este texto pretende identificar alguns elementos no romance *Um homem: Klaus Klump* que se coadunam simbolicamente ao texto bíblico ao por em cena o conhecido episódio do dilúvio.

Este curto romance, de aproximadamente cem páginas, problematiza a ideia de guerra e seus efeitos sobre uma cidade e a sua sociedade. Não há índices diégeticos claros a dar referências sobre onde e quando a história se passa: a cidade não é nomeada, nem há referências temporais explícitas sobre a época em que ocorrem os fatos narrados. No entanto, enquanto metáfora, é possível atribuir ao texto uma reflexão sobre a Segunda Grande Guerra. O livro, assumindo como dinâmicas composicionais a fragmentação, a especulação epistêmica e o ensaio filosófico, é pulverizado em 36 pequenos capítulos, divididos em duas partes: a

primeira, bastante curta, abarca os seis primeiros capítulos, em aproximadamente quinze páginas; a segunda, os demais trinta capítulos. A personagem cujo nome aparece no título, Klaus Klump, atravessa todo o texto, do começo da guerra, marco inicial da narrativa, aos 16 anos após o seu final, quando a narrativa se encerra.

A referência epigráfica a *Uma Viagem à Índia*, o (anti)épico que retoma profanamente *Os Lusíadas*, associa também *Um homem: Klaus Klumb* a uma tradição de textos sobre deslocamentos e reordenações do mundo, tradição esta que, de certo modo, cruza por Camões e a literatura épica por ele retomada, pelos relatos de viagem, chegando, em última instância, a história bíblica de Noé e sua arca, mote para a reflexão proposta. Muito embora o texto tauriano em questão dialogue com obras que formulam espaços e tempos díspares, catástrofes e transformações do homem e do mundo em novas ordens, percebemos que *Um homem: Klaus Klumb* é um romance, sobretudo, pessimista em suas constatações e representações, uma espécie de romance anti-redentor.

O primeiro capítulo de é uma pintura aforística do começo da guerra. A vida na cidade tem seu ritmo fortemente alterado por este acontecimento, cuja força motriz está na presença das máquinas. A guerra, assim como o dilúvio no texto bíblico, significará uma temporalidade “especial”, um acontecimento cuja força tende a inaugurar uma nova ordem, um acontecimento que guarda em potência a possibilidade de um (re)começo. Este momento, o da guerra, está como que isolado do restante do tempo, um período lacunar, de exceção, cuja marca é um cavalo “forte e orgulhoso” (Tavares, 2007, p. 32) que apodrece no meio da rua, num espetáculo macabro e sombrio. Este lapso de tempo, esta duração da guerra, também é representada pela figura de “um muro altíssimo” (Tavares, 2007, p. 26) que, nas palavras do narrador, é um “muro construído no tempo” (Tavares, 2007, p. 26).

Klaus, o protagonista, antes do início da guerra, é um editor de livros, embora descenda uma família muito rica. Um homem que habita a cidade, espaço da cultura, da civilização moderna. Neste tempo-espaço inicial, o da cidade, a natureza é subjugada à técnica e ao anseio de violência, e as ações sobre ela se inserem numa extensa sequência de maldades que começará a ser operada, a seguir, sobre os homens: o vento produzido pelas hélices de um helicóptero arranca os cães do solo; uma formiga vai ser furada pela agulha de uma mulher; o próprio Klaus esmaga com o pé um pequeno caracol. Segundo o narrador, “os aviões infiltravam-se na natureza alta e assustavam: Não há natureza, os marinheiros acabaram. Eles fecharam o mar. Tem um barco fixo na água. Não sai dali” (Tavares, 2007, pp. 9-10).

Nesta suspensão do tempo representada pela guerra e de subjugo da natureza pela tecnologia, é interessante perceber a figura desse “barco fixo” em um mar fechado, imóvel. Na tradição de Noé, a arca, enquanto dispositivo técnico a obedecer uma série de instruções em sua construção, garantiria a salvação dos justos na reordenação do mundo após a baixa das águas do dilúvio – afinal, “Iahweh disse a Noé: Entra na arca, tu e toda a tua família, porque és o único justo que vejo diante de mim no meio desta geração” (Bíblia, 2002, p. 18). No romance de Tavares, os elementos da técnica, como os tanques e os aviões – espécies de “arcas contemporâneas”, a operar neste tempo lacunar que é a guerra – um “dilúvio”

de maldade – garante a sobrevivência apenas dos maus e dos injustos. E, para o narrador de Tavares, os maus e os injustos são, de fato, os “fortes”.

Há, nos parágrafos finais do primeiro capítulo, a retomada de uma imagem paradisíaca a preceder ao pecado original, inserindo no texto a ideia de “vergonha”. Diz o narrador: “A vergonha não existe na natureza” (Tavares, 2007, p. 12). Na natureza, para o narrador tavariano, a lei que prevalece é a “força”, uma força divina que opera sobre os homens, os animais e todos os demais elementos do mundo. Segue o narrador neste parágrafo do romance: “Os animais sabem a lei: a força, a força; a força. Quem é fraco cai e faz o que o forte quer” (Tavares, 2007, p. 12). Esta potência divina que opera a lei da força – a lei do mais forte, em consonância com a obra literária – atua sobre a natureza e é semelhante à vontade divina a lançar o dilúvio e determinar a descendência que multiplicar-se-á sobre a terra. Em *Um homem: Klaus Klump* lemos que

a inundação, as chuvas, o mamífero mais pesado e mais rápido e o mamífero pequeno. Os primatas, os repteis, os peixes maiores e os peixes menores e mais minúsculos, a cascata: já viste algum animal cair? Não h a mais breve compaixão entre a água e as plantas, entre a terra que desaba e os pequenos animais acabados de nascer. A natureza avança com o que   forte e a cidade avança com o que   forte [...]. (Tavares, 2007, p. 12)

Na seqüencia, ainda, deste pre mbulo do texto, outra ideia chave é inserida: a de justiça. A fozza pressup o o poder para atuar sobre tudo e todos, flertando com a tirania. A fozza divina tirana que rege as existências humanas, animais e vegetais não comporta a compaixão no texto de Tavares, o que também o aproxima do texto bíblico, em que Deus, insatisfeito com a sua própria cria o, decide sumariamente eliminá-la. No texto bíblico,

Iahweh viu que a maldade do homem era grande sobre a terra, e que era continuamente mau todo designio de seu cora o. Iahweh arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra, e afligiu-se o seu cora o. E disse Iahweh: Farei desaparecer da superfície do solo os homens que criei — e com os homens os animais, os r pteis e as aves do céu —, porque me arrependo de os ter feito. (Bíblia, 2002, p. 18)

Pensando tal trecho em paralelo   obra de Tavares, o narrador afirma, no romance, que

não h a animais injustos, não sejam imbecil. Não h a inunda es injustas ou desabamentos da maldade. A injustiça não faz parte dos elementos da natureza, um cão sim, e uma árvore e a água enorme, mas a injustiça não. Se a injustiça se fizesse organismo: coisa que pode morrer, então, sim, faria parte da Natureza. (Tavares, 2007, p. 12)

Há três espaços narrativos bem nítidos, ocupados pelo protagonista, durante o tempo em que transcorre a guerra: a cidade, a floresta e a prisão. A cidade é o próprio palco da guerra, local da ocupa o bélica, do exercício do ódio e da violência militar. É nela que os tanques se instalam,   nela que os conflitos ocorrem e   nela que as famílias hão de passear felizes ao fim do conflito. No entanto,

há também o espaço da floresta, o refúgio de alguns resistentes, como a próprio protagonista Klaus Klumb e o músico Alof. Outro espaço importante para a economia do texto é a prisão. Klaus é preso por meio de uma emboscada preparada por Herthe, mulher com quem dormia quando descia da floresta para a cidade. Ela preparara uma armadilha ao protagonista e o entregara aos soldados, que o levaram preso. A prisão é um espaço de escatologia, de violência psicológica, física e sexual: “na prisão o pênis de Klaus foi motivo de troca” (p. 38), e logo em sua chegada, ele é estuprado. Todos os homens estão nus e um deles baba na nuca de Klaus. É Xalac, que se tonaria seu amigo. Muitos dos homens que estão na prisão foram presos antes do início da guerra, ou seja, estão alienados quando aquilo que ocorre na cidade. Os homens ali são perigosos; resistem ao frio, ao cheiro de sêmen, de urina e de excrementos.

De acordo com o narrador, os homens são os responsáveis por introduzir na Natureza a fraqueza: “foram os fracos que inventaram a injustiça para mais tarde inventar a compaixão” (Tavares, 2007, p. 12). No estado de guerra, de suspensão da normalidade da vida, diante dos “tanques”, só há duas opções que são assim elaboradas pelo narrador: “dispara com eles, ou contra eles. A vida em guerra só tem dois sentidos: com eles ou contra eles” (Tavares, 2007, p. 13). E, como uma espécie de uma exortação final deste primeiro capítulo preambular que marca a invasão da cidade e o início da guerra, o narrador avisa: “Se não queres morrer beija as botas do mais forte [...]” (Tavares, 2007, p. 13).

Na cadeia de maldades que marca o período da guerra na cidade, as personagens parecem considerar o estrategema sugerido pelo narrador: “beijar as botas dos mais fortes”. Esta sequência atroz é representada pelo estupro – violência recorrente ao longo da narrativa –, pela mentira, pela corrupção e pela ganância. As personagens formam uma cadeia de interação na qual as ações de uma se refletem nas ações de outra, de modo que, mesmo indiretamente, todas se tocam e se contaminam. No entanto, estas relações são sempre degeneradas e marcadas pela violência.

Este ciclo de contaminações entre as personagens tem início com Klaus que namora Johana. Johana é filha de Catharina, uma mulher louca. No começo da guerra, Johana é estuprada pelo soldado Ivor, que mais tarde tornar-se-á amante de Johana e conseguirá os medicamentos dos quais a mãe dela necessita, mas que as abandonará quando Johana não lhe servir mais. Herthe é uma prostituta com quem Klaus se relaciona e o que trai, entregando-lhe aos soldados. Ela mais tarde casar-se-á com um oficial do exército, Ortho, assassinado por Clako, irmão rebelde de Herthe, que, por sua vez, é baleado nas costas por outros soldados e fica paraplégico – Herthe sabia do plano do irmão para matar o noivo no dia de seu casamento e nada fez; da mesma forma que não impediu que o irmão fosse atingido nas costas (pelo contrário, até ficou feliz com o fato de o irmão estar de volta à casa, mesmo que enfermo). Klaus, na prisão, tornara-se o melhor amigo de Xalac, o companheiro de cela que o estuprava. Ambos conseguem fugir da prisão e vão à casa de Johana e Catharina. Xalac violenta sexualmente Catharina, a mãe louca de Johana. Ela se “apaixona” por Xalac, o homem que “a amou”. Herthe, agora viúva de um importante oficial, casa-se com o Leo Vast, homem riquíssimo que praticamente “compra” uma esposa para Clako, o cunhado para-

plégico. Herthe e Leo Vast têm um filho, Henry. Leo Vast morre e Herthe fica viúva novamente, e muito rica. O romance termina com ela encontrando casualmente Klaus Klump, que herdara os negócios da família.

O que se percebe é que todas as relações são mediadas pela violência e pelo cinismo. Neste mundo desesperançado do pós guerra tavariano, levará a melhor aquele que melhor operar a falsidade e a dissimulação, ficando sempre ao lado do poder instaurado e corroborando ao ciclo de corrupção produzido entre, e pelas, personagens.

O fim da guerra coincide com o nascimento do filho de Herthe e Leo Vast. Como ocorre na tradição cristã em que o nascimento do Messias marca o início de uma nova era – e de certo modo também ocorre com a narrativa do dilúvio, na qual, baixando as águas, a descendência de Noé repovora a Terra –, um nascimento marcará o começo de um novo tempo, agora de paz. No entanto, no romance de Gonçalo M. Tavares, não há redenção. A nova ordem a ser estabelecida depois da guerra é a da afirmação do dinheiro e da ganância como regentes do mundo. A princípio, o término da guerra revela medo:

Depois do dia no hospital à volta do recém-nascido – de nome Henry Leo Vast –, Leo Vast – pai – finalmente, desdobrou, ao fim da tarde, o jornal. E foi então que para a sua surpresa leu, em toda a primeira página: A GUERRA TERMINOU! E nesse momento não pôde deixar de sentir medo. Um grande medo. (Tavares, 2007, p. 99)

O encerramento do ciclo de catástrofes encarnado pela guerra não representará a redenção, mas a depuração dos símbolos de violência que agora apresentar-se-ão de modo mais dissimulado em uma nova ordem de “paz”. Diz o narrador: “Os animais domésticos apareceram. [...] Havia precisamente um cão que Herthe Leo Vast dizia simular ser louco. Guinchava, urinava aos poucos, por vezes ameaçava morder os donos. No dia em que Herthe foi mãe, uma hora depois do parto, chamou Leo Vast e disse-lhe: / Queria que matasse o cão. Vamos começar de novo. Temos que limpar o solo” (Tavares, 2007, p. 101).

Este recomeço cíclico de “limpeza do solo”, um solo do qual o homem veio e para o qual há de voltar, pode apontar para a iminência de um novo dilúvio – de uma nova guerra. Assim, neste romance de Gonçalo Tavares, a sensação que fica é a de que, depois da catástrofe, virá, novamente, a catástrofe.

## Referências bibliográficas

- Bíblia de Jerusalém* (2002). São Paulo: Paulus.  
 Tavares, G. M. (2007). *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras.  
 Tavares, G. M. (2010). *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya.

## Resumo

Este texto analisa o romance *Um homem: Klaus Klump*, de Gonçalo M. Tavares, identificando aspectos formais e temáticos com o objetivo de estabelecer paralelos entre a obra do autor português e o mito bíblico de Noé e sua Arca. As ideias de técnica, natureza, guerra e catástrofe, presentes na ficção tavariana, são símbolos importantes para o texto bíblico, que, redimensionados na obra contemporânea, apontam, no presente, para um percurso narrativo anti-redentor.

## Abstract

This text analyzes the novel “*Um homem: Klaus Klump*” by “Gonçalo M. Tavares”, identifying formal and subject aspects with the objective of establishing parallels between the work of the Portuguese author and the biblical myth of Noah and His Ark. The ideas of techniques, nature, war and catastrophe, present at the Tavian Fiction, are important symbols for the biblical text, which are renewed at the Contemporary Work, showing at the present, an anti-redemption narrative way.

## El mito del diluvio en la lógica del premio y el castigo: fiesta punitiva, sufrimiento y memoria. El caso de Deucalión

The myth of the flood in the logic of reward and punishment: punitive feast, suffering and memory. The case of Deucalion

**María Cecilia Colombani**

Universidad de Morón / Universidad Nacional de Mar del Plata. UBACyT  
ceciliacolombani@hotmail.com

Palavras-chave: Mito Deucalión Diluvio Castigo Premio Lección  
Keywords: Myth, Deucalion, Flood, Punishment, Prize, Lesson



Deucalión y Pirra. Grabado de Virgil Solis

### 1. Introducción

El proyecto del presente trabajo consiste en efectuar una lectura del mito de Deucalión en el marco de las consideraciones vertidas por F. Nietzsche y M. Foucault en relación a la ejemplaridad de los castigos a partir de las características de las faltas cometidas; la transgresión que las mismas han producido es de tal envergadura que amerita un tipo de castigo inscrito en el escenario de la fiesta punitiva.

Se trata de rastrear una cierta prehistoria del arte de hacer sufrir. Podemos pensar el encuadre del trabajo desde la propuesta arqueológica del propio M.

Foucault<sup>1</sup>, y entonces ver el mito como una primera capa o pliegue de esa tecnología política de hacer sufrir, como modo de reparar una falta que ha jaqueado una normatividad o legalidad imperante<sup>2</sup>.

Desandar la huella de la historia de los castigo nos lleva al mito como relato emblemático de la soberanía. En efecto, la figura de Zeus garante supone la dureza y la crueldad del castigo para aquellos que han osado subvertir el orden real.

Los hombres de la última raza han cometido, a partir de su *hybris*, ese tipo de falta que orada los cimientos mismos de lo real; por ello el castigo debe ser ejemplar, aleccionador y tomar la forma de un espectáculo para que la lección paradigmática sea internalizada.

El trabajo está articulado en tres momentos. Un primer apartado referido al Mito de Deucalión, minuciosamente analizado y con aportes que van, incluso, más allá del objeto de análisis del presente artículo.

Un segundo momento donde se analiza la escena del castigo impartido por Zeus a los hombres. El episodio se pondrá en relación con las consideraciones de F. Nietzsche en torno a la relación memoria-castigo, a partir de un análisis crítico de la *Genealogía de la moral*.

Un tercer momento donde se analiza la economía del premio y del castigo que Zeus inaugura como modo de reafirmar su soberanía, convirtiendo, simbólicamente, al cuerpo supliciado en cuerpo político, a partir del entrecruzamiento con las consideraciones de M. Foucault en torno a la relación cuerpo-castigo.

Finalmente analizaremos los alcances de la salvación de Deucalión y su esposa en una lógica que hace del premio y el castigo su modelo intrínseco de funcionamiento.

## El mito...Esa fuente inagotable de sentido

No obstante, antes de iniciar el recorrido propuesto, intentaremos una aproximación al mito como *logos* significativo. Acompañando a G. Dumézil, “Un mito es un relato que es sentido [...] en cierta relación habitual con una observancia, un comportamiento regular o un concepción directriz de la vida religiosa de una sociedad. Lejos pues, de ser invenciones desinteresadas de la imaginación, no son separables de conjunto de la vida social: explican, ilustran o protegen liturgias, técnicas, instituciones, clasificaciones, jerarquías, especializaciones del trabajo común”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Foucault, M. (1964). *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México

<sup>2</sup> En la *Arqueología del saber* Michel Foucault sostiene que toda configuración epocal articula una cierta manera de ver y nombrar el mundo. La trabazón entre lo que se ve y los nombres con que se nombra aquello que se ve constituye una forma de saber histórico, y por ende deviniente y siempre en perspectiva. Un saber es así una forma de ordenar aquello que sobre la superficie aparece para ser conocido y para ser nombrado.

<sup>3</sup> Dumézil, G. *Mythe et épopée* Paris 1971 (Traducción en español, Mito y Epopeya, FCE. 1996)

Si la filosofía piensa con conceptos<sup>4</sup>, podemos pensar que el mito piensa con “imágenes”. El mito como lenguaje, como forma de producción de sentido, como *lógos* explicativo<sup>5</sup>, define una concepción del mundo (para entender que la realidad se produce desde el lenguaje mismo), que, en el caso del mito, se relaciona con lo religioso, con dos ámbitos heterogéneos, con la idea de los dos planos, el divino y el humano.

La tensión podría explicarse desde el registro de la narración frente al estatuto de la explicación. Tal como sostiene Aristóteles, podemos pensar la distinción siguiendo lo que sostiene en *Metafísica* 1000 a9-a20. Algunos cuentan historias para explicar la *physis* y otros tratan de hacerlo con argumentos.

En la misma línea, Barnes sostiene: “Aristóteles distingue a los *physiólógoi* que ofrecen argumentos (*apódeixis*) que respaldan sus opiniones de los *physiólógoi* que simplemente cuentan historias o hablan *mythikós* (*Metafísica* 1000 a9-a20). La innovación decisiva de los *physiólógoi* no fue que abandonaran a los dioses y renunciaran a la teología, sino que sustituyeron las historias por argumentos”<sup>6</sup>.

A la luz del marco precedente, nos proponemos transitar los siguientes atajos y pensar:

al mito como discurso-espesura, compuesto de capas superpuestas de diversos imaginarios (épocas diferentes) y de diversa naturaleza (discursos religiosos, poéticos, etc.).

al mito como *tópos* en donde se ponen en juego los conflictos sociales.

al mito como un instrumento creado desde las propias condiciones posibilitantes de lo social-histórico, para comprender lo real y así, en términos foucaultianos, ver el orden de lo visible y el orden de lo decible; en última instancia para nombrar la nueva trabazón entre las palabras y las cosas.

## La lección mítica en Apolodoro

The Library, I, VII-I-4<sup>7</sup>

Prometheus moulded men out of water and earth and gave them also fire, which, unknown to Zeus, he had hidden in a stalk of fennel. But when Zeus learned of it, he ordered Hephaestus to nail his body to Mount Caucasus, which is a Scythian mountain. On it Prometheus was nailed and kept bound for many years. Every day an eagle swooped on him and devoured the lobes of his liver, which grew by night. That was the penalty that Prometheus paid for the theft of fire until Hercules afterwards released him, as we shall show in dealing with Hercules.

<sup>4</sup> Deleuze, G.-Guattari, F. (1997), p. 13

<sup>5</sup> A la manera en que Aristóteles entiende que el amante del mito es, en cierto modo, filósofo, tal como lo expresa en *Metafísica*. 982 b.

<sup>6</sup> Barnes, J. (1992), p. 192

<sup>7</sup> Apollodorus, The Library, with an English Translation by Sir James George Frazer, F.B.A., F.R.S. in 2 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1921. Includes Frazer's notes.

And Prometheus had a son Deucalion. He reigning in the regions about Phtia, married Pyrrha, the daughter of Epimetheus and Pandora, the first woman fashioned by the gods. And when Zeus would destroy the men of the Bronze Age, Deucalion by the advice of Prometheus constructed a chest, and having stored it with provisions he embarked in it with Pyrrha. But Zeus by pouring heavy rain from heaven flooded the greater part of Greece, so that all men were destroyed, except a few who fled to the high mountains in the neighborhood. It was then that the mountains in Thessaly parted, and that all the world outside the Isthmus and Peloponnese was overwhelmed. But Deucalion, floating in the chest over the sea for nine days and as many nights, drifted to Parnassus, and there, when the rain ceased, he landed and sacrificed to Zeus, the god of Escape. And Zeus sent Hermes to him and allowed him to choose what he would, and he chose to get men. And at the bidding of Zeus he took up stones and threw them over his head, and the stones which Deucalion threw became men, and the stones which Pyrrha threw became women. Hence people were called metaphorically people (*laos*) from *laas*, “a stone” And Deucalion had children by Pyrrha, first Hellen, whose father some say was Zeus, and second Amphictyon, who reigned over Attica after Cranaus; and third a daughter Protogenia, who became the mother of Aethlius by Zeus.

The Library, III, VIII, I-2

These exceeded all men in pride and impiety; and Zeus, desirous of putting their impiety to the proof, came to them in the likeness of a day-laborer. They offered him hospitality and having slaughtered a male child of the natives, they mixed his bowels with the sacrifices, and set them before him, at the instigation of the elder brother Maenalus. But Zeus in disgust upset the table at the place which is still called Trapezus, and blasted Lycaon and his sons by thunderbolts, all but Nyctimus, the youngest; for Earth was quick enough to lay hold of the right hand of Zeus and so appease his wrath. But when Nyctimus succeeded to the kingdom, there occurred the flood in the age of Deucalion; some said that it was occasioned by the impiety of Lycaon's sons.

El mito de Deucalión y Pirra, que distintas fuentes devuelven, constituye un mito paradigmático que da cuenta de la heterogeneidad de planos, entre lo divino y lo humano. Este último está atravesado por la ambigüedad que caracteriza la última edad. En efecto, el mito narra la conducta de los últimos hombres y el consecuente castigo por parte de Zeus, al desconocer el límite entre hombres y dioses.

En el marco de la mitología griega, Deucalión es hijo de Prometeo y de la oceánide Pronea; viene a la memoria aquel Prometeo hesiódico que, transido por la soberbia, desconoce el límite que Zeus le quiere imponer a los hombres, reafirmando su estatuto divino y tensionando la distancia entre hombres y dioses. Nuevamente, de lo que se trata es de poner a las cosas en su justa medida, restaurar un límite excedido, transgredido<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Hes. *Teogonía*, 535-590

Deucalión reinó en las regiones próximas a Phthia. Su esposa fue Pirra, hija de Epimeteo y Pandora; Pensemos en esta primera mujer castigo pero desde el exclusivo marco de su vínculo nefasto con el trabajo en el relato hesiódico. Mujer-castigo que trae consigo el trabajo-castigo. Mujer y trabajo responden a la misma negatividad que el castigo supone. Sabemos la torpeza de Epimeteo al desoír la advertencia de Prometeo de no aceptar nunca un regalo de Zeus Olímpico; la desobediencia se va a pagar muy caro y la presencia de Pandora despararrará una serie de desgracias: “En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrearán la muerte a los hombres” (*Trabajos y días*, 90-94). Breve pintura de una época idílica, definitivamente perdida a partir de la solidaridad entre mal, fatiga y enfermedad, como elementos antagónicos de la primitiva vida. El duro trabajo es el viático hacia una vida penosa, enfatizada por el mal y la enfermedad, como círculo que cierra la vida miserable de los mortales.

Zeus decide poner fin a la Edad de Bronce con el gran diluvio. Ante esa decisión divina, Deucalión, por consejo de Prometeo, su padre, construye un arca y dispone dentro de ella todo lo necesario para subsistir, luego de lo cual se embarca en compañía de su esposa, Pirra, hija de la primera mujer, Pandora, evocada precedentemente.

Como castigo a las desmesuras de los hombres mortales, Zeus dispone desde su poder irrevocable que caiga desde el cielo una lluvia muy intensa que inunda la mayor parte del territorio de la Hélade.

Lo hace con la intención de que todos los hombres perezcan, excepto unos pocos que logran refugiarse en las altas cumbres de las montañas más próximas.

Después de nueve días y otras tantas noches de navegación y, una vez que el diluvio llegara a su fin, la pareja retorna a tierra firme.

En ese marco, transido por el horror, Deucalión decide consultar el oráculo de Delfos, perteneciente a la diosa Temis, indagándole el modo de repoblar la tierra, a partir del paisaje desolador con el que se encuentra tras el castigo ejemplar del Padre de todos los hombres y todos los dioses.

La respuesta del oráculo, dominado por el saber femenino en su etapa más arcaica, le indica que arroje los huesos de su madre por encima de su hombro.

¿Qué comprendieron Deucalión y su esposa de las palabras del oráculo, siempre sometidas a la interpretación? Ambos entendieron que la madre era Gea por tratarse de la madre de todos los seres que habitan la tierra, y que los “huesos” de la tierra eran las rocas.

De este modo, arrojan piedras por encima de sus hombros, tal como el oráculo indicara y éstas se convirtieron en personas.

Las piedras que arrojara Pirra se convirtieron en mujeres y las que partieron de las manos de Deucalión, en hombres.

Deucalión y Pirra tuvieron tres hijos: Helén, Protogenia y Anfición, aunque éste en otros relatos tradicionales es autóctono.

Deucalión y Pirra vivieron en Cino, lugar donde la tradición ubica la tumba de Pirra. Posteriormente Deucalión se trasladó a Atenas, donde se dice que construyó un primitivo santuario de Zeus Olímpico, cerca del cual se encontraba su tumba.

Por otra parte, en una sima de Atenas que se creía que había tragado toda el agua del diluvio se realizaban anualmente ofrendas de harina de trigo mezcladas con miel.

A la luz del relato referido, el objetivo primario de la historia es explicar el destino de la última estirpe frente al castigo que Zeus le impone por sus faltas y el de Deucalión y su esposa en particular a partir de la decisión divina de salvar a la pareja por sus cualidades, sobre todo, por su fiel observancia y respeto a la divinidad, lo que los distingue radicalmente de sus coetáneos.

El segundo objetivo es explicar el origen del mal entre los hombres. Lo que los hombres pagan es la culpa por la insensatez y la soberbia, por la *hybris* de haber desafiado a los dioses con sus conductas inscritas en un linaje negativo<sup>9</sup>. Esto supone, a su vez, transgredir la voluntad divina, lo que vuelve a reactualizar el tema de la *hybris*, como exceso y desmesura; conducta causante de la ira de los dioses, tal como ocurre en el mito hesiódico de las cinco estirpes que marcan progresivamente la degradación humana<sup>10</sup>.

El diluvio es el castigo que impone el padre de hombres y dioses a tamaña desmesura. De este modo, la riqueza de la configuración mítica radica precisamente en la tensión que ambos *tópoi* juegan, sobre todo a partir de la distancia ontológica que los separa.

El mito del diluvio tiene por finalidad explicar la necesidad del respeto al orden en el horizonte de la justicia. Zeus rige el universo desde su ser justo y benévolo y es en nombre de esos mismos caracteres que impone el castigo como justa reparación del daño.

No obstante, nos proponemos aquí, según lo anunciado en nuestra introducción, retomar la relación entre Zeus y los hombres mortales a partir de la *hybris* de estos últimos y de la lección-castigo que desata el Egidífero, sobre todo en relación a la proporción del castigo impartido que parece ser directamente proporcional a la necesidad de restaurar los *tópoi* que los mortales parecen transgredir, en actitud a-cósmica.

Los hombres miden su poder con Zeus y éste responde con la crueldad teatral que exige la restauración del orden soberano. Tal como sostiene Foucault: “El problema de la relación entre crimen y castigo no se planteaba en términos de medida, igualdad o desigualdad mensurable. Entre uno y otro había más bien una especie de justa, de imponerse a él. En consecuencia, había un desequilibrio en el corazón mismo del acto punitivo”<sup>11</sup>.

Es desde esta lógica que Zeus castiga a los hombres insolentes que no supieron ver la disimetría de fuerzas. El castigo final, inscrito en el diluvio como símbolo, parece indicarlo. Se trata de un relato del castigo inscrito en distintos registros discursivos. El primero se juega enteramente sobre la figura de los hombres mortales, a quienes el diluvio golpea con fuerza extrema, y el segundo alcanza más implícitamente a la humanidad toda.

<sup>9</sup> Colombani, M. C. (2016)

<sup>10</sup> Hes. *Trabajos y Días*, 109-201

<sup>11</sup> Foucault, M. *Vigilar y castigar* (1976: 84).

Fiesta punitiva, espectáculo sostenido que recuerda el castigo ejemplar que recae sobre quien ha osado la transgresión del orden regio, tal como es el destino de Prometeo en la narrativa hesiódica; la humanidad misma, con su precariedad ontológica, es el símbolo del castigo paradigmático.

Allí está la humanidad con su rostro oscuro y negativo para recordar cotidianamente cómo los hombres han pagado la insolencia los hombres de la última estirpe.

### 3. El arte exquisito de hacer sufrir. Espectáculo y castigo

“¿Cómo hacerle una memoria al animal-hombre? ¿Cómo imprimir algo en ese entendimiento del instante, entendimiento en parte obtuso, en parte aturdido, en esta viviente capacidad de olvido, de tal manera que permanezca presente?”<sup>12</sup>

La cita que encabeza el presente apartado nos marca el rumbo. Cómo generar en el hombre una memoria, precisamente él que es un animal que olvida fácilmente. Este es el desvelo nietzscheano en la *Genealogía de la moral* donde desmonta algunas ficciones históricas valiéndose precisamente de la genealogía como modo de análisis e instalación.

Los hombres de la última estirpe han transgredido el *tópos* que le corresponde frente a la soberanía de Zeus Padre, conocedor de designios, y ello amerita una forma de castigo ejemplar que genere en los mortales esa memoria constante y fija de la que habla Nietzsche para que ningún mortal ose una gesta semejante.

Se abre entonces, el espectáculo del castigo, el ceremonial de la pena; porque sólo el castigo que se acompaña con una ritualización que apela a la percepción del cuerpo supliciado se inscribe en la memoria. En esta empresa de ficcionar una memoria, “tal vez no haya, en la entera prehistoria del hombre, nada más terrible y siniestro que su mnemotécnica. Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria”<sup>13</sup>. La imagen del diluvio y los cuerpos sumergidos es la imagen más rotunda de la relación castigo-cuerpo.

El cuerpo simbólico del que ha transgredido una norma ancestral es el teatro de operaciones de un castigo que hace memoria en el propio cuerpo padeciente.

Tal como afirma Nietzsche, “Cuando el hombre consideró necesario hacerse una memoria, tal cosa no se realizó jamás sin sangre, martirios, sacrificios; los sacrificios y empeños más espantosos [...] las mutilaciones más repugnantes [...], las más crueles formas rituales de todos los cultos religiosos [...] —todo esto tiene su origen en aquel instinto que supo adivinar en el dolor el más poderoso medio auxiliar de mnemónica”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Nietzsche, F. *La Genealogía de la moral* (1972: 69)

<sup>13</sup> Nietzsche, F. 1972: 69.

<sup>14</sup> Nietzsche, F. 1972: 70.

Zeus, en su calidad de garante de la justicia y de los *topoi* que no deben ser transgredidos para que se conserve la armonía del *kosmos*, es quien dispone las marcas de esta memoria inscrita en el cuerpo simbólico de los hombres de Bronce.

Entonces, el castigo como teatro es el brazo ejecutor de la memoria que los hombres deben incorporar para no cometer la falta que, a partir de su degradación onto-antropológica, amenazan el orden impuesto por Zeus.

Zeus ha sido ofendido y el castigo ejemplar es el rito que cierra el delito, y el sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, representan los elementos constitutivos de la pena.

Zeus ha sufrido una afrenta que lo ha herido en su calidad de Padre. Así, “Durante el más largo tiempo de la historia humana se impusieron penas no porque al malhechor se le hiciese responsable de su acción [...] — sino, más bien, a la manera como todavía ahora los padres castigan a sus hijos, por cólera de un perjuicio sufrido, el cual se desfoga sobre el causante”<sup>15</sup>. Se trata de una especie de relación paterno-filial, donde la soberanía del Padre ha sido menoscabada por la acción indisciplinada de sus “hijos”, estatutariamente inscritos en un rango menor.

Entonces, el castigo se presenta como un verdadero arte de las sensaciones. El espectáculo del diluvio es un verdadero festival visual; un incentivo para la vista. Se trata siempre del gran espectáculo de la fiesta porque sólo así se recuerda y se hace presente la memoria del “no debes”.

El aparato teatral del sufrimiento evoca la imagen nietzscheana de la relación entre el acreedor y el deudor. Los hombres de la estirpe de la última estirpe se convierten, sin duda, en los grandes deudores de un acreedor que se instala como el garante del orden. Los mortales pagan con su sufrimiento la culpa de haber infringido la organización cósmica que Zeus tutela desde su ojo que todo lo ve. Coincidimos con la inquietud de Nietzsche cuando se interroga: “¿De dónde ha sacado su fuerza esta idea antiquísima, profundamente arraigada y tal vez ya imposible de extirpar, la idea de una equivalencia entre perjuicio y dolor? Yo ya he adivinado: de la relación contractual entre *acreedor y deudor*”<sup>16</sup>.

En efecto, creemos que los mortales han roto el contrato que supone el reconocimiento de los *topoi* que constituyen los dos planos de lo real y que permiten la consolidación de un orden ontológico: el plano de los mortales y el de los Inmortales, referidos en nuestra introducción como cartografía mítica. Es la fractura de ese “contrato ancestral” lo que los convierte en deudores y a Zeus en un acreedor máximo; figura directamente proporcional a su condición de garante máximo. Atentar contra él es atentar contra el orden instituido y semejante osadía determina la condición del deudor.

Es por ello, por la disimetría estatutaria que Zeus impone una pena: “Pero muy principalmente el acreedor podía irrogar al cuerpo del deudor todo tipo de

<sup>15</sup> Nietzsche, F. 1972: 72.

<sup>16</sup> Nietzsche, F. 1972: 72.

afrentas y de torturas, por ejemplo cortar de él tanto como pareciese adecuado a la magnitud de la deuda”<sup>17</sup>. Tal parece ser el destino de los hombres mortales.

A propósito de la disimetría estatutaria y de poder que acabamos de referir, podemos comprender que Zeus refunda su soberanía cada día, ante cada minuto en que la pena se cumple. Tal como sostiene Nietzsche para pensar otro aspecto pero cuyo eco resuena en el presente trabajo, “Por medio de la ‘pena’ infligida al deudor, el acreedor participa de un *derecho de señores*”<sup>18</sup>. El derecho de señores es el derecho de imponer el orden y de garantizarlo cada vez que se ve amenazado. Zeus es el Señor y, como tal, actúa en consecuencia.

Si el castigo es una compensación de deudas, hay, sin duda, un resto para quien produce el castigo. No sólo su nombre y su autoridad brillan en el cielo de la reparación, sino que, seguramente, se produce un *plus*, una ganancia, un placer extra de ver reivindicado su nombre: “Preguntemos una vez más: ¿en qué medida puede ser el sufrimiento una compensación de ‘deudas’? En la medida en que hacer-sufrir produce bienestar en sumo grado, en la medida en que el perjudicado cambiaba el daño [...] por un extraordinario contra-goce: el hacer sufrir”<sup>19</sup>.

## Conclusiones

El proyecto del presente trabajo ha consistido en proponer una lectura del relato de Deucalión y Pirra en el marco de ciertas reflexiones sostenidas por F. Nietzsche y M. Foucault en relación a los castigos paradigmáticos, en estrecha relación con las características y la envergadura de las faltas que los hombres son capaces de cometer; la transgresión que dichas faltas ha producido es de tal magnitud y fuerza a-cósmica que merece un peculiar castigo que se materializa en el escenario de la fiesta punitiva.

Hemos intentado rastrear una cierta prehistoria del arte de hacer sufrir, pero también necesitamos ampliar las consideraciones vertidas en el trabajo que se ha circunscrito a la noción de castigo.

Es menester abrir una mínima conclusión para pensar su par complementario. En efecto, el premio recae sobre ciertos individuos a partir de sus conductas inscritas en un universo positivo y luminoso. Tal es el destino que merece la pareja de esposos ya que su piedad, su mesura y, sobre todo, su reconocimiento de los dioses merecen un premio, plasmado, precisamente, en su salvación.

Deucalión y Pirra se han salvado por voluntad del Padre de todos los hombres y de todos los dioses, sobre todo, a partir de constituir el modelo de humanidad que dista del modelo de la última estirpe. Si lo pensamos en términos lumínicos, la pareja representa el segmento luminoso y diurno de una humanidad que ha perdido su rumbo envuelta en la tenebrosidad de su *hybris*.

<sup>17</sup> Nietzsche, F. 1972: 73.

<sup>18</sup> Nietzsche, F. 1972: 74-75.

<sup>19</sup> Nietzsche 1972: 75.

No sólo se han salvado sino que, además, les es otorgado un papel fundacional y fundamental en la reorganización del universo: repoblarlo, partir de la desolación antropológica que el diluvio arroja.

## Referencias bibliográficas

- Apollodoros (1921). *The Library*, with an English Translation by Sir James George Frazer, F.B.A., F.R.S. in 2 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd.
- Barnes, J. (1992). *Los presocráticos*. Buenos Aires: Cátedra.
- Colombani, M. C. (2016). *Hesíodo Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: EUDEM.
- Deleuze, G. – Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Dumézil, G. (1971). *Mythe et épopée* Paris. (Traducción en español, Mito y Epopeya, FCE. 1996).
- Foucault, M. (1964). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1984). *La arqueología del saber*. México.
- Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Nietzsche, F. (1972). *Genealogía de la moral*. Madrid.

## Resumo

El trabajo se propone efectuar una lectura del mito de Deucalión desde las consideraciones vertidas por Nietzsche y Foucault en relación con la ejemplaridad de los castigos producto de las características de las faltas cometidas. La transgresión que han producido es de tal envergadura que amerita un tipo de castigo inscrito en el escenario de la fiesta punitiva. Se trata de rastrear una cierta prehistoria del arte de hacer sufrir. Podemos pensar el encuadre del trabajo desde la propuesta arqueológica de Foucault, y ver al mito como una primera capa de esa tecnología política de hacer sufrir, como un modo de reparar una falta que ha jaqueado una normatividad imperante.

Desandar la huella de la historia de los castigo nos lleva al mito como relato emblemático de la soberanía. La figura de Zeus supone la dureza y la crueldad del castigo para aquellos que han osado subvertir el orden real. Los hombres de la última raza han cometido ese tipo de falta que horada los cimientos mismos de lo real; por ello el castigo debe ser ejemplar, aleccionador y tomar la forma de un espectáculo para que la lección paradigmática sea internalizada.

El trabajo se articulará en tres momentos. Un primer apartado referido al Mito de Deucalión analizado con aportes que van más allá del objeto de análisis. Un segundo momento donde se analiza la escena del castigo impartido por Zeus a los hombres. El episodio se pondrá en relación con las consideraciones de Nietzsche acerca de la relación memoria-castigo. Un tercer momento en el que se analiza el premio y el castigo que Zeus inaugura como modo de reafirmar su soberanía. Finalmente se recogen los alcances de la salvación de Deucalión y su esposa.

## Abstract

The paper aims to make a reading of the myth of Deucalion from the considerations expressed by Nietzsche and Foucault concerning the exemplary nature of the punishments applied to the offenses committed. The transgression they have produced is of such magnitude that it merits a type of punishment inscribed on the scene of the punitive festival. It is about tracing certain prehistory of the art of making people suffer. We can think of the framing of the work from Foucault's archaeological proposal, and see the myth as a first layer of that political technology of making people suffer, as a way to repair a lack that has blocked a prevailing norm.

To retrace the trace of the history of punishment leads us to the myth as an emblematic tale of sovereignty. The figure of Zeus represents the harshness and cruelty of punishment for those who have dared to subvert the royal order. Men of the last race have committed that kind of fault that pierces the very foundations of reality; for this reason, the punishment must be exemplary, instructive and take the form of a spectacle so that the paradigmatic lesson is internalized. The work will be divided into three instances. A first section referring to the Deucalion Myth analyzed with contributions that go beyond the object of analysis. A second moment where the scene of the punishment meted out by Zeus to men is analyzed. The episode will be related to Nietzsche's considerations about the memory-punishment relationship. A third moment in which the prize and punishment that Zeus inaugurates are analyzed, which is a way of reaffirming his sovereignty. Finally, the scope of the salvation of Deucalión and his wife is collected.



## El Día del Juicio y sus señales en la literatura aljamiado-morisca y el islam popular

The Day of Judgment and its signs in aljamiado-morisco literature and popular Islam

Mohanad Amer Kadhim Al-Ojaimi

Universidad de Oviedo  
monetuniovi82@gmail.com

**Palavras-chave:** literatura aljamiado-morisca, sinais do dia do julgamento, o Islã popular, apocalipse, escatologia.

**Keywords:** literature aljamiado-morisco, signs of day of the judgment, popular Islam, apocalypse, eschatology.

### Introducción

La fe en el Más Allá es uno de los cinco dogmas (los pilares de la fe) fundamentales de la religión musulmana, que orienta y determina todo lo que sucederá en la vida de ultratumba. La tradición exegetica apocalíptica ha ordenado la serie de sucesos que se producen después de la muerte; son los siguientes estadios: 1) la vida en la tumba (*al-barzāh*); 2) los toques de la trompeta (*naḥḥt al-baḥḥt*); 3) la Resurrección (*al-Qiyāmah*, *al-baḥḥt*, *al-maḥād* o *an-nuṣūr*); 4) la Reunión (*al-ḥaṣr*); 5) la Presentación del «Libro de los Actos» (*kutub* o *ṣuḥuf al-aḥmāl*); 6) la Balanza de la justicia (*al-mawāzīna al-qīṣṭa*); 7) el Juicio (*al-musāʿala*); 8) el Puente (*aṣ-Ṣirāt*); 9) la intercesión (*ṣafāʿa*); 10) el Paraíso y el Infierno.

Antes de los toques de la trompeta que anuncian el Juicio Final tendrán lugar una serie de señales: las Señales del Día del Juicio o *ʿAlamāt as-sāʿa*. El Corán hace mención de estas señales, algunas de las cuales aparecen mencionadas reiteradamente y son identificadas de forma unánime; son las que se conocen como «señales mayores», y todas ellas están relacionadas con acontecimientos sobrenaturales que sucederán inmediatamente antes del Juicio Final. Junto a estas, existe otro tipo de señales, las llamadas «señales menores», aludidas más veladamente en algunas aleyas. Estas otras señales han estado sujetas a interpretaciones más controvertidas (algunas se han vinculado con diversos aconte-

cimientos en cada época) y, en general, están relacionadas con la vida cotidiana, los cambios sociales, etc.

Si respecto a las señales mayores existe una gran unanimidad sobre el orden en que habrán de suceder, la categorización de las menores, según el momento de su aparición, resulta mucho más problemática. Hay que tener en cuenta que la aparición de las señales mayores no presupone la conclusión de las menores, sino que algunas menores (como la destrucción de la Meca, la desaparición del Corán, etc.) pueden coincidir con algunas de las mayores. Respecto a algunas de ellas, no existe acuerdo a la hora de separar las señales que ya han ocurrido y se dan por terminadas (como la llegada del Profeta Mahoma) (Al-Qurṭubī, 2008, p. 579) de las señales que han empezado y aún continúan, y por último, de las señales que aún están por llegar.

A modo de ejemplo, la caída de Constantinopla<sup>1</sup>—que según Ibn Abī Šayba en el *ḥadīṭ* n.º 38473 de su obra *Al-ḥitan* (2004, pp. 125-126) es un signo que ocurrió en el año 1453—, supondría la aparición inmediata del Dağğāl (el Anticristo). En este caso, caben dos posibilidades: que el *ḥadīṭ* relatado sea *ṣaḥīḥ* ‘auténtico’ (en cuyo caso al no haber aparecido el Dağğāl, la caída de Constantinopla volverá a suceder), o bien, que sea un *ḥadīṭ* no *ṣaḥīḥ* o *ḍa‘īf* ‘débil’.

Además del Corán, las fuentes principales para el estudio de estos sucesos anunciadores del final de los tiempos son los *ḥadīṭ* que figuran en los libros de *al-ḥitan wa al-Malāḥim* y los libros de *tafsīr*.

## Las señales menores

Es opinión aceptada entre los tradicionalistas y exégetas que las señales menores son aquellas que empiezan con la venida de Mahoma y terminan con la llegada del humo que reunirá a las gentes en ‘*Adan* ‘Adén’ (Ibn al-Ḥağğāğ, 2006, pp. 1329-1330). Una parte de las señales menores proviene de *ḥadīṭ* débiles (como la señal de que el tiempo se acorta en su transcurrir) (Al-Qurṭubī, 2008, pp. 515-516). Como apuntamos, estas señales no siguen un orden fijo como las señales mayores, sin embargo, se suelen organizar según la cronología de los acontecimientos. Por ejemplo, la señal de las guerras contra los cristianos precede a la de la conquista de Constantinopla, y asimismo, la señal de la aparición de las *al-ḥitan* (como las que sucedieron en la época del califa ‘Uṭmān), se sitúa antes de la desaparición de la ciencia (o su merma por el analfabetismo).

Por otra parte, no todas las señales tienen efecto negativo sobre la humanidad, sino que algunas son meros cambios o avances en las condiciones sociales, como, por ejemplo, la de que los pastores se afanen en la construcción de altos edificios, o la proliferación de mercados, etc.

Así mismo, no todas las señales aparecen por igual en todos lados. Por ejemplo, según Ibn Ḥağar, algunas señales surgen en un lugar más intensamente que en otro, como la desaparición de la ciencia (Al-‘Asqalānī, 2001, p. 17), etc.

<sup>1</sup> Todo este asunto se basa en *Corán* 30: 2-3: «Los bizantinos han sido vencidos, 3. en los confines del país. Pero, después de su derrota, vencerán».

He aquí la relación de las señales menores de acuerdo a su ordenación más común: la fragmentación de la luna (se trata del primer signo del Día del Juicio Final, sucedido ya en la época de Mahoma); la muerte del Profeta; la conquista de Jerusalén (acontecimiento ocurrido ya en dos ocasiones, la primera en el año 16 h./637 por el ejército de ‘Ubayda b. al-Ġarrāḥ, y la segunda en el año 583 h./1187 por Ṣalāḥ ad-Dīn al-Ayyūbī<sup>2</sup>; la aparición de las *al-fitan* ‘luchas’; el dejar de seguir el Corán y la sunna; la ruptura de los lazos familiares; la aparición de terremotos; el acortamiento del tiempo; el incremento de la riqueza y del comercio; el río Éufrates se secará y mostrará bajo su cauce una gran cantidad de oro; la península arábiga se llenará de ríos, plantas y praderas; la excesiva decoración de las mezquitas; el afán de los mayores en parecer jóvenes; la aparición de las *al-fitan* de *al-Hilās*, *as-Sarrā’* y *‘ad-Dahaymā’*; los animales y seres inanimados hablarán a las gentes; la aparición de *al-ḥasf*, el *al-maṣḥ*, y el apedreamiento; la llegada de un líder justo, *al-Mahdī*; la caída de Constantinopla; y, por último, la reunión de los musulmanes en Siria, el Sinaí y Mosul.

## Las señales mayores

Las señales mayores son los signos o presagios del Día del Juicio que preceden a la resurrección. Estas señales aparecen según el orden conocido por los *ḥadīṭ*: la aparición del humo, la llegada del Dağğāl, la salida del sol por poniente, la aparición de la Dābba, el *ḥasf* en el Este, el *ḥasf* en el Oeste, un *ḥasf* en la península arábiga, el descenso de ‘*Isā* ‘Jesús’, la salida de los *Ya’ğūğ wa-Ma’ğūğ* después de romper el dique, y el fuego que sale de ‘*Adan* ‘Adén’ que conduce a la gente hacia el lugar donde serán juzgados (Al-Nasā’ī, 1990, p. 279; Ibn al-Ḥağğāğ, 2006, p. 1327).

Algunos tradicionistas como as-Safārīnī ofrecen un orden diferente del habitual: la venida del Mahdī, la llegada del Dağğāl, el descenso de ‘*Isā* ‘Jesús’, la salida de los de *Ya’ğūğ wa-Ma’ğūğ*, la destrucción de La Medina y de la Ka‘ba, y la llegada de un líder justo llamado al-Qaḥṭānī (también de al-Ġahğāḥ, al-Hayṭam y al-Maq‘ad), la salida del sol por poniente, la aparición de la Dābba, el humo, la desaparición del Corán, y por último, el fuego que sale de ‘*Adan* ‘Adén’ donde se reunirán las gentes (As-Safārīnī, 2007, pp. 438-580).

## Al-Masīḥ ad-Dağğāl ‘El Anticristo’

La figura del Anticristo (*Dağğāl*, *al-Masīḥ ad-Dağğāl*) no aparece en el Corán, pero sí en numerosos *ḥadīṭ*, pues es bien conocido por la tradición islámica como encarnación de la maldad que arrastrará a la gente hacia el mal y que surgirá como una de las señales del final de los tiempos. No entraremos aquí en el difícil y debatido tema de la relación entre el Anticristo del cristianismo (que parece guardar recuerdo del cruel emperador romano Nerón) y el Dağğāl de los musulmanes (cuyo nombre pudiera provenir de la voz siríaca *daggāl*, que significa ‘un

<sup>2</sup> Algunos tradicionistas refieren que Jerusalén será liberada por el Mahdī al final de los tiempos (Ibn Kaṭīr, 2010, pp. 157-164; al-Qurṭubī, 2008, p. 546).

mentiroso' o 'mentira') (Robinson, 2001, p. 107). En el Islam, la figura del Dağğāl se percibe de forma diferente entre sunnís y chíes. Actualmente son muchos los estudios que, en el ámbito islámico, se dedican de diferentes maneras a la interpretación de los *ḥadīṭ* que tratan de esta figura.

### Los toques en la trompeta (an-naḥḥ fi aṣ-ṣūr)

Después de que pasen las señales, el toque en la trompeta será el primer acontecimiento de la llegada del Día del Juicio. Este acto se recrea en varias aleyas coránicas (27: 87; 39: 68; 74: 8; 78: 18, etc.):

*El día que se toque la trompeta, se aterrorizarán quienes estén en los cielos y en la tierra, salvo aquéllos que Allah quiera. Todos vendrán a Él humildes (Corán 27: 87).*

En el Corán, la identidad del que sopla en la trompeta no se revela, sin embargo la exégesis coránica y la literatura de *ḥadīṭ* coinciden en que sea Isrāfīl, como por ejemplo en los narrados por ʿAbd Allah b. ʿUmar o en los citados por Ibn al-Ġawzī (1993, pp. 335-336). Isrāfīl soplará, según unos, desde la puerta oriental u occidental de Jerusalén, y según otros desde la Cúpula de la Roca en Jerusalén. Después del primer toquido «los que estén en los cielos y en la tierra caerán fulminados, excepto los que Allah quiera. Se tocará la trompeta otra vez y he aquí que se pondrán en pie, mirando» (Corán 39: 68).

No hay unanimidad en las tradiciones en torno al número de toques, si bien la idea mayoritaria (al-Qurṭubī, Ibn Ḥağar, etc.), como señala directamente el texto coránico, es que se trate de dos: el primero llamado «toque de la muerte» (*naḥḥat aṣ-ṣāʿiq*), a partir del cual morirán todas las criaturas, y el segundo el «toque de la Resurrección» (*naḥḥat al-baʿt*). A partir de la interpretación (Hasson, 2003, p. 140) de las aleyas 27: 87-88, otras tradiciones (Ibn Kaṭīr, Ibn Taymiyah, as-Safārynī, Ibn al-ʿArabī, etc.) añaden un tercer toque, que antecede a los dos anteriores, llamado del «espanto» (*fazaʿ*). Incluso se ha hablado de cuatro toques: el de la muerte de los vivos, el de la Resurrección, el del espanto para despertar las criaturas y el del levantamiento, estos tres últimos son en realidad aspectos de una misma acción (Al-Buḥārī, 2005, p. 9). En todo caso, los toquidos de la trompeta concluyen con la Resurrección de los muertos. Algunos tradicionalistas (Muslim y Buḥārī) refieren un *ḥadīṭ* contado por Mahoma en el que éste afirma que él junto con Moisés serán los primeros en ser resucitados.

### El Qiyāmah ('Levantamiento'), la Resurrección y la Reunión

Una descripción detallada de los acontecimientos apocalípticos que llegarán con la Resurrección final (*al-Qiyāma*, *al-baʿt*, *al-maʿād* o *an-nuṣūr*), que siguen y acompañan al sonido de la trompeta (*aṣ-ṣūr*), se encuentra en la azora coránica 39: 67-75 (Hasson, pp. 139-140):

*«El día de la Resurrección, contendrá toda la tierra en Su puño, los cielos estarán plegados en Su diestra. ¡Gloria a Él! ¡Está por encima de lo que Le asocian! Se tocará la trompeta*

*y los que estén en los cielos y en la tierra caerán fulminados, excepto los que Alá quiera. Se tocará la trompeta otra vez y he aquí que se pondrán en pie, mirando [...]».*

A partir del segundo toquido de la trompeta, los que estaban muertos se pondrán en pie, mientras miran «la tierra [que] brillará con la luz de su Señor» y «la Escritura». Luego lo harán los profetas y los testigos (*aš-šūhadā*). Cada ser humano pagará por la totalidad de sus obras, buenas y malas. A continuación, los infieles serán conducidos en grupos al infierno (*ġahannam*), cuyas puertas se abrirán. Los guardianes de estas puertas les reprocharán por qué no han creído en los profetas enviados. Así se cumplirá la sentencia del castigo eterno contra los infieles. En cambio, los creyentes serán llevados en grupos al paraíso (*al-ġanna*), cuyos guardianes les invitarán a entrar por toda la eternidad!<sup>1</sup>. Entonces los ángeles que rodean el trono de Dios proclamarán alabanzas de su Señor, y se producirá el Juicio universal.

La teología islámica, sobre todo a través de los comentarios coránicos (*tafsīr*), ha tratado de aclarar algunas cuestiones problemáticas: la representación antropomórfica de la divinidad, si Dios conoce de antemano la identidad de los creyentes y no creyentes, qué criaturas estarán exentas de morir después del primer toque de trompeta (*Ġibrīl*, *Mika'īl*, *Isrāfil*, *Malak al-mawt* o los llevadores del Trono, las *al-ḥūra al-ʿāin*, los mártires o los jóvenes inmortales), el intervalo de tiempo entre las dos toques de trompeta (cuarenta días, semanas, meses o años), etc.

Por lo que se refiere a la Resurrección (*al-Baʿt*), se discute en primer lugar si ésta será del cuerpo y alma o solo del alma (Ibn Kaṭīr, 1999, p. 536). Así mismo, muchos comentarios y *ḥadīṭ* tratan del modo en que los cuerpos serán resucitados: jóvenes o viejos, vestidos o desnudos, etc. A partir de las azoras coránicas 6: 38; 42: 29 y 81: 5, se describe la Reunión (*al-ḥašr*) de todas las criaturas, entre las que no solo se incluye a los seres humanos sino también a los genios y los animales. Los incrédulos serán reunidos en el infierno boca abajo (Corán 25: 34).

Algunos teólogos añaden dos estadios más en relación con las anteriores. El primero es la Parada (*al-Qiyām*, *al-Wuqūf*), en alusión al deber que tienen todas las criaturas (también los ángeles y los genios) de estar en pie ante Dios (Corán 78: 38). Ante esta parada los incrédulos, sin la sombra de Allah, sufrirán de un sol abrasador (Corán 56: 42-3; 77: 29-31). El segundo estadio es la presentación ante Allah (*al-ʿarḍ*), término que alude a la formación en filas ante Dios (Corán 18:48; 69:18).

## La presentación del «Libro de los actos», la Balanza y el Juicio

Al castigo o a la recompensa divina se accede a través de un proceso en que las obras de cada cual serán juzgadas. El primer paso es la presentación de las acciones humanas que se hallan anotadas en los libros personales (*kutub*) o cartas (*ṣuḥuf al-ʿamāl*), (Corán 17:13; 52: 2- 3; 81:10). Los que reciban sus cartas desde la mano derecha entrarán en el paraíso, pero los que las reciban desde la izquierda serán condenados al infierno (Corán 69: 19-37).

El segundo es la Balanza de la justicia (*al-mawāzīna al-qīṣṭa*) que Allah reserva para este momento (Corán 21:47): “Para el día de la Resurrección dispondremos

balanzas que den el peso justo y nadie será tratado injustamente en nada. Aunque se trate de algo del peso de un grano de mostaza, lo tendremos en cuenta. ¡Bastamos Nosotros para ajustar cuentas!”.

*Serán pesadas las buenas y las malas acciones en cada platillo de la balanza, aquellos cuyos buenos actos sean más pesados irán al paraíso, y aquellos cuyo platillo de las malas obras descienda por el peso serán condenados al infierno (Corán 7: 8-9; 23: 102-3).*

El tercer paso, el Juicio al que serán sometidas las criaturas, incluirá sus testimonios recabando pruebas e investigaciones (*al-musā'ala*). Cada criatura dará testimonio a través de sus manos, piernas, oídos, ojos, lengua y piel (Corán 6: 130; 24: 24; 36: 65; 41: 22; 75:14). Así mismo, se presentarán los ángeles y los profetas, algunos de ellos serán testigos contra sus pueblos: Jesús actuará de testigo contra las Gentes del Libro (*Ahl al-Kitāb*), es decir, judíos y cristianos (Corán 4: 159; 5: 109; 34: 40-1).

### El puente (*aṣ-Ṣirāt*) y la intercesión (*ṣafāca*)

Las criaturas caminarán sobre un puente (*aṣ-Ṣirāt*) que cruza sobre el infierno (Corán 37: 22-23). La exégesis coránica y la literatura de *ḥadīṭ* abundan en descripciones muy plásticas de este lugar como en las colecciones de at-Tirmidī<sup>3</sup> y de Muslim (Ibn al-Ḥaḡḡāḡ, 2003, p. 789).

Después, todos los hombres tratarán de atravesar el Puente (Corán 36: 66; 37: 23-24), que será estrecho como el filo de una espada para los malvados, que caerán en el infierno, y en cambio, fácil y ancho para los buenos. Los profetas y los santos, pasarán este puente en el intervalo de un relámpago; los fieles creyentes lo harán a su paso, mientras que los pecadores se arrastrarán sobre su borde afilado.

Para la escatología musulmana este asunto tiene hondas implicaciones con el problema de la predestinación humana, ya que el destino de cada hombre es conocido por Allah de antemano (Corán 74:31) y es en el Día del Juicio (*Yawm ad-Dīn*) cuando su destino se hará explícito.

Aún aguarda a las criaturas la última intercesión (*ṣafā'a*) que solo podrá hacer aquel a quien Dios haya dado permiso (Corán 2: 254; 07:53; 10: 3; 20: 109; 21: 28; 74:48). A continuación, el Profeta invitará a los creyentes a lavarse en el *al-ḥawḍ*, que algunos exégetas identifican con un río en el paraíso llamado *al-kawthar* (Corán 108: 1). Entre los tradicionalistas chiíes se defiende que en la intercesión habrán también de intervenir los imanes descendientes del Profeta.

<sup>3</sup> Se encuentra en el capítulo 35 de su *Libro sobre las descripciones del Día del Juicio (2529-2632)*, que trata de la resurrección, el *ṣūr*, el *ṣirāt*, la intercesión, el *Ḥawḍ* 'el estanque'. At-Tirmidī (s. d, pp. 98-216).

## El Paraíso y el Infierno

En la escatología musulmana el *Ġannah* es el paraíso donde residirán las almas después de ser juzgadas el Día del Juicio. Dependiendo de los actos de cada cual, a lo largo de su vida, conseguirá entrar en el nivel o grado del paraíso correspondiente, donde se disfrutará de todo lo que uno desee encontrar<sup>4</sup>.

En el *ḥadīṭ* se describe el paraíso, junto con sus dones, moradores y sus ocho puertas, donde Allah ha preparado para sus fieles un árbol bajo cuya sombra hay un jinete que puede viajar durante cien años sin atravesarla. Además, allí podrán tener más de dos mujeres, que se describen como huríes vírgenes de grandes ojos, con la forma de Adán (altura sesenta codos), que serán limpias, no defecarán, ni se ensuciarán, su sudor será como de almizcle, etc (Al-<sup>c</sup>Asqalānī, 2001, pp. 1614, 1624-1627).

Los fieles estarán continuamente glorificando a Allah y nunca pasarán necesidades: sus ropas no se gastarán, no envejecerán y gozarán de buena salud para siempre y de una vida eterna, pues no morirán jamás. Las tiendas del paraíso serán muy grandes, como una perla ahuecada de sesenta millas de larga, donde cabrán varias familias, etc (Ibn al-Ḥaġġāġ, 2003, pp. 796-799). Los habitantes del séptimo y más alto paraíso, el *Firdaws* (lugar de los profetas, mártires y piadosos), serán vistos como planetas por los ocupantes de las moradas inferiores. Así mismo, en el paraíso se disfrutará de comidas, mercados, palacios, y todo tipo de joyas, huríes leyendo el Corán a las orillas de los ríos o que cantan con hermosas voces. Habrá árboles de granadas y datileras, caballos con alas de oro, utensilios y peines de oro y plata, ríos grandes como el Eufrates y el Nilo, viento perfumado, etc., (Al-Arnā'wud, 2010, pp. 430-533).

En oposición al Paraíso, el infierno es el lugar que ha preparado Allah a aquellos que no creen en él, tanto humanos como genios o demonios (Corán 7: 179; 32: 13; 6: 128, etc), y también los ángeles rebeldes serán castigados con el infierno (Corán 21: 29). Ibn Abī ad-Dunyā en su *Ṣifat an-Nār* 'Descripción del infierno' sitúa el infierno en la séptima tierra 'la parte más baja de la tierra' (*ḥadīṭ* n.º 177, 182) (Ibn Abī ad-Dunyā, 2012, 475-477).

El tormento del infierno será duradero y eterno, pero saldrán de él aquellos pecadores monoteístas, los que fueron purificados por el fuego, si hubieran tenido en algún momento *un átomo de fe*. Esta morada está llena de humo, fuego, aguas sucias e hirvientes, etc. En las azoras 6: 132 y 3: 162-163, se señala que tiene grados o niveles. En la azora 4: 145, se describe la grada inferior del infierno, lugar reservado para los hipócritas. También se describen sus siete puertas en la azora 15: 44. En la azora 66: 6 se señala que su combustible serán los hombres y las piedras.

El infierno tiene nueve nombres, todos ellos mencionados en el Corán: 1.º *Ġahannam* (Corán 7: 179), 2.º *al-Ġāḥim* (Corán 40: 7), 3.º *al-Ḥuṭama* (Corán 104: 5), 4.º *as-Sa'īr* (Corán 34: 12), 5.º *as-Sumūm* (Corán 15: 27), 6.º *an-Nār* (Corán 2: 126),

<sup>4</sup> El Corán describe el paraíso de forma detallada en varias azoras como 56: 11-24, o en la azora 43: 71. Y también en otras aleyas 3: 195; 4: 57, 69, 124; 7:43; 13: 22-24; 16: 32, 97; 32: 16-17, 19; 39: 73-75; 40: 7-9, 40; 43: 71; 52: 17-24; 55: 70-76; 75: 22-23; 88: 8-16).

7.º *Siğğīn* (Corán 83: 7), 8.º *Saqr* (Corán 54: 48), y el 9.º *al-Hāwiya* (Corán 101: 9) (Al-Qurṭubī, 2008, pp. 371-372).

El Corán advierte del infierno y su castigo en varias azoras coránicas como 2: 24; 3: 131; 39: 16; 66: 6; 74: 32-37; 92: 14, etc. Así mismo, se ofrecen en otras aleyas coránicas más detalles, descripciones y acontecimientos que ocurrirán en el infierno, por ejemplo, el diálogo del infierno con Allah, sus llamas, montañas, valles, cárceles, puentes, pozos, plantas, comidas y perros, sus *Zabāniya* ‘guardianes’, su tamaño, sus diecinueve mil ángeles, y cómo se cruzará el *Širāt* ‘el puente’, etc<sup>5</sup>. Así mismo, en la literatura de *ḥadīt* se narran muchas tradiciones sobre el infierno en colecciones como las de *Šaḥīḥ Muslim* 1016, 2284-2285, 2690, 2842-2853 y la de *Šaḥīḥ al-Buḥārī* n.º 6023, 6483, 6540, 6546-6573, 6563, y en otras grandes obras como *at-Taḍkīra* del al-Qurṭubī (2008, pp. 364-418; Ibn Al-Ḥağğāğ, 2006, pp. 451, 450-451, 1084, 1232 y 1239; Al-‘Asqalānī, 2001, pp. 1510, 1613, 1624, 1626-1631).

## El Día del Juicio en la literatura aljamiada<sup>6</sup>

La literatura aljamiada, última literatura desarrollada en España por los musulmanes en el siglo XVI, trata también en muchas de sus obras del día del juicio. Algunos autores actuales han hablado de cierta obsesión escatológica entre los moriscos. En realidad la literatura escatológica no constituye un rasgo específico si se compara con la literatura islámica en su conjunto, pues, según Roberto Tottoli, la escatología es uno de los principales (2015, p. 271), si no el principal tema del Corán y de las tradiciones y demás literaturas religiosas del Islam. Así mismo, la creencia en un inminente Día del Juicio está presente en las profecías que circularon entre los moriscos. Cabe sin embargo señalar que las ideas mesianistas y la creencia en un inminente fin del mundo han estado siempre presentes en el islam (y también en el cristianismo), asociadas a penosas circunstancias históricas o a cambios de siglo. Algunos se han ocupado de textos moriscos que presentan una idea mesiánica de un futuro en el que todo el mundo se convertiría al Islam (López-Baralt, 1980, p. 352; Abboud Haggar, 2000, pp. 72-73; García-Arenal, 2006, pp. 302-303 y 321; Hagerty, 1980) o de otras predicciones apocalípticas que mencionan específicamente «la çaguería de los tiempo en la isla d-España» (ms. 774 de la Biblioteca Nacional de Francia y ms. T 13 de la Real Academia de la Historia)<sup>7</sup>.

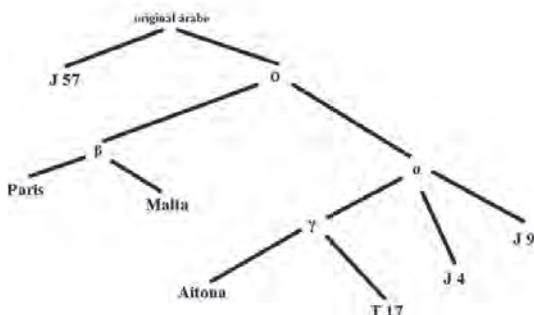
<sup>5</sup> Se trata de las aleyas 7: 50; 18: 29, 52; 19: 59; 22: 21-22; 25: 13; 32: 20; 39: 29, 67; 40: 33, 71-72; 56: 43-44; 69: 32; 73: 12; 74: 17, 27, 30-31; 79: 37-41; 75: 9; 81: 6; 88: 3-4; 89: 23; 90: 11-13; 113: 1.

<sup>6</sup> Una visión de conjunto de este tema le ofrece Mohanad Amer Kadhim (2017, t. 1, pp. 145-230).

<sup>7</sup> También son predictivos dos capítulos del manuscrito Junta 26 (Capítulo de la royura que se demuestra en-el çielo) y el «Capítulo del corrimiento de las estrellas aquellas que caen del çielo», fols. 128r-128v) editadas por Mohanad Amer Kadhim (2017, t. 1, pp. 228-230, t. 2, pp. 432-433). Estas predicciones, aunque no se vinculan a un lugar y tiempo concretos, guardan cierta semejanza con las predicciones apocalípticas del ms. 774 de la Biblioteca Nacional de Francia, y también dejaron huella en las falsificaciones moriscas conocidas como los Plomos del Sacromonte (Barrios & García-Arenal, 2006).

El profesor Roberto Tottoli ha destacado los lazos entre la escatología aljamiada y la literatura escatológica parenética y popular, género exhortativo (*maw'iza*) al que pertenecen el *Salwat al-Aḥzān* y el *Tanbih al-Ġāfilīn* de as-Samarqandī, obra de gran difusión entre los moriscos (Busto, 2010, pp. 190-193) por sus tres testimonios aljamiados (junto con otros varios fragmentos y alusiones). Pero, sin duda, la obra escatológica que gozó de mayor éxito y difusión (con sus siete testimonios) entre los moriscos fue el *Recontamiento / Estoria/ Alḥadiz del día del juicio* perteneciente al cuerpo de relatos árabes tardíos incluidos en las tradiciones literarias escatológicas y cosmológicas generalmente atribuidas a Ka'ab al-Aḥbār, Wahab b. Munabbih e Ibn 'Abbās<sup>8</sup>. El *L-alḥadiz del Día del Juicio*, que aparece en el manuscrito Junta 57 y también de todo el grupo de seis testimonios contenidos en los manuscritos de Aitona, París 774, Malta 481, T 17, Junta 4 y Junta 9. Como ha sido demostrado (Kadhim, 2017, pp. 146-150) una de sus fuentes fue el *Bustān al-Wā'iẓīn* de Ibn al-Ġawzī, que también pertenece al género exhortativo (*maw'iza*) y otra anónima, representada por el testimonio del manuscrito Borg. ár.161 de la Biblioteca Vaticana, seguida a partir del pasaje que refiere el segundo toque, donde se mencionan los siete cielos.

Centrándonos en *L-alḥadiz del Día del Juicio* hemos mostrado que del original árabe (que no ha sido posible hallar) se hicieron dos traducciones independientes, una la representada por Junta 57 y otra por los otros seis testimonios. La filiación de estos seis testimonios es, sin duda, compleja pues es muy probable (a la vista de algunas correspondencias discordantes) que se realizasen copias siguiendo a más de un original. Es indudable asimismo que en el proceso de transmisión hubieron de mediar otros testimonios que no se conservaron. Sin embargo, la evidencia de las copias conservadas permite suponer la existencia de dos arquetipos: el primero [α] cuyo mejor testimonio es Junta 9, y que también dio lugar a Junta 4 y a otro subarquetipo [γ] del que proceden el ms. de Aitona y el T 17 de la RAH. Por su parte, del segundo arquetipo [β] proceden los testimonios del ms. 774 de la BNF y el ms. 481 de B. N. de Malta. He aquí el *stemma* que se prepone para representar el grado de parentesco entre estos testimonios:



<sup>8</sup> A este tipo de textos árabes, presentes a menudo en obras misceláneas, pertenecen los *ḥadīṭ* escatológicos del ms. Junta 52 y las versiones del «alḥadiz de Alidaḡāl el malo» que aparecen en los mss. J 6, J 53 y en el ms. 4871 de la BNM.

La historia en sus seis testimonios comienza con un *isnād* (*Fue recontado por Ka<sup>c</sup>bu*), seguido por la transcripción (en árabe) de la aleya 1 de la azora 99, *Az-Zalzalah* ‘El Terremoto’, elementos que no aparecen en Junta 57 pero que sí aparecen en la fuente árabe del *Bustān al-Wā‘izīn*. A partir de aquí los siete testimonios avanzan al unísono, si bien Junta 57, por seguir más de cerca el texto árabe del *Bustān al-Wā‘izīn* puede introducir algún elemento que no aparece en el resto de seis manuscritos.

La narración se inicia con las señales que preceden al fin del mundo («tornará la mentira verḡaḡ i la verḡaḡ mentira [...] demostrarse á la vaniḡaḡ», ms. 774 de la BNF, fol. 220 r), sigue con el acto de Isrāfil cuando «sona en-el cuerno dos sonados» que se describe como «un cuerno de claredad» y no quedará ningún ser. Allah se dirige a sus criaturas y nada le responde, solo Ğibrīl junto con («Mikā’il i Iḡrāfil i Malaku al-mawti i los levaḡores ḡel al‘arše»), después Malaku al-mawti (el ángel de la muerte) va en busca de las fosas de «Ādam i-a Ḥawā’» ‘Adán y Eva’ y Allah ordena resucitarlos. Allah entabla un diálogo con sus ángeles antes de recibir sus almas, y finalmente envía a malaku al-mawti ante alġannah (el paraíso) y el fuego diciendo: «Yā Malaku al-mawti!, vete entre ell alġannat i-el fuego». Cuando ya solo queda Allah en el universo preguntará: «¡Ó, mundo!, ¿dónde son tus ríos? ¡Ó, mundo!, ¿dónde son tus árboles? ¡Ó, mundo!, ¿dónde son tus poblaḡores?...», y no responderá ninguno.

Pasadas cuarenta semanas Allah hace llover durante cuarenta días, y los cuerpos de la gente nacerán así «como naḡe el grano ḡebašo ḡel tenpero ḡe la tierra». Allah después de resucitar a los ángeles manda Ğibrīl ante a «Riḡwān, el portero ḡel-alġanna», pidiéndole el al-Burāq y «la seña de la loaçión, i la corona de la onra, i dos vestiduras ḡel-alġanna», para entregárselo a Muḡammad.

Después Isrāfil mueve la tierra y ésta se parte y de ella se eleva el profeta Muḡammad. El profeta pregunta a Ğibrīl «¿dónde ḡeša a los meḡkinos ḡe mi alluma», responde Ğibrīl diciéndole que su comunidad va a ser la primera. Un «clamador» ordena a Isrāfil haga sonar el cuerno por segunda vez desde la casa santa (aquí el texto sigue la versión anónima del manuscrito Borg. ár. 161 de la Biblioteca Vaticana), diciendo: «Ó cuerpos poḡridos, i güesos molidos, i conjunturas espartidas, i venas cortadas», y a esta llamada acuden las criaturas («i laora levantarse an de las fueas sagudiendo la tierra ḡe xus kabeḡas [...] ḡesnuḡos komo la langosta estendiḡa»), y estas, sobre una tierra «blanca, limpia» ven como el sol se acerca «kantiḡaḡ ḡe una milla». Allah manda a Mālik a levantar la «kubierta ḡe Ğahanama i saldrán las flamas ḡ-ella». Sigue una tradición de Ibnu ‘Abbāḡ que cuenta que el Juicio final se acerca («el porparamiento del Juiḡio») y que irán las gentes a buscar quien interceda por ellos, y así acudirán consecutivamente a Ādam, a Nūḡ, a Ibrāhim, a Mūḡa y a ‘Iḡa, *de los cuales recibirán la misma negativa: («no es a mi la rogarya»)*. Sin embargo, al presentarse ante Muḡammad, éste las acompañará al al‘arš o trono de Allah pidiéndole la salvación. Allah ordena a sus ángeles que preparen el paraíso («las alġannas») y el infierno («ġahannam»), deteniéndose en la descripción de sus espantos:

*I verná con-ella. Traénla con setenta mil cabestros ḡe fierro, tirarán ḡe cada cabestro ḡe sesenta mil almalakes. Pues cuando se aḡcerarán ḡe las gentes cantidad ḡe sesḡientos años, resoflará un rresoflo que no quedará ḡercano ni a‘nnabi enviado que no cayga ḡe roḡillas*

*en la tierra. Pues cuando se açercará de las gentes cantidad de cuarenta años, oyrán a ella cadenas i-espantos i loaçiones grandes. Pues cuando se açercará de las gentes cantidad de un año, dará un resoflo que lançará çentellas como sierras, cayrán d-él estordeçidas-a las gentes estordeçimiento i verés las gentes enbriagas (fol. 213v).*

A continuación, tiene lugar el cómputo de las buenas y malas obras mediante dos balanzas («la una balança será blanca i la otra negra, es como las alhaçanas son blancas i los peçaos negros»). Primero se juzgan «las alimañas» y después a las gentes. Allah mandará despúes extender el puente o *Şirāt* y cada pecador, según haya cumplido con los pilares del Islam, lo pasará o caerá en el fuego. De nada les servirá a los pecadores su llanto, pero sí pronunciar la *şahāda*, lo cual hará que el fuego no quiera quemarlos.

Los creyentes se encuentran con los descreyentes en el mismo fuego, sin embargo Allah mandará a Ğibrīl a preguntar a Malik por la comunidad de Muḥammad. Quitada la cubierta de ğahanam, la mirada de Ğibrīl hará que el fuego se amortigüe. Ğibrīl recibe la salutación que los del fuego envían a Muḥammad y vuelve a informar a Allah de los terribles tormentos que padecen los de su alumma. Después irá Ğibrīl a notificar a Muḥammad el mensaje enviado por los pecadores, y entrará llorando ante éste. Muḥammad pregunta a Ğibrīl si su lloro es porque hay muerte o tristeza en el alĝanna, y éste le contesta que llora porque ha visto a algunos de su alumma en el fuego y le reprocha «que los ás olvidado en-el fuego». Muḥammad se entristece y llora, y cabalgando en el «alburaq» irá con Ğibrīl a ğahanam donde los penitentes imploran ser sacados del fuego. Muḥammad llega ante el trono de Dios y reclama la promesa que le hizo, y Allah acepta salvar a quienes pronunciaron la *şahāda*. Vuelto a ğahanam «sacará d-ella quien tuvo en su coraçón peso de un grano de mostaçia de creyençia». Incluso a los que nunca hicieron obra buena, Allah los llevará a una «fuente qu-está a la puerta del-alĝanna que le dizen la fuente de la vida [...] i serles-á dado en-ella lo que no á ojo de ver ni oreja que pueda oír ni coraçón que pueda maginar». Cuando esto suceda «cobdiçiarán aquellos que descreyeron seer muçlimes», pues Allah enviará «una nube de vestimentas i piedras preçiosas i perlas» a unos, «sobre los del fuego una nube de culebras i-alaçaqbres i cadenas i grilos i venino i bebrajes malos», a éstos les será presentada la muerte («muerte en feçura de un carnero»). Al final «clamará un clamador de partes de Allah», anunciando «gloria perdurable los del-alĝanna», y castigo eterno a «los del fuego para sienpre jamás».

## La recepción de la literatura escatológica

*L-alḥadīz del Día del Juicio* fue, entre otros textos escatológicos, el más difundido y conocido entre los copistas y alfaquíes mudéjares que, aunque cohartados por las prohibiciones fueron capaces de establecer redes de difusión para sus traducciones y copias de textos religiosos (Miller, 2008, pp. 68-71). La difusión de este tipo de literatura escatológica parenética y popular (el género exhortativo de la *maw'iza*) aseguró su recepción entre la comunidad morisca.

No es posible saber cómo los moriscos reinterpretaban estos textos escatológicos. Sin embargo, como se ha señalado, la creencia en que el Día del Juicio se hallaba muy próximo a suceder aparece en los escritos moriscos de carácter

profético. Así un conocido autor morisco, el Mancebo de Arévalo en su *Breve compendio de nuestra santa ley alçunna* introducía su comentario de las señales del Día del Juicio<sup>9</sup> describiendo unas circunstancias personales que pudieran interpretarse como apocalípticas.

*I yo, estando enfazendado en-esta dicha tafçira<sup>t</sup>, vino de allí a pocos días una ventisca general que puso espanto en toda España, en-espeçial desde Jaca<sup>h</sup> hasta Burgos, porque en-esta parte sopla el bretánico con mayor inpetud [sic] que en toda España, y-a mí me cawsó gran pena esta ventisca por la somoviente tafçira<sup>h</sup> que ya atañía sobre ella, i no con poco cuydado. Plegue a su bondad, nos ampare con aquella anpilçisima a'rrahma suya, i no mire a nuestras desatrevençias. fol. 219 r*

También en el Islam actual se han tratado de interpretar algunas de las señales del día del juicio como acontecimientos de nuestra época<sup>10</sup>. Así un *ḥadīṭ* narrado por ‘Alī b. Abī Tālib que aparece en el libro del *Fitan wa almalāḥim* “El libro de epopeyas y sedición” de Nu‘aym ibn Ḥammād (1993, pp. 117-119) se ha puesto en relación con los sucesos actuales vividos en Oriente medio:

*El día que veáis a los de las banderas negras, no participéis ni os mováis, que no se muevan ni vuestras manos ni pies. Luego se mostrará que son pueblos débiles, no os preocupáis por ellos. Os los describiré: sus corazones son crueles como el hierro, gustan de llamarse *Ashab al-Dawla* “los dueños del Estado”. Estas gentes no acatan pactos ni acuerdos de honor ni nada por el estilo. Sus nombres suelen ser apodos y sus apellidos se forman sobre el nombre de sus ciudades. Llevan cabellos largos y sueltos como las mujeres. Al final se llevarán la contraria y estarán en desacuerdo entre sí, y luego Díos le dará la gloria a quien tendrá la razón.*

Es evidente, por ello que los textos apocalípticos musulmanes han recibido en cada época las interpretaciones más acordes con las circunstancias históricas vividas por cada comunidad musulmana.

## Conclusiones

En definitiva, la narración más completa y detallada sobre la historia del Día del Juicio fue también la que en sus siete manuscritos gozó de más difusión entre los moriscos. Aunque no se ha podido determinar el texto árabe del que proceden las dos traducciones que tuvo (una representada por el *Junta 57* y otra por el resto de testimonios), es posible conocer de forma aproximada el

<sup>9</sup> Se trata del «Tratado quinto de la tercera parte en que se pone la istoria del espan-toso Día del Juicio y-otras cosas a ello tocantes , así de castigos i tormentos co-mo gloria i descansos. Contiene cuatro capítulos. El Día del Juicio» (ms. Dd.9.49 de Cambridge, fols. 218 v- 225 v).

<sup>10</sup> El profesor Roberto Tottoli ha analizado las numerosas obras sobre este asunto publicadas recientemente en el mundo árabe y llega a la conclusión de que éstas están destinadas a un estrato homogéneo de población de las ciudades musulmanas, que sabe leer y escribir y que se sienten atraídos por los temas escatológicos, buscando argumentos e interpretaciones religiosas que se puedan entender inmediatamente (Tottoli, 2002, pp. 72-73).

original árabe. Dicho original toma elementos de dos obras anteriores: una bien conocida, el *Bustān al-Wā'iẓīn*, de la que repite su comienzo, otra la anónima del Borg. ár.161 de la Biblioteca Vaticana. Ambas pertenecen a la literatura escatológica parenética y popular (el género exhortativo de la *maw'īza*) lo que aseguró su recepción entre la comunidad morisca.

Los copistas y alfaquíes mudéjares, que propiciaban con sus predicaciones el mantenimiento de la fe musulmana entre las comunidades moriscas, tradujeron y difundieron *L-alḥadīz del Día del Juicio*. Sin que se pueda hablar de obsesión escatológica, este texto se integra (junto con otros textos escatológicos aljamiado-moriscos) en el conjunto de creencias populares que los moriscos, interpretando algunas señales como apocalípticas, expresaron en sus textos escatológicos (p. e. el Mancebo de Arévalo) predicciones apocalípticas. El islam popular de nuestra época también ha visto en algunos sucesos dramáticos de la actualidad la manifestación de señales de Día de Juicio.

## Bibliografía

- Abboud Hagggar, S. (2000). Apocalipsis, Resurrección y Juicio Final en la cultura islámica. In *En pos del Tercer Milenio. Apocalíptica, Mesianismo, Milenarismo e Historia* (pp. 43-77). Salamanca: Ediciones Universidad.
- Al-Arnāwut, °A. Q. (2010). *Dīkr al-Aḥira wa aḥwālīhā* (2.ª ed. vol. 17). Damasco: Dār Ibn Kaṭīr.
- Al-Buḥārī (2005). *Fath al-Bārī bi-šarḥ ṣaḥīḥ Buḥārī*, °Abd ar-Raḥmān b. Nāṣir al-Barrāk (ed.), (1.ª ed., vol. 5), Riad: Dār ṭībah.
- Al-°Asqalānī, A. B. Ḥ. (2001). *Fath al-Bārī bi-šarḥ ṣaḥīḥ al-Buḥārī*, °Abd al-Qādir Šayba al-Ḥamad (ed.) (1.ª ed. vol. 13). Riad: Maktaba al-Malik Fahad.
- Al-Nasā'ī (1990). *Tafsīr an-Nasā'ī*, °Abd al-Ḥāliq, Š., Bin °Abbās, S. (eds.), (vol. 2). Beirut: Mu'assasah al-Kutub at-Taḳāfiyyat.
- Al-Qurṭubī (2008). *At-Taḍkirah fī aḥwāl al-mawtā wa-umūr al-āḥirat*. Al-Bakrī A. °A. R., Muḥammad, M. °Ā. (ed.). (2.ª ed.). El Cairo: Dār as-Salām.
- As-Safārīnī (2007). *Al-Buḥūr az-Zāḥirah fī °Ulum al-'Aḥirah* Šablī Šūmāt, M. I. (ed.), (1.ª ed.). Kuwait: Ġarās.
- At-Tirmiḏī (s. d). *Tuḥfat al-'Aḥwādī šarḥ Ġāmi'ah at-Tirmiḏī*, Al-Mubārkaḳūrī, M. °A. R. (ed.) (copia corregida por) °Abd al-Waḥḥāb °Abd al-Laṭīf (vol. 4). Beirut: Dār al-Fikr.
- Az-Zīn, Ḥ, A. (1995). *Al-Musnad li-l-Imām Aḥmad b. Ḥanbal* (1.ª ed.). El Cairo: Dār al-Ḥadīṭ.
- Barrios Aguilera, M.; y M. García-Arenal. (2006). *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*. Valencia: Universitat de València.
- Busto, J. C. (2010). El Alkitab de Çamarqandī. In Alfredo Mateos Paramio (coord.), *Memoria de los moriscos, Escritos y relatos de una diáspora cultural*, pp. 190-193. Madrid: SECC - Biblioteca Nacional.
- El Corán* (1995). Edición y traducción de Julio Cortés. Barcelona: Herder.
- García-Arenal, M. (2006), *Messianism and Puritanical Reform: Mahdīs of the Muslim West*. Leiden: Brill.
- Hasson, Isaac. (2003). «Last Judgment», *Encyclopaedia of the Qur'ān (J-O)*, Jane Dammen McAuliffe (ed.), (vol. 3). Leiden-Boston: Brill, 139-140.
- Hagerty, M. J. (1980). *Los libros plúmbeos del Sacromonte*. Madrid: Editora Nacional.
- Ibn Abī ad-Dunyā (2012). *Šifat an-Nār*, Faḳīl b. Ḥalaf al-Ḥummādī ar-Raqqī (ed.), (1.ª ed. vol. 3). Riad: Dār al-Atlas al-Ḥaḍrā'.
- Ibn Abī Šayba (2004). *Al-Muṣannaḳ*. Al-Ġum°a, Ḥ. B. °A. A., Al-Liḥyḍān, M. B. I. (eds.), (1.ª ed., vol. 14). Riad: Maktabat ar-Rušd.
- Ibn al-Ġawzī (1993). *At-Tabšīra*, Al-Wāḥid, M. °A. (ed.), (2.ª ed. vol. 2). Beirut: Dār al-Kutub al-°Ilmiyah.

- Ibn Al-Ḥaǧǧāǧ, M. (2003). *Ṣaḥīḥ Muslim*. °Abd ar-Raḥmān Colombo Al-Ġerrāḥī (trad.). Buenos Aires: Oficina de Cultura y Difusión Islámica Argentina.
- Ibn Al-Ḥaǧǧāǧ, M. (2006). *Al-Musnad aṣ-Ṣaḥīḥ Muslim*. Al-Fāriyābī, A. N. M. (ed.), (1.ª ed.). Riad: Dār Ṭayba.
- Ibn Ḥammād, N. (1993). *Kitāb al-Fitan*. Suhayl Zakkār (ed.). Beirut: Dār al-Fikr li-lṭtibā'a w-al-Naṣr w-al-Tawzī'.
- Ibn Kaṭīr (1999). *Tafsīr al-Qur'ān al-°Azīm*. As-Salāmat, S, b. M. (ed.), (2.ª ed., vol. 5). Arabia Saudí: Dār Ṭayba.
- Ibn Kaṭīr (2010). *Al-Bidāyat wa an-Nihāyah*, °Abd al-Ḥamīd, Riāḍ - Muḥammad Ḥassān °Ubayd (eds.), (2.ª ed.). Damasco: Dār Ibn Kaṭīr.
- Kadhim, A. M. (2017). "El Día del Juicio", *Textos aljamiado-morisca sobre el Juicio Final (ediciones, estudios y vocabulario)*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Tesis doctoral.
- López-Baralt, L. (1980). Las problemáticas "profecías" de san Isidoro de Sevilla y de °Ali Ibnu Yebir Alferesiyo en torno al islam español del siglo XVI: Tres aljofores del ms. aljamiado 774 de la biblioteca nacional de paris. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29/2, pp. 343-366.
- Miller, K. A. (2008). *Guardians of Islam: Religious Authority and Muslim Communities of Late Medieval Spain*. New York: Columbia University Press.
- Robinson, Neal. (2001). «Antichrist». *Encyclopaedia of the Qur'ān, (A-D)*, Jane Dammen McAuliffe (ed.), (vol. 1, pp. 107-111.). Leiden-Boston-Koln: Brill.
- Tottoli, R. (2002). "Ḥadīṡ" and traditions in some recent books upon the Daǧǧāl (Antichrist)", *Oriente Moderno, Nuova serie* (publicada por el Istituto per l'Oriente C. A. Nallino), Anno 21 (82), Nr. 1, *Hadith in Modern Islam*, 55-73.
- Tottoli, R. (2015). «The Morisco Hell: Significance and Relevance of the Aljamiado Texts for Muslim Eschatology and Islamic Literature». In Ch. Lange (ed.), *Locating Hell in Islamic Traditions* (pp. 268-296). Leiden: Brill.

## Resumo

Esta contribuição pretende primeiro traçar o quadro conceitual do apocalíptico islâmico (os signos menores e maiores, o Daǧǧāl ou o Anticristo, as tochas de trombeta, a ponte, a intercessão do Profeta, o levantamento, a ressurreição, a reunião, a apresentação do "Livro de Atos", o Balanço, Paraíso e Inferno). Esses temas também estão presentes na literatura aljamiado-morisca, a chamada variante islâmica da literatura espanhola do século XVI. O texto apocalíptico mais difundido entre os mouriscos era *L-alḥadīz del Día del Juicio*, com seus sete testemunhos manuscritos cuja filiação é oferecida. Embora o original em árabe não tenha sido encontrado, duas fontes foram identificadas: o *Bustān al-Wā'izīn* de Ibn al-Ġawzī e outro anônimo (Borg. ar.161 da Biblioteca do Vaticano). Isto destaca a importância da literatura escatológica e escatológica popular, gênero exortativo (*maw'izā*) ao qual *Bustān al-Wā'izīn* ou *Salwat al-Aḥzān* pertencem. Finalmente, o gênero exortativo está ligado à pregação dos *Faqīhs* entre a população mourisca e à elaboração e disseminação de cópias manuscritas. A popularidade dessas histórias é inseparável das crenças nas profecias e da identificação dos sinais do Dia do Juízo com os eventos contemporâneos. Isso ocorreu tanto nos tempos dos mouros como nos tempos modernos.

## Abstract

This contribution intends first to trace the conceptual framework of the Islamic apocalyptic (the minor and major signs, the Daǧǧāl or Antichrist, the trumpet, the bridge, the intercession of the Prophet, the Uprising, the Resurrection, the Meeting, the presentation of the «Book of Acts», the Balance, Paradise and Hell). These themes are also present in aljamiado-morisca literature, the so-called Islamic variant of Spanish literature of the sixteenth century. The apocalyptic text that had most widespread among the Moriscos was *L-alḥadīz del Día del Juicio*, with its seven manuscript testimonies whose filiation is offered. Although the Arabic original

has not been found, two sources have been identified: the *Bustān al-Wā'izīn* of Ibn al-Ġawzī and another anonymous one (Borg. ar. 161 of the Vatican Library). This highlights the importance of the eschatological and popular eschatological literature, exhortative genre (*maw'izā*) to which *Bustān al-Wā'izīn* or *Salwat al-Aḥzān* belong. Finally, the exhortative genre is linked to the preaching of the faqīhs among the Moriscos population and to the elaboration and dissemination of manuscript copies. The popularity of these stories is inseparable from the beliefs in prophecies and the identification of the signs of the Day of Judgment with contemporary events. This occurred both in Moriscos times and in modern times.



## Diálogo inter-religioso e direitos humanos: desafios latino-americanos

Interreligious dialogue and human rights: Latin American challenges

Alonso Gonçalves<sup>1</sup>

Universidade Metodista de São Paulo

**Palavras-chave:** Religiões, diálogo inter-religioso, direitos humanos, América Latina.  
**Keywords:** Religions, interreligious dialogue, human rights, Latin America.

### Introdução

Quais seriam as bases para o diálogo inter-religioso? É possível haver diálogo quando as partes não têm pontos, ainda que divergentes, comuns? Como iniciar uma conversa se não há códigos, ainda que distintos, que sejam, minimamente, compartilhados? Não havendo o mínimo de interesse comum em algo colocado, seria possível haver uma plataforma de interação e, até mesmo, convergências? É nesse sentido que colocamos as reflexões de Paulo Freire e Kwok Pui-Lan para o diálogo inter-religioso. Assim, e a partir das reflexões de Michael Amaladoss, intentamos fomentar o debate em torno dessa temática, Diálogo Inter-religioso e Direitos Humanos.

### As bases para o diálogo: Paulo Freire e Kwok Pui-Lan

Quando Paulo Freire coloca as bases para o diálogo, o elemento principal se dá com algo fundamental para a vida, o amor – “Não há diálogo, porém, se não há um profundo amor ao mundo e aos homens” (Freire, 2011, p. 110). Mesmo que esse seja um elemento de condições subjetivas, ele é demonstrado, ou seja, o “fundamento do diálogo, o amor é, também, diálogo” (Freire, 2011, p. 110). Esse fundamento para o diálogo se dá de maneira intensa e aberta, porque “se

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo (Brasil). E-mail: <alonso3134@hotmail.com>. CL: <<http://lattes.cnpq.br/1066881650609101>>.

não amo o mundo, se não amo a vida, se não amo os homens, não me é possível o diálogo” (Freire, 2011, p. 111). O amor não se dá em condições abjetas. Ele promove a ação, o agir. Noêmia Santos, quando estuda o pensamento de Paulo Freire, ressalta que para o educador o amor se dá na disposição para o outro e essa disposição estabelece uma base comum para o diálogo – “Ao amar, acolhemos com mais disposição o que a pessoa amada sugere, embora seja diferente do que pensamos. Este sentimento dá condições para as pessoas superarem os conflitos gerados no momento do diálogo” (Santos, 2012, p. 53). O diálogo, tendo no amor um dos seus fundamentos, permite uma postura diante do mundo. O conceito de mundo para Freire, ou a pronúncia do mundo, é o ato de *recriar*, ou seja, se dá na superação de uma “antiga situação criando uma nova” (Santos, 2012, p. 53). Quando o diálogo seria possível? Quando há amor. O que esse amor leva? Para Freire, leva a uma práxis no mundo. Quando as partes do diálogo agem com autossuficiência, não há diálogo; quando uma das partes vê ignorância apenas no outro e não em si mesmo, não há diálogo; quando uma das partes não têm humildade para sentar com o outro, não há diálogo. No diálogo não pode haver um tom arrogante; no diálogo não pode haver uma prerrogativa de conhecimento absoluto; no diálogo não pode haver a ligeira pretensão de absolutizar uma única linguagem. Diz Freire: “Ao fundar-se no amor, na humildade, na fé nos homens, o diálogo se faz uma relação horizontal” (Freire, 2011, p. 113). Além do amor, uma base fundamental para o diálogo, Freire coloca uma outra também, a esperança. “Não existe, tampouco, diálogo sem esperança” (Freire, 2011, p. 113). Mas essa esperança não se dá no imobilismo, na inércia, antes, a esperança é a condição da práxis – “Movo-me na esperança enquanto luto e, se luto com esperança, espero” (Freire, 2011, p. 114). Essas duas bases, uma vez ligadas, amor e esperança, fundamentam o diálogo para Freire. Agora resta saber qual a motivação para o diálogo. Uma vez colocadas as condições e as inibições para o diálogo, Freire é taxativo: “Se os sujeitos do diálogo nada esperam do seu *quefazer*, já não pode haver diálogo” (Freire, 2011, p. 114). Só pode haver diálogo quando sujeitos estão dispostos a dialogar sobre algo em comum, ou seja, só pode haver diálogo quando sujeitos nutrem uma inquietação em comum, ainda que sejam em diferentes aspectos (Freire, 2011, pp. 115-116). Se não há uma motivação comum para os dialogantes, não será possível haver um diálogo. O diálogo, pressupõe uma práxis em conjunto, uma postura crítica diante de uma situação que carece de transformação. Se não há essa postura, não há diálogo, mas sim *antidiálogo* (Santos, 2012, p. 56), ou seja, uma tentativa de dominação de um sobre o outro. Com isso, Freire contribui para o que propomos aqui, porque oferece bases para o diálogo (amor e esperança), mas também elemento para que esse diálogo aconteça (a práxis diante de algo que precisa ser recriado).

A teóloga Kwok Pui-Lan vem acumulando uma profícua produção teológica, dedicando-se a pensar a relação entre pluralismo religioso, diálogo inter-religioso, globalização e gênero, dentre outros temas emergentes. No seu texto *Globalização, gênero e construção da paz*, Pui-Lan sintetiza questões que estão na pauta do pluralismo religioso, do diálogo inter-religioso, da busca pela paz e gênero. Ainda que seja um texto pequeno (um opúsculo), o texto representa uma busca por algo que estava faltando no debate em torno da Teologia das Religiões

e seus temas correlatos. Pui-Lan coloca a temática do diálogo inter-religioso em estreita relação com os principais temas contemporâneos.

Em certo sentido, entendemos que a reflexão de Pui-Lan agrega a noção de diálogo em Freire. Se para o educador brasileiro o diálogo só é possível quando se tem um (ou mais) ponto em comum, Pui-Lan entende que o diálogo não precisa, necessariamente, embora ele seja importante enquanto cúpula institucional, ser mediado por religiões, mas antes por pessoas com suas crenças e tradições (Pui-Lan, 2015, p. 21). Mesmo considerando as contribuições feitas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), como também as conferências promovidas pelo protestantismo e o CMI para o tema do diálogo inter-religioso e sua relação com a tarefa missionária, a autora entende que o diálogo se dá entre pessoas de fé (*interfé*), e não necessita ter, precisamente, a tutela de uma religião no seu sentido institucional – “O diálogo é o encontro entre pessoas de fé viva e não entre o cristianismo e outras religiões. Cada um fala como uma pessoa de fé, a partir de profundo e firme compromisso com sua fé e tradição” (Pui-Lan, 2015, p. 25). O diálogo *interfé* não se pretende fazer proselitismo, muito menos converter pessoas ao cristianismo alegando de que ele, o cristianismo, é superior às outras religiões (Pui-Lan, 2015, p. 25), antes, “o diálogo ajuda a identificar as preocupações comuns e promove a construção de uma humanidade mais ampla” (Pui-Lan, 2015, p. 25). Aqui, é possível, ao que parece, colocar na mesma mesa Freire e Pui-Lan. O diálogo só é possível, com os seus devidos fundamentos (amor e esperança) explicitados por Freire, quando há uma clara percepção de que algo precisa ser feito (*práxis*) e, para isso, há um ponto em comum que, embora seja diferente na sua concepção, torna possível o início da conversa. “O diálogo de ação acontece quando pessoas e organizações religiosas de diversas tradições de crenças colaboram e juntam esforços para tratar de problemas comuns de uma comunidade local ou de preocupações mais amplas” (Pui-Lan, 2015, p. 26). Qual o sentido do diálogo quando não há um mínimo de consenso quanto ao principal ponto à dialogar? Havendo um consenso quanto ao principal ponto a dialogar, o que se pretende fazer (*práxis*) diante de uma situação que espera uma nova pronúncia (Freire)?

Para Pui-Lan, o diálogo pode acontecer a partir de experiências espirituais. Essa esfera do diálogo não há tanta dificuldade. O que realmente se torna um complicador, é o diálogo em torno de crenças, dogmas e teologias. Essa esfera seria possível? Para Pui-Lan, essa esfera de diálogo tem sérias dificuldades, uma vez que as “tradições diferentes têm suas reivindicações normativas, enquanto doutrinas religiosas e dogmas estão entretrecidos em molduras culturais específicas e em mundividências religiosas” (Pui-Lan, 2015, p. 26). Mesmo que essa esfera do diálogo seja possível, o que, ao nosso ver não seria por razões doutrinárias, qual seria o seu *quefazer*? Dialogar em torno de doutrinas e posicionamentos dogmáticos das respectivas religiões, parece não ter muito sentido. Tendo as religiões seus códigos de acesso ao *sagrado* com particularidades, o diálogo se daria em torno de pretensões absolutistas quanto ao dogma professado. O que Pui-Lan argumenta, é que há um tema premente que precisa ser mediado por meio do diálogo, a construção da paz – “O diálogo *interfé* deve ser uma força para a construção da paz” (Pui-Lan, 2015, p. 32). Antes do debate teológico ou

doutrinário, há temas que precisam, com urgência, de atenção. A paz, inevitavelmente, é um desses temas. A construção da paz, como bem lembra Hans Küng (2003), passa pelas religiões, uma vez que, na sua quase totalidade, as religiões buscam meios para a paz, com exceções de extremismos e interpretações fundamentalistas. Aqui, dialoga-se para que haja uma busca de meios que favoreçam a paz. Isso é possível quando há um ponto em comum para o diálogo, havendo esse ponto, há uma práxis, mas antes de um quefazer, a questão é dialogar no sentido de encontrar outros pontos comuns. Um termo que Pui-Lan entende ser adequado para pensar em um diálogo em torno de temas comuns, é a *polidoxia*. Com esse termo, a teóloga destaca que “os cristãos não têm monopólio da revelação de Deus, e que a divindade deveria ser compreendida em termos de multiplicidade” (Pui-Lan, 2015, p. 74). Partindo da ideia de polidoxia enquanto patrimônio da verdade e manifestação de “deus”, abre-se “mais espaço para o diálogo, visto que alivia a pressão de ter de defender a própria identidade singular, uma vez que as fronteiras do *eu* e da própria tradição estão em constante mudança” (Pui-Lan, 2015, p. 81).

Assim, entendemos que a contribuição de Freire e Pui-Lan ajudam no processo de fundamentar o diálogo inter-religioso. Enquanto Freire coloca os alvos e as condições que o fundamentam para um possível diálogo, Pui-Lan contribui com uma leitura teológica que abdica da pretensão de ser absoluta no discurso sobre Deus (polidoxia).

## Direitos humanos: um ponto comum ao diálogo inter-religioso

Como vimos, o diálogo acontece quando há um terceiro ponto que o torne possível. Dito de outro modo, não há diálogo quando uma das partes, por exemplo, não concebe a dignidade humana como um valor em si. Há questões que são prementes na relação entre os seres humanos e estes com a natureza (ecologia). Os problemas e dificuldades se multiplicam em todo o mundo. A fome ainda é um problema sério para milhares de pessoas; o tema da cidadania continua sendo um grande desafio político, inclusive em países democráticos; a perseguição religiosa se dá em diferentes níveis, inclusive com a morte; há refugiados enfrentando travessias sem rumo porque seus países estão em guerra, mas também, em alguns casos, porque professam outra religião e, por este motivo, são massacrados<sup>2</sup>. Esses, e outros problemas, afetam a vida de milhões de pessoas. Quando as religiões são provocadas a uma *práxis* diante de situações como essas? Seriam esses os problemas que fomentariam um diálogo?

A partir da reflexão de alguns autores, estamos inclinados a pensar que uma pauta que seja comum às religiões, fomentando assim o diálogo entre elas, seja

---

<sup>2</sup> Todos esses casos são notórios pela grande mídia. Quanto aos refugiados por razão religiosa, estamos pensando em quase 50 mil (segundo a ONU) pessoas de tradição muçumana seguindo de Mianmar para Bangladesh, por sofrerem severos ataques por parte do exército. A primeira-ministra do país, Aung San Suu Kyi, ganhadora do Nobel da Paz, vem recebendo críticas por não intervir de maneira significativa na situação. Entre os críticos está Dalai Lama.

as questões que envolvem os Direitos Humanos (DHs)<sup>3</sup>. Estamos cientes de que o tema dos DHs é algo recente: “A tese de que humanos possuem certos direitos básicos, fundamentais, não é óbvia e nem existiu sempre. Ela é uma criação de religiões universais que creem em um Deus transcendente que dá esses direitos a todos os seres humanos, independentemente de sua nacionalidade, crença ou condição social” (Sung, 2017, pp. 235-236). Embora os DHs não sejam “criação de religiões universais”, de maneira direta, há uma estreita relação. Essa ideia de que era possível garantir certas individualidades, estavam em circulação na Europa, tornando-se em algo palpável em 1789 com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. A partir desse fato, “o reconhecimento dos direitos humanos se expandiu, tanto por meio das constituições de quase todos os Estados nacionais quanto por meio de normas internacionais, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos, promulgada pelas Nações Unidas em 1948” (Nino, 2011, p. 20). Com certeza, a noção de direitos individuais, constituiu-se como um avanço sem precedentes na história humana. Quanto ao seu avanço em termos de medidas concretas, indubitavelmente, há sérias dificuldades. De um lado, há uma ideia de que cabe ao Estado se esforçar mais a fim de garantir a execução dos DHs com eficiência. Por outro lado, não é possível esperar do *mercado* nenhum alívio para aqueles que lutam pela subsistência. Como bem nos lembra Jung Mo Sung (2017), a lógica do mercado é a concorrência, ou seja, eliminar aqueles que são incompetentes. Portanto, esperar que o mercado resolva essas questões sociais é impossível. A situação fica ainda mais complicada, quando há a notória noção de que a política está estritamente dependente do mercado. Na contemporaneidade, não está sendo mais possível idealizar a política sem a bolsa de valores, as duas coisas andam juntas. Com isso, Boaventura de Sousa Santos chama atenção para a diferença entre *sujeitos* dos DHs e *discursos* dos DHs, ou seja, há mais discurso sobre os DHs e muito menos sujeitos alvos dos DHs. Por essa razão o autor indaga: “Os direitos humanos servem eficazmente à luta dos excluídos, dos explorados e dos discriminados” (Sousa Santos, 2014, p. 15). As conclusões do autor são pessimistas. O discurso dos DHs foram capturados por forças hegemônicas, cabendo agora fazer um caminho *contra-hegemônico*. Para tanto, as teologias políticas (religiões) podem contribuir.

Michael Amaladoss, quando trata da prática do diálogo inter-religioso, dedica-se a fazer uma relação entre “Religião e direitos humanos” (Amaladoss, 1995, pp. 199-218). Como o Estado (em menor ou maior grau, dependendo do lugar) apresenta sérias deficiências na promoção dos DHs, Amaladoss elenca as dificuldades que as religiões têm com a temática dos DHs, mesmo algumas religiões não tratando dessa forma a questão, ou seja, como questão de DHs e com essa noção do que seja DHs no sentido ocidental, por exemplo. Ainda assim, o autor denuncia de que a Igreja Católica, sua tradição de fé, ao longo da história, resistiu a noção dos DHs. O hinduísmo ainda está associado à desigualdades sistêmicas, como a divisão social baseada em castas. Os confucionistas também têm problemas com isso, quando tendem a subordinar o indivíduo ao grupo. O

---

<sup>3</sup> Para um panorama quanto ao desenvolvimento dos Direitos Humanos, ver: Facchi, 2011.

budismo parece estar pouco interessado na vida deste mundo e em suas estruturas, embora Dalai Lama seja uma voz audível e contestatória. O islã parece ignorar alguns direitos em nome da *sharia*, onde as mulheres sofrem mais com a “lei islâmica” (Amaladoss, 1995, p. 200). Para o autor, as religiões, por estarem presente na vida das pessoas, têm condições de contribuir com o avanço dos DHs. Para tanto, é preciso focalizar alguns problemas que são evidentes. Dentre eles, as estruturas socioeconômicas existentes. Além disso, as religiões devem assumir seu papel, livrando-se da manipulação política, mas não sendo apolítica, o que seria impossível no contexto humano (Amaladoss, 1995, p. 206). Como ressalta o autor, “só as religiões [...] podem proporcionar um fundamento último para os valores” (Amaladoss, 1995, p. 210) e esse seria um ponto onde o diálogo teria êxito. A rigor, as religiões têm uma antropologia otimista. Cada uma delas detêm um discurso a favor da vida.

A tradição cristã percebe a dignidade humana no ser humano enquanto imagem de Deus; os hindus veem-na na identidade não-dual profunda do ser humano com a própria Realidade; o islã vê tudo como dádiva divina; a jornada que o budismo empreende para o nirvana pondera sobre tudo que é relativo e histórico. (Amaladoss, 1995, p. 210)

Em síntese, as religiões nutrem um bem viver, ou seja, há nas suas matrizes elementos que tratam da dignidade do ser humano e suas relações com o sagrado, com outros semelhantes e com a natureza. Agora as condições para que essas religiões dialoguem e tratem de temas comuns, não passa, necessariamente, pelo aspecto dogmático ou doutrinário das religiões. Para Amaladoss essa discussão não contribuiria. O aspecto ético das religiões seria um ponto comum, podendo “haver convergência para uma ação comum na defesa de valores humanos e espirituais” (Amaladoss, 1995, p. 216). Obviamente as religiões abrigam suas ambiguidades em termos de discurso e prática<sup>4</sup>, mas, ainda assim, há, nas estruturas religiosas, uma vocação/convocação para o acolhimento do humano.

## Desafios latino-americanos

“O diálogo inter-religioso deve contemplar as formas de serviço e compaixão com o sofrimento humano e as ações e manifestações públicas de protesto e contestação da injustiça social” (Ribeiro, 2016, p. 22). Em *diálogo*, as religiões podem promover a *justiça*, mesmo que esse conceito – *justiça* – não seja comum a todas elas, mas o *princípio* ético do cuidado para com o *outro* e com o meio ambiente está presente na *gênese* das *religiões*.

As demandas por transformações são enormes em um mundo dito *globalizado*, assim como pontua muito bem Pui-Lan. Os atuais conflitos mundiais – imigração, terrorismo, economia, minorias – tem sido a pauta dos líderes mundiais, mas

<sup>4</sup> Quanto as distâncias entre o discurso e a prática das principais religiões em relação aos Direitos Humanos, ver: Tamayo, 2009, pp. 205-274.

os interesses particulares de cada país, com certa recorrência, são empecilhos para convergir em temas comuns, como o meio ambiente, por exemplo. A COP-21 (Conferência do Clima da ONU) que ocorreu em Paris no ano de 2015, alcançou um feito histórico. Pela primeira vez *quase* todos os países se comprometeram em reduzir as emissões de carbono e conter os efeitos do aquecimento global. Para chegar a esse feito, a ONU fez um gigantesco trabalho de conscientização e reflexão para que o tema *ecologia* entrasse, de vez, na agenda mundial. As religiões contribuíram para isso, principalmente com a conhecida *Carta da Terra*, aprovada no ano de 2000 em Paris depois de oito anos de discussão em todos os continentes envolvendo mais de quarenta e seis países e mais de cem mil pessoas. Leonardo Boff, teólogo católico brasileiro, participou dessas discussões e elaboração desse importante *documento*.

No contexto latino-americano os desafios são enormes e prementes. A América Latina abriga expressões variadas de experiências religiosas que envolvem religiões de matriz africana, bem como indígenas, dentre outros movimentos religiosos autóctones. Assim, destacaremos algumas chaves para se pensar em diálogo inter-religioso e os DHs em torno de temas que articulem a paz, a justiça e a natureza. Sabemos que esse mesmo contexto plural e diverso, favorece, também, integrismo e fundamentalismo. Por isso, é necessário para um discurso e uma práxis que tenha no seu horizonte leituras que contemplem a complexidade da vida e suas demandas, algo bem definido em termos de parâmetros para o diálogo inter-religioso, onde a temática dos DHs seja a tônica. Assim, o diálogo precisa levar em conta “o valor do humano e da ética social para o diálogo inter-religioso; as possibilidades de uma unidade aberta, convidativa e integradora no âmbito das religiões” (Ribeiro, 2014, p. 15). No nosso entendimento, não cabem mais posturas intolerantes e fechadas em torno de temas e ações que não contribuam para um “outro mundo possível”. Serão bem-vindas reflexões que pensem a partir da alteridade, do respeito ao diferente, onde o diálogo e a cooperação tenha como ponte (problema) comum a “busca da justiça e do bem comum” (Ribeiro, 2014, p. 16). Se aceitarmos o fato de que “as grandes questões que afetam a humanidade e toda a criação requerem, por suposto, indicações teológicas consistentes”, uma vez que são grandes e desafiadores os temas como a paz e a justiça, “são necessários eixos norteadores para que a reflexão teológica possua uma abrangência capaz de ser relevante diante dos desafios que a sociedade apresenta” (Ribeiro, 2014, p. 57). Uma reflexão teológica engajada nesse contexto, tem a possibilidade de contribuir para caminhos de paz e justiça. Duas dimensões que clamam na América Latina.

## Referências bibliográficas

- Amaladoss, M. (1995). *Pela estrada da vida: prática do diálogo inter-religioso*. São Paulo: Paulinas.  
 Facchi, A. (2011). *Breve história dos direitos humanos*. São Paulo: Loyola.  
 Freire, P. (2011). *Pedagogia do oprimido* (50ª ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.  
 Küng, H. (2003). *Projeto de ética mundial: uma moral ecumênica em vista da sobrevivência humana* (4ª ed.). São Paulo: Paulinas.  
 Nino, C. S. (2011). *Ética e direitos humanos*. São Leopoldo: UNISINOS.

- Pui-Lan, K. (2015). *Globalização, gênero e construção da paz: o futuro do diálogo interfé*. São Paulo: Paulus.
- Ribeiro, C. (2014). *Pluralismo e libertação*. São Paulo: Paulinas.
- Ribeiro, C. (2016). *Religião, democracia e direitos humanos: presença pública inter-religiosa no fortalecimento da democracia e na defesa dos direitos humanos no Brasil*. São Paulo: Reflexão.
- Santos, B. S. (2014). *Se Deus fosse um ativista dos direitos humanos* (2ª ed.). São Paulo: Cortez.
- Santos, N. (2012). *Por uma educação libertadora: pedagogia dialógica a partir de Paulo Freire e Juan Luis Segundo*. São Paulo: Fonte Editorial.
- Sung, J. M. (2017, set.-dez.). Religião, direitos humanos e o neoliberalismo em uma era pós-humanista. *Estudos de Religião*, 31 (3), p. 233-253.
- Tamayo, J. J. (2009). *Fundamentalismos y diálogo entre religiones* (2ª ed.). Madrid: Trotta.

## Resumo

A proposta deste texto se dá em torno da temática Diálogo Inter-religioso e Direitos Humanos, uma temática ainda incipiente no contexto latino-americano. Tendo como ponto de partida a compreensão de *diálogo* em autores como Paulo Freire (brasileiro) e Kwok Pui-Lan (chinesa), procuramos nas religiões pontos de diálogo, uma vez que elas nutrem um bem viver, ou seja, há em suas matrizes elementos que tratam da dignidade do ser humano e suas relações com o *sagrado*, com outros semelhantes e com a natureza (ecologia). Agora as condições para que essas religiões dialoguem e tratem de temas comuns, não passa, necessariamente, pelo aspecto dogmático ou doutrinário das religiões. Aqui entendemos que a temática dos Direitos Humanos, a partir das reflexões de Michael Amaladoss (indiano), possa ser um elemento de diálogo e *práxis*. Com isso, a nossa preocupação se dá com o contexto latino-americano, ou seja, com os problemas concretos que marcam a trajetória da América Latina, como a sua constante luta por direitos e dignidade.

## Abstract

The proposal of this text is based on the theme of Interreligious Dialogue and Human Rights, a theme still incipient in the Latin American context. Having as a starting point the understanding of dialogue in authors such as Paulo Freire (Brazilian) and Kwok Pui-Lan (Chinese), we seek in the religions points of dialogue, since they nourish a living well, that is, there are in their matrix elements which deal with the dignity of the human being and his relations with the sacred, with others like him and with nature (ecology). Now the conditions for these religions to dialogue and deal with common themes do not necessarily pass through the dogmatic or doctrinal aspect of religions. Here we understand that the theme of Human Rights, from the reflections of Michael Amaladoss (Indian), can be an element of dialogue and praxis. With that, our concern is with the Latin American context, that is, with the concrete problems that mark the trajectory of Latin America, such as its constant struggle for rights and dignity.





# 16

## BREVE

REVISTA DE LITERATURA

# ARCA DE NOÉ: CATÁSTROFE E REDEINÇÃO





16

FORMA BREVE